الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي

الدكتور: يوسف نقماري
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والفنون - جامعة الشلف-

ملخص:

يعدّ النقد من أهمّ الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوّع مناهجه التحليلية، وما فتئ كلّ إبداع سردي أو شعري يُقابل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له؛ تفسيراً أو تقييماً أو إبداعاً، وقد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطوّرية مناهج متعدّدة، بدأت بالقراءة التذوقية، مروراً بالمناهج السياقية والتي تحولت إلى مناهج نسقية (نصانية).

انطلاقا من أنّ لكل ناقد خطابه الخاص المتمثل في مفاهيمه، أو في ما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدي، لنحدّد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميّز بها هذا الخطاب النقدي، وكذلك بإبراز المواقف والرؤى والجهود النقدية التي شغلت عبد السلام المسدي معظم سنين نشاطه النقدي.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، النقد، الخطاب، الحداثة.

Résumé:

La critique est considérée comme le plus important motif poussant à l'épanouissement de la créativité littéraire, et au développement de ses formes artistiques et ses intentions intellectuelles, et à la variation de ses méthodes analytiques. En effet, à toute créativité poétique ou en prose correspond une créativité critique et ce au fil des siècles et succession des générations. Tout au long des siècles, il n'y avait pas eu d'épanouissement littéraire sans qu'il soit accompagné par une critique littéraire qui l'interprète et l'évalue. Cette critique littéraire a connu, lors de son processus évolutif, une grande variété de méthodologies commençant par la lecture dégustative passant par des méthodes contextuelles qui se sont transformées en axiomatiques (textualité).

Partant du fait que à tout critique son discours propre à lui représenté par ses concepts spécifiques et / ou sa pratique hégémonique sur ses champs de productions, nous nous sommes arrêtés sur le discours critique d'Abd El Salem ALMSUDAI. Nous avons déterminé ses concepts et ses processus méthodologiques afin de dégager la spécificité de son discours critique, démontrer ses positions et visions critiques et présenter son activité critique.

Mots clés : style, stylistique, critique, discours, modernisme.

تمهيد:

تعتبر مسألة تأصيل المناهج النقدية من القضايا التي شغلت الكثير من الباحثين والنقاد العرب، و على رأسهم صفوة من نقاد المغرب العربي، و ذلك من أجل البحث عن هوية عربية للنقد العربي، حيث نشأت المناهج السياقية (المنهج التاريخي، والنفسي، والاجتماعي)، والتي تحولت إلى مناهج نسقية (نصانية) (المنهج البنيوي، و السيميائي، و الأسلوبي، و التفكيكي، و التأويلي، و جمالية التلقي) في بيئة غربية بمرجعيات و خلفيات فلسفية تختلف عن الواقع الحضاري العربي.

ولقد ظهرت هذه المناهج النقدية في النقد العربي الحديث والمعاصر، عن طريق المثاقفة والترجمة، والدراسة في الغرب حيث ساهم هذا الحوار الثقافي في ظهور إشكالية الأصالة والمعاصرة (العرب- الغرب)، (الأنا – الآخر)، فهناك من الدارسين من رفضها في بداية الأمر، و هناك من حاول تطبيقها كما هي في تحليل النصوص الإبداعية، ومنهم من حاول تبييئها و تأصيلها حسب الثقافة العربية.

1- الأسلوبية والأسلوب لدى عبد السلام المسدي:

لقد حاول عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب أنْ يبسُطَ مشروعا طموحا لوضع التحليل الألسني في موقع مُتقدِّم في الفعالية النقدية العربية، والعنوان الفرعي للكتاب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) له دلالته في هذا الميدان، فالكتاب لا يخلو من ملامح منهجية شخصية كان لها أثرها في تجربة الناقد التطبيقية في مجال النقد الأدبي عموما، والتحليل الأسلوبي بشكل خاص، فالمسدي لَمْ يُحاول التقليل مِن الفعالية النقدية لحساب تضخيم دور الفعالية الأسلوبية، بل فعل العكس تماما محاولا أنْ يعطِي للأسلوبية حجمها الحقيقي، ونفى أنْ تؤُول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا عنْ أنْ تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا[1].

فالمسدي أعلن عن ميلاد الأسلوبية بوصفها علما جديدا وحديثا في الوقت ذاته يختص بدراسة الأسلوب، وقد دعا إلى ضرورة الضبط المعرفي لأركانه بهدف فصل حدوده وتثبيت الفواصل العلمية لتلك الحدود مع العلوم الأخرى المجاورة.

فالأسلوبية بحسب رأيه: " نظرية علمية نشأت بفضل تلاقح علوم اللسان مع النقد الأدبي، وقد انفصلت في مباحث خاصة عن اللسانيات واستقلّت، كذلك، عن النقد الأدبي، وهي تتصف بالموضوعية في المعالجة والابتكار لتصوراتها النظرية، وهي بحسب رأيه بديل عن البلاغة الموروثة مستقل بأسسه المعرفية وموضوعاته المنهجية "[2].

و ذلك يعني أنّ مشروعه الأسلوبي يقوم على وضع الأسس المعرفية لهذه النظرية.

فالكتاب تضمن معظم معطيات النظرية الأسلوبية وإطارها الفكري في النقد الحديث متتبعا" نشأتها وتطوّرها وملزمها المعرفي عن البلاغة واللسانيات والنقد الحديث، فضلا عن إيضاح أهمية البحث الأسلوبي ومدركاته العلمية في التعريف بالمفاهيم والمصطلحات التي تخضع لترسيمته العلمية"[3].

ومما له أهمية في هذا المجال أنّ الناقد لم يحاول أن يتبنى منهجا أسلوبيا جاهزا من تلك المناهج التي عرض لها، والتي صنّفها ضمن ثلاثة اتجاهات:

مصادرة المخاطِب.

مصادرة المخَاطب.

مصادرة الخطاب.

بل قدّم تصوّرا لا يخلو من " الانتقائية والتوفيقية دعا فيه إلى الأخذ بكل هذه الاتجاهات وعدم إهمال أي منها لأنها تؤدي إلى دراسة شمولية للظاهرة الإبداعية، وقد عبر عن رأيه ذلك قائلا: ولعل أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن تنتبه إلى أنّ النظرية النقدية الأدبية تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث حضور الإنسان– مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا– وحضور الكلام، فحضور الفن"[4].

يُمثِّل الكتاب "خطوة هامة في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القارئ العربي نَقلَ المتفقه فيها، فهو لا يكتفي بالرواية بل يتجاوزها إلى النقد والتقييم"[5]، فتقديم الأستاذ عبد القادر المهيري لهذا الكتاب يُنبِئ عن رصانة علمية، ومنهجية موضوعية، فاللغة التي قُدِّم بها الكتاب تجنح إلى الدِّقة المنطقية بعيدا عن الانفعال أو التعصُّب إلى الباحث أو الكتاب.

ويؤكِّد هذا الرأي قول محي الدين صُبحي: " يتميّز كتاب الباحث الألسني التونسي عبد السلام المسدي، بالجدّة والدقة والوضوح، وبشيء من الشمول المقترن بالتركيز والاختصار، كل هذا يتساوق مع ضبط في اللغة نادر المثال، وتماسك في التفكير والتعبير يعز نظيره في موضوع مستحدث كالأسلوبية"[6].

بهذه الصورة يقدِّم محي الدين هذا الكتاب ثم يستعرض متنه، وما اشتملت عليه فصوله من آراء ومعلومات، ويخلص بعد العرض إلى المناقشة فيرى أنّ مشكلة المثقفين العرب الذين يقدِّمون إلى الثقافة العربية مذاهب أوروبية معاصرة أنهم يقدمونها بصورة مطلقة، أي خالية من نقد خصومها واعتراضاتهم، مما يجعل هذه المذاهب تبدو كأنها وحدها في مجالها، هكذا جرى الحال مع

البنيوية التي لم يبقَ من يكتبُ بها الآن، مع أنّ الجميع تباروا في استعراضها، وأخشى أنْ يكون الأمر كذلك إذ تفشى استعمال الأسلوبية وأصبح درجة (موضة) 1982 مثلا!.[7]

والواقع أنّ ما يذهب إليه محي الدين صبحي في بدء مناقشته فيه ضرب من التعميم في الحكم على كلّ من نقل إلى العربية مذهبا فكريا، وقد قال الباحث بالمذاهب ولم يقل بالعلوم تحرزا من استعمال المصطلح وبخاصة وهو يتحدث عن علم أو منهج علمي في تحليل الظاهرة الأدبية، واعتراضه على تقديم هذه المذاهب أو المعارف بصورة مطلقة خالية من نقد خصومها واعتراضاتهم يدل على أنّ الباحث يستعجل نقل رأي الخصوم، وهذا في اعتقادنا لا يستقيم في مؤلف يعرّف بحقل معرفي ويؤسس له ويحاول طرقه من جميع أبوابه، فإذا ما ضمّنه رأي الخصوم على حدّ تعبير محي الدين، فإنّ ذلك يكون مدعاة إلى عدم الإكتراث أو الاهتمام بالحقل المعرفي وتحصيله والتمكن منه، كما قد يكون ذلك سلاحا في يد الكسالى فيأخذون بالرأي المعارض ويتركون البحث في حقيقة المذهب أو المنهج أو الميدان المعرفي توفيرا للجهد من عناء البحث عن الحقيقة، ولا أعتقد أنّ الباحث يرمي إلى هذا[8].

يقول محي الدين " المشكلة الثانية أنّ الباحث العربي، برغم كلّ إخلاصه للمذهب الذي ينقله، لا يُعنَى بتأصيله في الفكر العربي، مما يعطي الانطباع بجدة المذهب وفقدان أصوله الأولى في موروثه العربي"[9].

وهذا لم يتعرّض إليه عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب، وأثاره في مواطن أخرى منها بعض مقالاته في هذا الشأن: " (مع الجاحظ: "البيان والتبيين" بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب)، ومقاله: (مع ابن خلدون: الأسس الاختيارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة)، ونرجّح عدم اطّلاع محي الدين على انجاز عبد السلام في هذا المجال هو الذي كان وراء ما ذهب إليه"[10].

2– النقد والحداثة لدى عبد السلام المسدي:

اقترن اسم المسدي عند الدارسين بمشروع الدراسات الأسلوبية؛ إذ يعدّه النقاد من الأوائل الذين عرّفوا القارئ العربي الأسلوبية منهجا نقديا وبالرغم من اشتغاله بحقل اللسانيات، كما يتضح من خلال مؤلفاته، إلا أنّ الرجل كان ممن شغلهم هم النص– بحكم موقعه كلساني– فوجد نفسه مولعاً بمدارسة النصوص الأدبية، في محاولة لمدّ الجسور بين اللسانيات والأدب، وفي ذلك يقول المسدي: " وقد يعيد التاريخ نفسه فيكون للسانيات فضل إنقاذ النقد من بعض ملابسات الانحشار في اللغة بعد أن كان لها فضل إنارة السبيل أمام النقاد لتبصرهم بمداخل اللغة إلى النص الأدبي"[11].

2–1– الحداثة النقدية:

منذ أنْ وفدت الحداثة الغربية إلى البيئة العربية في مشاريع النقاد، والباحثون عاكفون على تتبع معالمها، فها هو عبد السلام المسدي، كغيره من النقاد يحاول أن يضع يده على الحيرة التي يعانيها النقد العربي المعاصر في ظل بروز مصطلحي الحداثة والمعاصرة، تُرَى هل هي حيرة نابعة من القلق الفكري الذي يبحث عن أسلوب لمواكبة هذا الذي جدّ، أم إنها لا تعدو أنْ تكون مجرد انبهار واندهاش؟ " الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث...ولئن تمثل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صُهرا في بوتقة تاريخيته، فإن المنظور العربي لا يزال يتصارع وإياهما؛ لذلك ولغيره كانت القضية أشد ملابسة بالعرب في تحسسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلّقا بمشاغل اتصالهم بغيرهم وانفصالهم عنه "[12].

هذا الانبهار وهذه الدهشة جعلت من الدراسات النقدية العربية حبيسة الرؤية الغربية، آخذة عنه، ويعود السبب – يضيف المسدي – لافتقارهما لبعدين:

- بعد نقدي.
- بعد معرفي.

" فأما البعد النقدي فيفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة...أما انعدام البعد المعرفي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى إننا لا نكاد نَعِي وجود (إبيستيمية) للأدب وللنقد، بل ولفلسفة المناهج نفسها، فقصر بذلك (النظر المعرفي) فكان لزاما أنْ ترجح كفة الأخذ على كفة العطاء "[13].

تبدو النزعة العلمية – منذ البداية – السمة المميِّزة للنقد الذي وجّهه المسدي للنقد العربي؛ فغياب المعطى المعرفي في الفكر العربي، والذي به يتم تأسيس منظومة معرفية يكون عملها هو التأسيس المصطلحي للأدب، ولعلّ غياب هذا المعطى كان لسبب غياب الوعي النقدي، نظرا لسيطرة الآراء المذهبية التي تحبس المفاهيم في زاوية التعصب والخصومات، والتصدي لكل محاولة تجديد خارج هذا الإطار، أمام هذا الفقر المنهجي وغياب الوعي النقدي، كان مُنتَظَرا أنْ يغيب العطاء ويبقى النقل عن الغرب الوسيلة الوحيدة[14].

ومما تجدر الإشارة إليه، هو التضارب وسوء الفهم في تحديد مفهوم الحداثة أدّى إلى الغموض والإلغاز في هذا الخطاب، ويتمثل في الغموض المصاحب لها وعلته مغالاة من أحد وجهين: إما غياب الملفوظ، وإما فرط حضور الدال، فالأول نعترضه ساعة نقرأ الإبداع أو نتناول الخطاب النقدي حوله دون أن يهيئ لنا صاحبه منفذ الولوج إلى ما يستهدفه

من الحداثات. والثاني يصادفنا لمل يعمد صاحب النص- الأدبي أو النقدي- إلى استدراجنا لحداثته فيغرق النص حديثا عن الحداثة دون أن يمهلنا ما به نساهم في إدراك مقصوده من الحداثة[15].

أمام هذا الغياب والمبالغة في الحضور- يضيف المسدي- " تتراكب سجوف بين المتلقي والمقاصد فيغدو الكلام ضبابيا وينشأ الغموض الذي هو غموض عاقر إذ من أصناف الغموض ما يكون مخصابا عندما تجرّ المتقبِّل جرّا نحو استخلاص ملكاته الإدراكية في غير ارتكان ولا توان"[16].

وقد لاحظ محمود الربيعي وهو يعرض لكتاب المسدي (النقد والحداثة) الغموض في لغة الناقد، إذ كشف مدى الغموض الذي أصاب لغة النقد، والذي يعود في رأيه إلى مغالاة أنصار الحداثة من بنيويين وأسلوبيين في استخدام مصطلحات غامضة مكدسة داخل النصوص، حتى غدت لغة النقد- والحال هذه – ضربا من الرياضة العقلية، وعالما مقفلا في وجه كل قارئ لدراسات هؤلاء النقاد، يقول الربيعي:" وتعج الصفحات بما يسميه المؤلِّف (مصطلحات) من مثل: (الجهاز المرجعي)، و(التضافر الأسلوبي)، كما تعج بالرموز والجداول، ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة "[17].

وهذا عدنان حسين قاسم يعيب على المسدي لغة الغموض التي يتصف بها خطابه النقدي، إذ يقول: " وعلى الرغم من أني أكبر الدور الذي اضطلع به الدكتور المسدي وغيره من الرواد المغاربيين في صدورهم عن أصول الاتجاه الأسلوبي البنيوي، فإن تأثيرهم في حركة النقد العربي المعاصر كان من المفترَض أنْ تكون أكبر بكثير، لأن هذه اللغة التي استخدموها وقفت حاجزا حجب بين القارئ العربي وفهم تلك الأصول "[18].

لكن، ألا يكون غياب الوعي بما حصل في منظومة النقد المعاصر، هو الذي جعل هذين الناقدين يتحاملان على المسدي، ناعتين لغته بالغموض والضبابية، فلو انتبهنا إلى ما حصل من صلات بين اللسانيات والنقد في إطار علمنة هذا الأخير، لجعله أكثر صرامة وموضوعية عما كان عليه من ذي قبل، لما كان لهما هذا الوصف، لذا فمن الطبيعي أن يجد القارئ مصطلحات من حقل اللسانيات موظَّفَة في الدراسات النقدية، وهي – فيما يحسب الباحث – التي أبدى الناقدان، وغيرهما من النقاد، حولها تعجبا ونفورا.[19]

وهو موقف يُحسَب عليهم لا لهم، إذ ليس من المعقول أن يُطلب من الناقد مواكبة الجديد، والاستعانة بحقل اللسانيات لمقاربة النصوص الأدبية دون أن يقبل استخدام المنظومة الاصطلاحية التي تتكِئ عليها اللسانيات، وقد تولى المسدي نفسه الرد والإيضاح، إذ يقول: " فتعمد الحديث في أيّ فن معرفي بتحاشي أدواته الاصطلاحية يمثل ضربا من التشويه لا يتغاضى عنه إلا عند مراعاة السياق الأعم"[20].

ثم يضيف في السياق نفسه، قائلا: "ومن أعظم الاعتراضات الزائفة التي نصادفها اليوم ومن أشدّها غرابة إذا أوردها أهل الذكر من الذين يحترفون النقد أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى عُسر مصطلحاته ظانا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأمكنه أنْ يدرك كل العلم الذي حملته اللغة له، وترى البعض قد انبرى مجاهرا يرمي الخطاب النقدي بالإلغاز مشهِرا بما ظنه إغلاقا في المصطلح، وطاعنا من لا يواسي أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحي، وهي الإحالة المحض"[21].

على هذا الأساس، فما كان يروم المسدي قوله عن غموض الخطاب الحداثي، لا يتعلق إلا بمبالغة البعض في رصف المصطلحات داخل النصوص قصد مفاجأة القارئ، وجعله بعيدا عن حقيقة الضعف المستتر وراء هذه الكلمات. أمّا الحداثة التي يدعو إليها، فهي تلك التي يجدِّد من خلالها الناقد مضمون المقولات التي يصدر عنها، وكذا طريقة الصياغة التي بها تغدو تلك المقولات نقدا نوعيا، فيه من الأدبية ما يجعله يحقق الذي يرجى نشدانه، وهو وصول الخطاب النقدي إلى ذروة سنم الحداثة[22].

2-2- مبدأ التضافر في قصيدة (وُلِد الهدى) لأحمد شوقي:

تتضح لنا بشكل جلي في هذه الدراسة شخصية الناقد الأسلوبي الحداثي، فالمنطلقات المنهجية في الدراسة نصّانية أولا وقبل كل شيء، وهي لا تكتفي بالوقوف عند مناطق الصوغ الأسلوبي المضيئة، بل تسعى للكشف عن أدبية النص الشعري أو (شعريته) وبيان دلالة (الانزياحات) الإيقاعية والمعجمية والصرفية والتركيبية في سيرورة الرؤيا الشعرية[23].

ولقد بدا الناقد وكأنه يحاول أنْ يتجنّب إعادة إنتاج المناهج الجاهزة، وذلك بمحاولته توليف منهج شخصي يمهِّد له نظريا في مستهل دراسته هذه، ويجترح له خلال ذلك بعض المصطلحات الشخصية التي يبتكرها أو يحملها دلالات نقدية متجددة[24].

فتجربة المسدي في تحليل قصيدة أحمد شوقي، هي أقرب ما تكون إلى استلهام (الرسالة) الشعرية ذاتها، وهو في هذا يقف إلى جانب جاكبسون Jakobson في استنكاه مقومات أدبية أو شعرية الرسالة الشعرية، إلا أنّ المسدي من جهة ثانية لا يقتصر فقط على استكناه تشكلات الصوغ الشعري على مستوى (الكلام)- في فرادته- وإنما يتعدّاه إلى استقراء ما هو جوهري على مستوى (اللغة) في شمولها ونمطيتها ومعياريتها[25].

ويظهر اجتهاد الباحث في تعامله النقدي مع كل مِن اتجاهي الأسلوبية التطبيقية: اتجاه أسلوبية الوقائع، واتجاه أسلوبية الظواهر، اللتين اتهمهما بالقصور عن إدراك الظاهرة الأسلوبية ككل، مما يُحدث بينهما وبين الأسلوبية النظرية فجوة وقطيعة.

وقد دفعه هذا التعامل النقدي مع الأسلوبيتين آنفتي الذكر إلى اقتراح أسلوبية وسط جامعة بينهما سماها (أسلوبية النماذج)، وهي الطريق التي تجمع بين دراسة الحدث الفردي في النص، أي الواقعة الفنية في حقلها الضيق، وبين اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذي يجسمها في الأثر الفني الواردة فيه، وفي ضوء هذا الاجتهاد نظر إلى قصيدة شوقي (وُلِد الهدى).

ومن المميزات الأخرى التي طبعت أسلوبية المسدي مرونتُه في التعامل مع النص المدروس؛ حيث استند فيه إلى البلاغة العربية مدعومة بالنحو في دراسته لقصيدة (وُلِد الهدى).

ويمكن اعتبار تجربة المسدي في تحليل قصيدة أحمد شوقي تجربة متقدمة في حقل التحليل الأسلوبي والنقدي،استطاعت أنْ تتجاوز الكثير من عناصر الضعف والتخلف في مقاربات الناقد السابقة، مع ابتكار وتوليد العديد من المصطلحات الأسلوبية والنقدية الجديدة التي تمتلك هنا- وللمرة الأولى- دلالات اصطلاحية ونقدية جديدة، وتظل هذه المحاولة، على الرغم من كل المآخذ التي قد تُسجَّل عليها تجربة رائدة ومتقدِّمة في حقل الأسلوبية العربية الحديثة[26].

3- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون:

3-1- مع الشابي:

على الرغم من تأكيد المسدي لبعض ملامح منهجه النقدي في دراسته عن الشابي (مع الشابي- بين المقول الشعري والملفوظ النفسي-)، وإشارته إلى أنّ مطمح البحث أنْ يقرأ شعر الشابي قراءة تشق سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار، وأوّله المعطى التاريخي، إلا أنّ الناقد، في حقيقة الأمر، يولي اهتماما غير قليل للمرجع التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والخارجي[27].

فهو يستهل بحثه بمقدمة عن حياة الشاعر وبيئته وسقوطه من الناحية النفسية أسير حالة تمزق نفسي داخلي، حتى ليبدو لنا الناقد منطلقا من مصادرة معينة قبْلية، تتنافى ومنهج الاستقراء الذي يتضح في بعض تحليلاته الأسلوبية اللاحقة[28].

وهكذا بدا الناقد وكأنه يحاول توكيد مجموعة من الافتراضات النظرية المسبقة التي صادر عليها، ومنها أنّ (المقول الشعري) للشابي هو صدًى لحالة التمزق النفسي عنده، فبعد أنْ يستخلص الناقد بعض الخصائص والملامح النفسية والشخصية للشاعر يقول صراحة بأنّ " هذه الخصائص قد انعكست – والتعبير للناقد– على شعر الشابي فجاءت به أدبا خالصا بقلقه، صادقا بحيرته، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته نحت ما في الذات الموجعة "[29]، حتى لكأنه يريد أنْ يطبِّق مقولة بيفون من أنّ الأسلوب هو الرجل، أو يؤكِّد المقولة الرومانسية في التعبير[30].

ويكاد التحليل النقدي أن يتحوّل "إلى تحليل نفسي لولا استدراك الناقد لذلك وإشارته إلى أنّ ما يرمي إليه الناقد أنْ يقيِّم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصاغ، وما المعطيات التأريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تقع في النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات تناسج المقول الإنشائي بالإفضاء النفسي "[31].

ويعكف الناقد على دراسة قصيدة (أيها الحب) للشابي بشيء من التفصيل في محاولة للكشف عما يسميه بـ "ثمرة امتزاج المقوِّم اللغوي بالمقوم النفسي فتتمثل في تناسج كل من البنية والحركة داخل صياغتها "[32]، ويتخذ التحليل النقدي منحى أسلوبيا وبلاغيا لاستغوار البنية الشعرية ومكوِّناتها المختلفة، باتكاء واضح على التحليل اللساني في أبعاده الصوتية والتركيبية والصرفية والمعجمية، " فالناقد لا يولي اهتماما كافيا لفحص واستقراء البنية الصوتية والإيقاعية والوزنية للقصيدة– على غرار ما يفعل جاكبسون Jakopson و شتراوس في دراسة قصيدة القطط لبودلير، أو على غرار ما يفعل كمال أبو ديب في معظم تحليلاته – بل يكاد يكتفي بانتقاء العناصر الصوتية والنغمية الخارجية، فهو يشير إلى التقفية ولكنه يتجاهل الوزن والتغيرات الداخلية في التفاعيل أو في الموسيقى الداخلية للقصيدة، لكنه من جهة أخرى يولي اهتماما كبيرا لبعض مستويات التحليل البلاغي للصوت والمتمثلة في العناية ببعض مظاهر الجناس الصوتي"[33].

فبعد أنْ ينتهي الناقد من تفكيك بنية القصيدة يحاول إعادة ربط لوحاتها ومفاصلها الأساسية بإماطة اللثام عن التوازي بين "حركة (الإفضاء النفسي) من جهة و(المبثوث اللغوي) من جهة ثانية، ومحاولة المسدي هنا، على ما فيها من بعض نواقص ومآخذ، محاولة رائدة وذكية "[34].

3-2- مع المتنبي:

فالمسدي في هذه الدراسة المعنونة بـ (مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقوّمات الشخصانية) يميل إلى التعميم والانتقاء، فهو لم يعكف على تقديم دراسة تطبيقية محدّدَة من قصائد المتنبي- كما فعل في دراسة الشابي- وإنما تحرّك بحرية أكبر، وما يربط الدراستين ميلهما لاستنكاه المقوّمات النفسية وبيان مستوى انعكاسها أو تشكّلها شعريا، والناقد يعترف في التمهيد الذي مهّد به لبحثه هذه الحقيقة عندما يعلن أنّ من أوفق السبل ما يعين عالم اللسان في قراءة شعر المتنبي أن يستلهم كلاً من علم النفس الأدبي وعلم النفس اللغوي[35].

يخلص الناقد إلى فرضية قبْلية يصادر فيها على تقريرين:[36]

- أولهما أنّ شخصية المتنبي اصطدامية يتجاذبها قطبان متباينان إيجابا وسلبا.
- وثانيهما أنّ صراع القوى الشخصانية عند الشاعر قد تفجر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي، مما أدّى إلى بروز شبكة من الروابط الثنائية دلاليا ونغميا في الوقت نفسه.

ويخلص بعد ذلك إلى استنتاج أولي يرى فيه أنّ " اللفظ لدى المتنبي يستحيل تمردا على الحقيقة القائمة، ممّا ينزّل الطموح عنده منزل المركّب النفساني "[37].

ثم يعكف على توكيد فرضياته التي صادر عليها، فيلاحظ أنّ ثنائية التعارض عند المتنبي التي تجسّمت في روابطه الحياتية الخارجية قد تمثّلت في زوجين متعاقبين:

- الزوج الأول: هو بمثابة ثنائية تكاملية: المتنبي- سيف الدولة.
- الزوج الثاني: يشكّل ثنائية تصادمية: المتنبي- كافور.

ويختزل الناقد تجربة المتنبي إلى هذين الزوجين من الثنائيات فقط، وهو حكم يضيق إلى حدّ كبير من شمولية الرؤيا الشعرية عند المتنبي واتساعها، إلا أنّ الناقد يحاول أنْ ينفذ بحثه هذا بالانتقال إلى مرحلة أخرى مهمة تركز على المعادلات اللغوية لهذه الثنائية، فهو يرى أنّ " هذا التركيب الثنائي الطاغي على المضامين الشعرية قد ولّد نزعه إلى التركيب الثنائي على المستوى اللغوي، سواء في حقل الدلالات، الفردية منها والتجمعية، أو في حق النغمات الإيقاعية"[38].

ولذا يتخذ التحليل منحى جديدا يفيد من مستويات التحليل اللساني والأسلوبي، كما يُعنى بشكل خاص بالكشف عن ازدواج العناصر ثنائيا- ازدواج تضاد في شكل ثنائيات ضدية أو ازدواج تطابق، ويسعى المسدي " لتوسيع

مفهوم الازدواج هنا، فلا يقصره على الحقول الدلالية بل يوسعه ليشمل بعض مستويات التشكيل الصوتي والعرقي، ويستقرئ مظهرا مهما من مظاهر التركيب الثنائي يتمثل في ظاهرة تفاعل العناصر الجزئية إيجابا وسلبا "[39] وصورة ذلك- كما يرى أنّ " البيت الشعري عند المتنبي كثيرا ما يشحن متناقضات فيشتد ضغطها بما يولد شحنة نهائية هي إما إقرار لمبسوط أو نقض لمفروض "[40].

وبعد أنْ ينتهي من تحليلاته الأسلوبية التي عقد فيها موازنة بين شخصية المتنبي الاصطدامية وامتلاكه لمركب علوّ مدفون في اللاوعي من جهة، وبين العلاقات التقابلية على الصعيد اللغوي في شعر المتنبي، يعود المسدي ليفحص ثانية افتراضاته التي صادر عليها في المقدمة بقوله: " تلك نماذج من التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي ولدها – حسب ما صادرنا عليه – التركيب التقابلي في المضامين المجسدة خارج الشعر والمضمنة إياه "[41].

وبعد كل ما تقدّم يمكن أنْ نخلص إلى القول أنّ تجربة الناقد عبد السلام المسدي هي تجربة خصبة ومتطورة، وتومئ إلى إمكانية الانفتاح مستقبلا على آفاق متجددة في مجال معاينة النص الأدبي أسلوبيا ونقديا.

4- التحليل الأسلوبي عند عبد السلام المسدي:

1- أقسام الأسلوبية:

يرى عبد السلام المسدي في كتابه (النقد والحداثة) أنّ الأسلوبية سلكت في نُمُوِّها سبيلين متوازيين وهما: [42]

1-1- الأسلوبية التطبيقية: التي تعتمد الاستقراء الذي يرسي قواعد ممارسة النصوص.

1-2- الأسلوبية النظرية: التي تعتمد الاستنباط الذي سوّى أسس التجريد والتعميم.

ويبيِّن أنّ وجهات النظر في الأسلوبية التطبيقية هي من الكثرة بحيث يكاد يكون لكل دارس اتجاهه الخاص، و" لكنها تتلخص- كما بدا لنا من استقراء إجمالي- في منهجين كبيرين"[43] ، وهما:

أ- أسلوبية التحليل الأصغر/ أسلوبية السياق/ أسلوبية الوقائع:

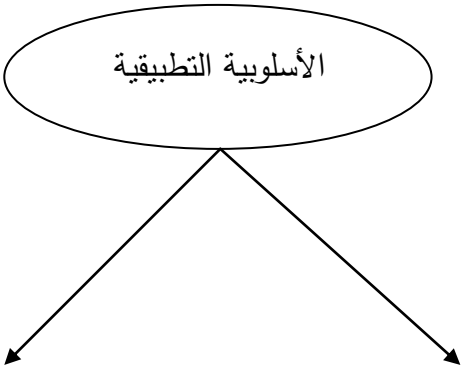
ففي أسلوبية التحليل الأصغر (أسلوبية السياق) يعمد أصحابها إلى الوقوف على كل حدث تأثيري يعرض إليهم في تتبعهم النص الأدبي- شعرا كان أو نثرا – فيفصِّلون القول في مقوّماته بحثا عن السمات التي حوّلت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبية، فيكون التحليل آخذا بأطراف البنى المكوّنة للسياق الإبداعي: من الصوتية والمقطعية والتركيبية والدلالية.

وهذه الأسلوبية التي مجالها الحدث الفردي في النص، ومناطها الواقعة الفنية في حقلها الضيِّق "يتسنى لنا – فضلا عمّا أسميناه به عليها– أنْ نسمِّيها أسلوبية الوقائع"[44].

ب– أسلوبية التحليل الأكبر/ أسلوبية الأثر/ أسلوبية الظواهر:

أمّا أسلوبية السياق الأكبر (أسلوبية الأثر) فتتمثل في " الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية فيأتي البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج: ينطلق الشرح حينا من الوقائع اللغوية لربطها بزمام موحَّد هو القالب الأسلوبي الضابط لسماتها، ثم ينطلق أحيانا أخرى من الخاصية التي يستشفها الباحث فينعطف بها على أطراف النّص المترامية استقصاء لما يدْعمها بعد تمحيصها عن طريق تحليل مشخّصاتها، وفي هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العددية وضبط التّواترات المميزة "[45].

وتحرِص هذه الأسلوبية على اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذي يجسِّمها في الأثر الواردة فيه، لذلك يُستساغ أنْ نسميها أيضا أسلوبية الظواهر.[46] (يُنظر الشكل:1)



(الشكل:1)

وبعد أنْ يعترف المسدي بالمأزق الذي وقعت فيه الأسلوبيتان التطبيقيتان من حيث عدم إمدادهما الأسلوبية النظرية بما تستطيع به تحقيق هدفها المنشود و هو تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوّناته اللغوية... وتحديد هوية الأسلوب الأدبي وهو ما به يسهمون مع روّاد النقد النظري في تحديد أدبية الأدب[47].

يَخْلص المسدي من ذلك كله إلى صوغ منهج شخصي يطلق عليه اسم (أسلوبية النماذج)؛ وتندرج – هي الأخرى – تحت راية الأسلوبية التطبيقية، وتقوم بين طرفي الأسلوبيتين التطبيقيتين المتقدمتين، "وبين هذه وتلك مجال لتصور نمط جديد تحت مجال الأسلوبية التطبيقية، إذ يمتثل لقواعد العمل الميداني، ولكنه يسعى إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل، فيصطنِعُ جسرا من التواصل يفيد فيه الشرحُ النصي قواعدَ التأسيس النظري"[48].

ويضيف قائلا:" وإذ قد بان أنَّ مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني فلنسَمِّها (أسلوبية النماذج) حيث تقوم معدِّلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر، فتكون بذلك (أسلوبية النص) مثلما كانت الأخريان (أسلوبية السياق) و(أسلوبية الأثر)، وستكفل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة يستخلص منها روادها مقومات الثبات وحوافز التعديل وستعين المنظرين على تجميع النماذج الإبداعية فيستكنهون حقائق الإبداع ويمسكون بزمام أدبية الخطاب الفني عسى أن يقبضوا يوما على أعنة أدبية الأدب بإطلاق"[49].

2– مبدأ التضافر:

2–1– مفهومه:

و يعني " أنْ تنتظِم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طِبق معايير مختلفة بحيث كلّما تنوّعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدإ التداخل"[50]، والذي تُترجِمُه اللغة الصورية الآتية:

معيار كشف 1: (أ ب+أ' ب') × (ب ج+ ب' ج').

معيار كشف2: (س ص + س' ص') + (ص ع + ص' ع').

معيار كشف3: (ع د+ ع' د') ×(د و+ د' و؛).

ومفهوم التضافر عند عبد السلام المسدي "قريب إلى حدٍّ ما من مفهوم النظم عند الجُرْجاني"[51].

2–2– أنماط التضافر:[52]

2-2-1- نمط التفاصل:

وهو الذي تأتي الخصائص بموجبه متمايزة تتباين في مواطنها على السلسلة الأدائية في ضرب من التخالف الموضعي فتراها في مجملها سمات متميِّزة في طبيعتها، متفاصلة في انتظامها حتى لكأنّها سلسلة من العناصر الجبرية تأتي في معادلة متعددة المجاهيل على نمط تعاقبي شكله: أ×ب×ج×د...

2-2-2- نمط التداخل:

وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لِمَا ورد في السياق الذي قبله، ولكنه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكوِّنات جديدة فيحصل من المعاد ومن المستجدِّ تركيب يلتحِم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر وينفصِم عنه مستقلا بذاته بفضل الجزء المستحدَث، وهكذا لو حوّلت الظاهرة إلى تشكيل صوري لحصلت على معادلة جبرية إطارها الرمزي:

(أ ب+ ب ج+ ج د) ×(دب+ ب أ+ أج).

2-2-3- نمط التراكب:

وهو أنْ يتوزّع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلِف كما لو أنّه مذعن للمعادلة المتتالية:

(أ+ب+ج) × (ب+ج+أ) × (ج+أ+ب).

2-3- معايير التضافر:

يُوظِّف عبد السلام المسدي أربعة معايير استكشافية لاستكشاف ظاهرة التضافر في قصيدة (وُلِد الهدى لأحمد شوقي) وهي:[53]

2-3-1- معيار المفاصل:

ويُقصَد به تشابك مواطِن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى.

2-3-2- معيار المضامين:

وهي الظاهرة المقَابِلة التي تُعطي مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية-كما يرى المسدي- وهي ظاهرة التصاهر، فلو أنّك أخذت الجهاز الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وفككته إلى مركباته، لا مِن حيث هي عناصر متجزِّئة ولكن من حيث هي هويات نوعية، لبَانَ لك أنّ الخطاب الشعري-كل الخطاب- محاوره ثلاثة: المرسَل، الرسالة، المرسل إليه، فهو يرى "أنّ للمضمون الشعري دلالة، وأنّ لكل دلالة مرجعا مفهوميا، غير أنّ المرجع المفهومي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري"[54].

2-3-3- معيار القنوات:

ويَعنِي به مجاري الأداء الإبلاغي مما يتخِذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل، ويرى المسدي أنّ " في الشعر العربي صورا شتى لهذا التلابس بين جهاز من التواصل في واقع الأداء اللغوي- كما في المدح أو الهجاء – وجهاز من التحاور في واقع الاصطناع الشعري- كما في النسيب والوجد والمناجاة – ومِن هذا الصنيع محاورة الخليلين والصاحب والديار وليلى..."[55].

2-3-4- معيار البنى النحوية:

يخصِّص المسدي هذا المعيار لفحص مفاصل التضافر على مستوى البنى النحوية والتركيبية، حيث درس مظاهر التوازي النحوي والتركيبي، وأنواع الجُمَل، ويرى بأنّ "مبدأ القول بالنماذج يراودنا حتى لا نكاد نجزِم بأنّ إبداعية أي نص أدبي لا يفسِّرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية، والذي يُستصفى من خلال مراتب البناء بدءا بالأصوات والمقاطع والألفاظ، وختما بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة"[56].

3- مبدأ التضافر في قصيدة (وُلِد الهدى) لأحمد شوقي:

في بداية الدراسة التطبيقية لهمزية شوقي في مدح الرسول الكريم صلى الله عليه و سلم، يذكر المسدي أن الاستقراء الأولي لأنماط الصوغ الإبداعي قد أوقفه على جملة من النماذج التركيبية التي تنتظم وفقها مكوّنات الأسلوب، وكانت هذه النماذج -كُلاًّ في موضعه- من التواتر والتحكم بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذي لا يتسنى للأسلوبي الولوج إلى مظان النص إلاّ به، غير أنّ " استكشافنا لقصيدة أمير الشعراء:(وُلِد الهدى) قد أوقفتنا على نمط جديد من انتظام البنى المحدِّدة للفعل الإبداعي أطلقنا عليه مصطلح (التضافر)"[57].

بعد ذلك يكشف الباحث عن ذلك التضافر من خلال أربعة معايير استكشافية وهي: معيار المفاصل، والمضامين، والقنوات، والبنى النحوية.

أ- تضافر المفاصل:

فالقصيدة احتوت على مائة وواحد وثلاثين بيتا تدور- لبادئ النظر- على مدح الرسول صلّى الله عليه وسلم، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مثمَّن فيه ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل (ينظر: النقد والحداثة، ص،75.).

ب- تضافر المضامين:

وأما تضافر المضامين- أو تصاهرها- فتُعطي مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية، فالمسدي يرى أنّ " الجهاز الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وفكّكته إلى مركباته، لا من حيث هي عناصر متجزئة ولكن من حيث هي هويات نوعية، لبان أنّ الخطاب الشعري-كل الخطاب- محاوره ثلاثة: دلالات تتصل بالرسول صلى الله عليه و سلم، وأخرى بدينه- الإسلام- ، وثالثة بأمته- المسلمين-"[58].

ويجسّد الباحث ذلك عمليا فيصبح ما يتصل بالرسول(محمد صلى الله عليه و سلم) يمثّل طرف المرسَل، وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه.

ج- تضافر القنوات:

يرى المسدي أنّ " لقنوات التصريف الأدائي ميزة نوعية في قصيدة (ولد الهدى) وهذه الميزة مِن الطرافة، بحيث تجسّم التضافر الذي هو بصدده"[59]، ويكشف الباحث عن أنواع من هاته القنوات، أهمها: الضمائر (هو- أنت)، وتشاكل الأصوات، والسلك الدلالي الرّابط.

غير أن التضافر ها هنا ليس مطلقا، إذ يستثني الباحث أحد المقاطع (93-113) لأنه شذ عن القاعدة معللا ذلك " بأنّ صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطوَّلة، والسر في ذلك أنّ شوقياً قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب، وحفظتها مطولات الشعر الجاهلي، فجاء هذا منثنيا على ذاك في تعانق إيحائي يجر الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى"[60].

د- تضافر البنى النحوية:

يبرز الباحث مظاهر التضافر التركيبي في الأبيات (من 30 إلى43) القائمة على أسلوب الشرط، أنّها جاءت نموذجا على قالب نحوي متناسق متخالف في نفس الوقت، ذلك أنها:[61]

- ❖ قد انبنت كلها على قالب الجملة التلازمية مما يعرف في علم التركيب بالجمل ذات الشقين.
- ❖ ثم إنّ تلازمها قد كان من التلازم الشرطي المتمخض لمعنى الظرف.
- ❖ كلها تستند إلى أداة الارتباط(إذا).
- ❖ وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مستهّل بحرف عطف نسقي هو(الواو).
- ❖ فإذا ولجنا إلى صميم التركيب (الشَّرطي- الظرفي) ألفينا الشق الأول منه- وهو الذي يُعرف في مصطلحات النحو بجملة الشرط- قائما في جميع الأبيات (30-43) على فعل ماض مسند إلى ضمير المخاطب المتصل وهو (التاء).

فهذه مواطن الانسجام النحوي إلى حدِّ التطابق التركيبي،" ولكن الطريف المعجب، مما لا يدع شكًّا في هذه الظاهرة الغريبة- نعني تضافر الأبنية في تعانق الاختلاف مع الانسجام- أنّ الشق الثاني من الجمل التلازمية، مما يُعرف في النحو العربي بجملة جواب الشرط أو الظرف، قد جاء في الأبيات الأربعة عشر مختلفا في بنيته اختلافا مطلَقا، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل في تركيبته النحوية الوظائفية لبيت آخر إذا ما وازنا بينهما من حيث بنية جواب الشرط الظرفي"[62].

وينهي المسدي مقاربته التحليلية القيمة لمطولة شوقي بسرد الخلاصات التي توصل إليها بقوله: " لقد رأينا كيف انبنت قصيدة (ولد الهدى) على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر: التي تحققت في المفاصل والمضامين، وأجريت في القنوات الأدائية، ثم تشكلت في البناء التركيبي، فجاء النص نسيجا لحمته الائتلاف، وسداه الاختلاف، فلا التكثيف بمفض إلى الإشباع ولا الإطراد ببالغ حد الرتابة، فإذا بالتضافر صورة للتعدد في صلب الوحدة وإذا به مفتاح تنكشف به إبداعية الشعر في إحدى اللوحات الروائع التي خطتها ريشة أمير الشعر"[63].

وبالنظر إلى الدراسة التطبيقية فإنه يمكن رصد بعض مميزات التحليل الأسلوبي عند عبد السلام المسدي، وأول هذه المميزات (التوفيقية)؛ فالمسدي يذكر- منذ البداية- أنه قد عاد إلى عدة مراجع أوربية، آخذا من كلٍّ طرفا، غير أنّه لم يقتصر على تلقٍّ ساذج للأسلوبية، وتوفيق بسيط بين أهم اتجاهاتها ومراجعها، وإنما اجتهد محاولا بصم دراسته الأسلوبية ببصمته الخاصة، محاولا تأصيل أسلوبية عربية حديثة وِفق المنجَز من الدرس الأسلوبي الغربي الحديث وذلك عن طريق عقد أواصر القربى بين الدرس الغربي الأسلوبي والدرس العربي.

ويظهر اجتهاد الباحث في تعامله النقدي مع كل من اتجاهي الأسلوبية التطبيقية: اتجاه أسلوبية الوقائع، واتجاه أسلوبية الظواهر، اللتين اتهمهما بالقصور عن إدراك الظاهرة الأسلوبية ككل، مما يُحدث بينهما وبين الأسلوبية النظرية فجوة وقطيعة.

وقد دفعه هذا التعامل النقدي مع الأسلوبيتين آنفتي الذكر إلى اقتراح أسلوبية وسط جامعة بينهما سماها (أسلوبية النماذج)، وهي الطريق التي تجمع بين دراسة الحدث الفردي في النص، أي الواقعة الفنية في حقلها الضيق، وبين اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذي يجسمها في الأثر الفني الواردة فيه، وفي ضوء هذا الاجتهاد نظر إلى قصيدة شوقي (ولد الهدى).

ومن المميزات الأخرى التي طبعت أسلوبية المسدي مرونتُه في التعامل مع النص المدروس؛ حيث استند فيه إلى البلاغة العربية مدعومة بالنحو في دراسته لقصيدة (ولد الهدى).

خاتمة: سنوجز في هذه الخاتمة أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي:

1- محاولة عبد السلام المسدي الكشف المعرفي عن أصول علم الأسلوب وخصائص تركيبته لا مِن حيث معالمه ضمن تطوّره التاريخي، وإنّما في بنيته الآنية كما تتجلّى لنا اليوم في الحقل العربي.
2- محاولة عبد السلام المسدي تأصيل أسلوبية عربية حديثة وِفق المنجَز من الدرس الأسلوبي الغربي الحديث وذلك عن طريق عقد أواصر القربى بين الدرس الأسلوبي الغربي والدرس الأسلوبي العربي.
3- تحذير عبد السلام المسدي من ضياع الهوية العلمية للأسلوبية في مغبة المعارف المحاذية (اللسانيات، فقه اللغة، تحليل الخطاب، البلاغة، النقد الأدبي...).
4- مِن المميزات التي طبعت أسلوبية المسدي مرونتُه في التعامل مع النص المدروس.
5- نفي المسدي أنْ تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة.
6- اجتهاد عبد السلام المسدي لتقديم رؤية نقدية للمصطلح النقدي الوافد من الغرب، إذ لا تخلو دراسة من دراساته إلا وهي مذيلة بقائمة من المصطلحات الأجنبية مع ما يقابلها في اللغة العربية، وإنْ وجد أنّ القضية تتعدّى الترجمة إلى التعليق على المصطلح، لا يتردد في القيام بذلك، حتى أصبح مرجعا في ترجمة المصطلح.

إحالات وهوامش البحث:

[1]- ينظر: ثامر، فاضل (1994)، اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث- المركز الثقافي العربي، ط1، ص:92.

[2]- بدري الحربي، فرحان (2003)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث- دراسة في تحليل الخطاب- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، ص:124.

[3]- بدري الحربي، فرحان (2003)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:144.

[4]- ثامر، فاضل (1994)، اللغة الثانية، ص:92.

[5]- المسدي، عبد السلام (2006)، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، ص:12.

[6]- صبحي، محي الدين (1984)، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د ط)، ص:193.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص:205.

[8]- ينظر: السد، نور الدين (1997)، الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي" الأسلوبية والأسلوب "- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، ج1، ص:32.

[9]- صبحي، محي الدين (1984)، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ص:205.

[10]- المرجع السابق،ج1، ص:32.

[11]- المسدي، عبد السلام (1994)، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، ص:46.

[12]- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص:19.

[13]- المرجع نفسه، ص:20.

[14]- ينظر: بارة، عبد الغني (2005)، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص:226،227.

[15]- المرجع نفسه، ص ص:228،229.

[16]- المسدي، عبد السلام (1983)، النقد والحداثة- مع دليل ببليوغرافي - دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص:11.

[17]- بارة، عبد الغني (2005)، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص ص:229،230.

[18]- المرجع نفسه، ص:230.

[19]- ينظر: المرجع نفسه، ص:230.

[20]- المسدي، عبد السلام (1994)، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (د ط)، ص:11.

[21]- المرجع نفسه، ص:12.

[22]- ينظر: بارة، عبد الغني (2005)، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص:231.

[23]- ينظر: ثامر، فاضل، اللغة الثانية، ص:96.

[24]- ينظر: المرجع نفسه، ص:96.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص:99.

[26]- ينظر: ثامر، فاضل، اللغة الثانية، ص:98.

[27]- ينظر: المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص:13.

[28]- ينظر: المرجع السابق، ص:93.

[29]- المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ص:17،18.

[30]- ينظر: ثامر، فاضل، اللغة الثانية، ص:93.

[31]- المرجع نفسه، ص:18.

[32]- المرجع نفسه، ص:21.

[33]- ثامر، فاضل، اللغة الثانية،ص:94.

[34]- المرجع نفسه، ص:94.

[35]- ينظر: المسدي، عبد السلام (1984)، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس، (د ط)، ص:68.

[36]- ينظر: المرجع نفسه، ص:95.

[37]- المرجع نفسه، ص:95.

[38]- المسدي، عبد السلام (1984)، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص:87.

[39]- ثامر، فاضل، اللغة الثانية، ص:94.

[40]- المرجع السابق، ص:87.

[41]- المرجع نفسه، ص:92.

[42]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص ص: 66،67.

[43]- المرجع نفسه، ص:67.

[44]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص:71.

[45]- المرجع نفسه، ص:68.

[46]- ينظر: المرجع نفسه، ص:71.

[47]- ينظر: المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص:69.

[48]- المرجع نفسه، ص ص:27،71.

[49]- المرجع نفسه، ص ص:72،73.

[50]- المرجع نفسه، ص:74.

[51]- ثامر، فاضل، اللغة الثانية، ص:97.

[52]- المرجع السابق، ص ص:73،74

[53]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص ص:75،82.

[54]- المرجع نفسه، ص:76.

[55]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص:78.

[56]- المرجع نفسه، ص:99.

[57]- المرجع نفسه، ص:73.

[58]- المرجع السابق، ص:76.

[59]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص:78.

[60]- المرجع نفسه، ص:86.

[61]- المرجع نفسه، ص ص:91،92.

[62]- المرجع السابق، ص:92.

[63]- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، ص ص:99،100.