Université Sétif2

وزارة التعليم العـــالـي والبحث العلمـي
جامعة فرحات عباس سطيف (الجزائر)

مـذكـــــرة

مقدّمة بكلية الآداب و العلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية و آدابـــها
لنيل شهـــــــادة

المـــاجستيـــــر

من طرف
السيدة: نبيلـة بومنقـاش

الموضـــــوع

الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي
ـ دراسة في الرؤية والإجراء ـ

بتاريخ.....أمام اللجنة المتكونة من:

الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي بجامعة باتنة	رئيسا.
فتيحة كحلوش	أستاذ محاضر بجامعة سطيف	مشرفا.
خير الدين دعيش	أستاذ محاضر بجامعة سطيف	ممتحنا.
هداية عيزل	أستاذ محاضر بجامعة سطيف	ممتحنا.

«إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلا قال في غده:
لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيدَ كذا لكان يستحسن، ولو قدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النُقص على كافة البشر ».

العماد الأصفهاني

إ هـد ا ء

إلى رحابة المكان و الزمان،هويتي و انتمائي...

والديّ الكريـــمين.

إلى منبع الحب الصادق...

إخوتي و أخواتي.

إلى بنفسج روحي و رفقاء دربي ، إلى الذين أناروا فوانيس العلم

أساتذتي من أبجد، هوز...إلى مدرجات الجامعة .

إلى عناقيد الحب صداقة و تعاملا، و إنسانية و كل من غاب حرفهم عن السطر و تعطَّر ذكرهم في صفحات القلب.

مقدمة

يدرك الباحث في حقل النقد الأدبي تعدد المشاريع النقدية العربية واختلافها اختلافا كبيرا، ولا شك أن المشروع النقدي ينطلق أساسا من مقولات و أسس بلورها النقّاد والمفكرون، ليناقش وضعية الثقافة العربية في مختلف تمظهراتها الأدبية، الفكرية، الدينية، السياسية..قصد إيجاد حلول لإشكالياتها المستعصية، ورسم معالم لآفاقها المستقبلية. ولئن اشتركت معظم تلك المشاريع في تفاعلها مع منتجات الحداثة الغربية، إلاّ أنّ خصوصياتها تختلف من تجربة إلى أخرى، وذلك بحسب طبيعة المرجعيات الفكرية، والخلفيات المعرفية التي يستند إليها كلّ ناقد في مشروعه، وكذا رؤيته الخاصة في معالجة القضايا المطروحة على الساحة.

وفي خضم ذلك التعدد/الاختلاف الذي يميز المشاريع النقدية العربية، أبـــى البحث إلاّ أن يتوقف عند حدود التجربة النقدية عند واحد من أعلامها، وهو عبد السلام المسدِّي* هذا الأخير الذي أبدى اهتماما واضحا بقضايا النقد العربي الحديث رغم اشتغاله بحقل اللسانيات، فراح يتعاطى مقولات الحداثة النقدية ومناهجها و مصطلحاتها، بل وتمثّلها إجرائيا من خلال تقديم قراءة للنصوص الإبداعية والنقدية في ظل معطياتها.كما لم يمنعه دلك من تتبع الإشكاليات المختلفة الناتجة عن انفتاح النقد العربي الحديث على منجزات الحداثة الغربية-لا سيما إشكاليات الحداثة و المصطلح والغموض- محاولا تقديم الحلول الممكنة لها.

لم يحظ مشروع هذا اللساني/الناقد على حدِّ علمي بدراسة شاملة متكاملة لكلِّ ما قدَّمه من رؤى نقدية تعالج إشكاليات النقد الراهنة، وكذا ممارسات إجرائية توضح حدود استيعابه للمنهج .انطلاقا من هذا كان اختياري لموضوع "الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي- دراسة في الرؤية والإجراء" محاولة للوقوف على واقع المقولات النقدية عند هذا الناقد، من

* عبد السلام المسدِّي:لساني وناقد تونسي ولد سنة 1945م بصفاقس متخصص في الدراسات اللغوية ،و مهتم بقضايا النقد الأدبي و إشكالياته ،شغل مناصب علمية و سياسية عديدة ،له مؤلفات متنوعة ، و كثير من البحوث العلمية التي شارك بها في مؤتمرات و ملتقيات دولية مختلفة.

خلال رصد المرتكزات التي بُني عليها خطابه، و كشف استراتيجية تشكله بما تتضمنه من خلفيات فكرية، ومرجعيات معرفية.إضافة إلى مناقشة سؤال المنهج عنده بتحديد آلياته و منطلقاته، ذلك ما يسمح بإعادة بناء/مراجعة ممارساته الإجرائية كفعالية نقدية قابلة لتقييم مدى نجاعتها.و يؤطِّر كل هذه القضايا جملة من الإشكاليات التي ينطلق منها البحث و هي: هل يملك عبد السلام المسدِّي منظوراً نقديًّا خالصًا، أم أنَّنا أمة استهلكت المنتجات الغربية فرزحنا تحت جُبَّه التقليد؟، ثم كيف استطاع المسدِّي أن يولِّف تجربته النقدية في ظل التلاحق الملحاح بين التأصيل والتلقي عن الآخر؟، أين يتموقع عبد السلام المسدِّي من ثقافة القطعية التي قسمت ظهر النقد العربي بين دعاة التأصيل و أنصار التجديد، وما هي رؤيته إزاء أزمات النقد العربي الراهنة؟، وهل استطاعت أن تحجز لنفسها مكانا يليق بها في الحقل الثقافي العربي؟ ،ثم ما هي نقاط التماس/الانفصال بين ثنائية الرؤية/الإجراء عنده ،وما مدى فاعليّة إجراءاته التحليلية في مقاربة النصوص الإبداعية والنقدية؟. وهل استطاع المسدِّي أن يُجيبنا عن هذه الأسئلة انطلاقا من مشروع أم من تجزيء ؟.

يستعين البحث في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات بجملة من المصادر والمراجع. و تتمثل المصادر/مدونة البحث في أهم مؤلفات عبد السلام المسدِّي وهي:"الأدب وخطاب النقد"، "الأسلوبية والأسلوب"، "المصطلح النقدي"، "النقد والحداثة"، "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"، "قضية البنيوية"، "التفكير اللساني في الحضارة العربية"، "اللسانيات وأسسها المعرفية"، " ما وراء اللغة"، "في آليات النقد الأدبي"، "قاموس اللسانيات".

أما بالنسبة للمراجع فيذكر منها-على سبيل التمثيل لا الحصر-:كتب عبد العزيز حمودة :"المرايا المحدبة"، "المرايا المقعرة"، "الخروج من التيه"، محمد عابد الجابري: "نحن والتراث"، يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد". رولان بارت: "لذة النص"، محمد بنَّاني:"النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ"،ميشال فوكو:"حفريات

المعرفة"،منذر عيّاشي:"الكتابة الثانية و فاتحة المتعة"، عبد الله الغذامي:"النقد الثقافي". وسيحاول البحث مقاربة مدونة عبد السلام المسدِّي اعتمادا على منهج "النقد الحواري" الذي يقوم بمحاورة أفكار الناقد مع النبش في المرجعيات المعرفية التي انبثقت منها، و السياقات الثقافية التي احتضنتها وساهمت في بلورتها. ثم السعي قدر الإمكان إلى الانفصال عن المسدِّي إجرائيا ذلك ما يسمح بالولوج إلى مكامن الإشكاليات المطروحة من خلال طرحها في سياقاتها العامة ومناقشتها بخطابات نقدية أخرى.

ولقد توزعت مادة البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة. أما المدخل فكان متعلقا بالمرجعيَّات المعرفية التي نهل منها المسدِّي، وساهمت في توجيه مساره النقدي. كما تطرق أيضا إلى ثنائية الرؤية/الإجراء من خلال عرض مفهومها، وتصنيف أهم القضايا النقدية التي تضمنتها المدوّنة بالاستناد إليها.

وتناول الفصل الأول رؤية المسدِّي إزاء الإشكاليات المطروحة على الساحة النقدية وهي على التوالي: إشكالية الحداثة، إشكالية المصطلح، إشكالية الغموض،و تتبع جملة المواقف والأفكار التي أبداها الناقد بشأن كل إشكالية كما أظهر مدى فاعليتها في إصلاح الوضع.

و اهتم الفصل الثاني بمناقشة أهم البدائل التي يقترحها المسدِّي في مشروعه ويراها كفيلة بالنهوض بمستوى النقد العربي، وتتلخص في ثلاثة عناصر أساسية هي: إبداعية الكتابة النقدية، والتضافر المعرفي بين النقد وسائر العلوم، والدعوة إلى دراسة حيثيات إنتاج النص النقدي. فجاء هذا الفصل بسطا لمفهوم هذه المقولات والأفكار، واستظهارا لطبيعتها بالوقوف على مرجعياتها وآليات تأسيسها ثم النبش في مقاصدها ومناقشة مدى قابلية ممارستها على أرض الواقع.

وخُصص الفصل الثالث لتتبع معالم الممارسة الإجرائية عند المسدِّي من خلال اختيار قراءتين له الأولى خصَّها لكتاب نقدي وعنوانها: "البيان والتبيين: بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب"، أما الثانية فتتعلق بنص إبداعي وأسماها:"التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر- أنموذج

ولد الهدى". وقد حاول هذا الفصل تقديم قراءة ثانية حول قراءة المسدِّي الأولى تنطلق أساسا من استظهار تصوُّر هذا الناقد للممارسة القرائية على النصوص الإبداعية والخطابات النقدية. ثم الوقوف على خصوصية المنهج عنده ومرجعياته، وكذا فحص الآليات الإجرائية التي يتَّبعها في نقده ،وتقييم مدى نجاعتها في استكشاف عوالم النص الخفية.

أما الخاتمة فقد كانت محصِّلة لأهم النتائج التي خلُص إليها البحث عبر مساره القرائي الذي خصَّه لمدونة عبد السلام المسدِّي.

و قد اعترضت هذه الدراسة صعوبات جمَّة لعلَّ أبرزها انطلاق مسارها القرائي من زاوية تشكِّلها ثنائية الرؤية و الإجراء ،مما صعَّب مهمة البحث و جعله يشتغل على نطاق مفتوح يشمل المدونة النقدية لعبد السلام المسدِّي ككل،بما تتضمنه من فضاءات حوارية تتقاطع فيها مرجعيَّات معرفية متعددة تعدد المشارب الفكرية التي نهل منها الناقد.

على كلٍّ هذه قراءة متواضعة تعتريها لا محالة نقائص عديدة ستظل بحاجة إلى مراجعات أخرى من خلال إعادة دراسة أصولها، و مساءلتها بمعطيات معرفية ومنهجية مغايرة.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أشكر المولى عزَّ وجل على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "فتيحة كحلوش" على رحابة صدرها، ورعايتها لهذه الدراسة منذ كانت مجرد فكرة إلى أن صارت على ما هي عليه، كما أن الشكر موصول لكل من مدَّ لي يد المساعدة و ساهم- من قريب أو بعيد- في توجيه مسار هذا البحث عبر مراحله المختلفة، وأخصُّ بالذكر أساتذتي: اليامين بن تومي، عبد الغني بارة،خليفة بوجادي.

Université Sétif2

مدخل

عبد السلام المسدّي وأسئلة المرحلة

استأثر نقدنا العربي الحديث بقسط وافر من مجهودات نقاده و مفكريه، خصوصا بعد اعتزامه خوض غمار تجربة المثاقفة مع الآخر/الغرب للاستفادة مما توصل إليه من أطروحات فكرية و مناهج نقدية. و قد ترتب عن ذلك الفعل- و على مدار عقود متوالية- ظهور مشاريع نقدية متعددة ومتنوعة تنوُّع انشغالات كل ناقد وكذا اختلاف مرجعيته التكوينية، وقد أسهمت هذه المشاريع في إقامة التحوُّلات النقدية الكبرى التي عرفها مسار خطابنا النقدي.

يمثل مشروع الناقد "عبد السلام المسدِّي" واحدا من أبرز المشاريع في هذا السياق، لذا يعمل هذا البحث على التعريف بمعالم فكره النقدي، وكذا إبراز الصيغة التكوينية التي ينبني عليها هذا الفكر.

و بقدر ما تحرص هذه الدراسة على اكتشاف الصفات النوعية الملازمة للمدونة النقدية عند عبد السلام المسدّي فإنها تصبو أيضا إلى التعامل معها على أنها وحدة متكاملة لا تقبل التجزيء، و لا يمكن إقامة حواجز بين شطريها النظري و التطبيقي، بل تسعى الدراسة أيضا إلى تسليط الضوء على كلِّ الزوايا سواء ما تعلق منها برؤية المسدِّي النقدية إزاء الإشكاليات المطروحة في ساحتنا النقدية.أو ما ارتبط بالبدائل التي يقترحها في مشروعه النقدي. إضافة إلى كشف النقاب عن قراءته النقدية للنصوص الإبداعية وكذا التراث النقدي البلاغي. و لهذا سيعمل البحث عبر مراحله المختلفة على تتبع أهم الجزئيات الفرعية ثم محاولة تصنيفها على شكل مفاهيم كبرى أفرزتها مجموعة من المرجعيات.

1- مرجعيات الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي:

يُعدُّ الكشف عن مختلف الخلفيات المعرفية التي يستند عليها الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدّي أمر في غاية الأهمية. ذلك لأنه بمثابة مؤشر فعلي يساعد في تحديد توجهه الفكري، كما يفيد في تفسير مجموعة من القضايا الكبرى التي يدور في فلكها خطابه. و فيما يلي محاولة لضبط أهم المرجعيات الفكرية التي تؤطِّر النتاج النقدي عند المسدِّي.

أ- المعرفة اللسانية:

تجدر الإشارة إلى أنَّ عبد السلام المسدِّي متخصص في اللسانيات بالدرجة الأولى، فكان لهذا المنحى تأثيرا جليًّا في رسم معالم المسار النقدي عنده،ذلك أن اللسانيات-كما هو معلوم-

نجحت في بناء مجموعة من الأسس النظرية و التطبيقية التي أضحت فيما بعد ركيزة هامة للبحث أهمها ما يلي:

أ-1- قاعدة تمازج الاختصاصات:قامت اللسانيات بتتبع الظاهرة اللغوية حيثما وجدت. فتلاقحت مع حقول معرفية أخرى، هذا ما أثمر علوما هي نتيجة طبيعية لتقاطع حقلين معرفيين على الأقل، مثل: اللسانيات النفسية و اللسانيات الاجتماعية، الأسلوبية...

أ-2- قاعدة التفرد و الشمول:و هو مكسب هام حققته اللسانيات حيث أن المنهج اللساني في أدقِّ مفاهيمه هو تفاعل خلاَّق بين تفكيك الظاهرة اللغوية إلى جزئياتها، و التحري عما يجمع الأجزاء من روابط كلية شاملة. و تستعين في بلوغ ذلك بآليات الاستقراء، الوصف، الاستنتاج... لضمان حرية أكبر للتنقل.

من الجزء ← الكل و من الكل ←الجزء.

هذا ما وسم البحث اللساني عموما بالنزعة العلمية المتخلِّصة من النسبية و المعيارية بغية تحقيق الموضوعية عبر الصرامة العقلية[1].

و في ظل هذه الإنجازات الباهرة التي حققتها اللسانيات منذ صدور كتاب فيرديناند دي سوسير-Ferdinand de Saussure " محاضرات في الألسنية العامة" – الذي قلب موازين عديدة في التفكير اللغوي الغربي- ظل عبد السلام المسدِّي يحثُّ بإصرار على ضرورة استفادة النقد العربي الحديث من الأنموذج اللساني، من خلال خلق علاقات تضافرية و روابط متينة بين الحقلين «فالتضافر المنهجي هو الذي فجَّر النظرية النقدية و هو الذي بمفعول ذلك التفجير قد أعاد ترتيب أوراق المنهج، و أقام توظيبا جديدا داخل بيت المعرفة، فأصبح التضافر ذاته -الذي هو في منطقه توسُّل منهجي- محورا من محاور التأسيس الفكري و بالتالي عمدة من عمد بناء النظرية العلمية قاطبة»[2].

أما بخصوص قضية المنهج فإنَّ مقولة سوسير"دراسة اللغة في ذاتها و لأجل ذاتها" سرعان ما تمثَّلها النقد الأدبي، و ظهرت بذلك مناهج نقدية نادت بعزل النص الأدبي عن كل المؤثرات الخارجية. فتمَّ بذلك الحد من سطوة المناهج السياقية التي كانت تتعامل مع النص الأدبي على أنَّه وثيقة شاهدة على نفسية مؤلفه أو تاريخ المرحلة التي كتب فيها. وهذه الثمار التي جناها النقد

[1] عبد السلام المسدِّي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا_تونس، ط1، 1981، ص ص 10-11.
[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب العربية المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2004، ص 18.

نتيجة تلاقحه مع اللسانيات جعلت المسدِّي يقرُّ بأنَّ «أعظم المساهمين اليوم في شركة الأدب و النقد هو المعرفة اللسانية بلا منازع، هي أكبر الشركاء خطرا، و أشدهم تأثيرا و أوفرهم حصة و نصيبا لأنها الأقدر على المقايضة الفكرية في كل حين»[1].

و بحكم هذه الخلفية المعرفية التي ينساب في مجراها الخطاب النقدي عند المسدِّي، تنبه النقَّاد و منهم محمود الربيعي إلى هذه الحماسة الفياضة التي تميز بها الناقد إزاء هذا الحقل المعرفي إذ ظل وفيا له، و نذر جهوده لتحقيق التضافر بين علمين تجمعهما قرابة اللحم و الدم يتعاملان مباشرة مع اللغة هما:"اللسانيات" و "النقد الأدبي". و حمل المسدِّي هذا الهم المعرفي على كتفيه، و حاول لفت نظر الجميع إلى أن هناك مجالا رحبا للتفاعل الخصب بين النقد واللسانيات[2].

و لا شك أنَّ تأثير المرجعية اللسانية في الخطاب النقدي عند هذا الباحث أمر ثابت –لا غبار عليه– و لأنَّ المقام لا يتَّسع لتفصيل الجزئيات فإنَّ ذلك ما سيتكفل البحث بمناقشته في الفصول المقبلة.

ب– الحداثة الغربية:

بعد الانفجار الفكري والمعرفي الذي شهده العالم الغربي، ظهرت نظريات و مناهج نقدية عديدة ، و إن تنوعت منطلقاتها الفكرية فإنَّها تشترك في هدف واحد هو تأسيس مناهج علمية كفيلة بدراسة الظاهرة الأدبية بصفة شمولية و موضوعية.و في ظلِّ هذه الثورة المعرفية والمنهجية لم يكن بوسع النقد العربي سوى فتح أبوابه أمام رياح المثاقفة. فانطلقت بذلك محاولات عديدة لنقل مفاهيم الحداثة الغربية، و تأصيل مناهجها في وطننا العربي.

و على هذا الأساس كان المسدِّي واحدا من الذين شغفهم تطور نقدنا العربي، فراح يقيم مشروعا للتواصل المعرفي مع الآخر/الغرب، وأثمرت جهوده بصفة ملموسة في المنهج الأسلوبي، إذ صدر له عام 1977 كتاب " الأسلوبية و الأسلوب_ نحو بديل ألسني في نقد الأدب_" والذي حاول من خلاله تعريف القارئ العربي بأهم قضايا الدرس الأسلوبي، من خلال ضبط ماهية الأسلوبية و علاقاتها بالعلوم الأخرى، إضافة إلى إبراز أهم الاتجاهات الكبرى التي وجهت مسار هذا العلم عبر مراحله المختلفة. وقد امتاز هذا الكتاب بجدَّة الطرح و تجاوز الفهم التقليدي للأسلوب. و ذلك بفضل اطِّلاع المسدّي المباشر على أهم ما كتبه النقاد الغرب في

[1] المصدر السابق: ص–ن.

[2] محمود الربيعي: النقد الأدبي (وما إليه)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، د_ط، 2001، ص 177.

هذا الحقل، هذا فضلا عن نزوعه إلى تلقين هذا العلم بمصطلحاته المتخصصة و التي و إن بدت غامضة للقارئ العربي -لأنه لم يألفها من قبل – فقد ذَلّل المسدِّي صعوباتها بثبت عام جمع فيه أهم المصطلحات النقدية و اللسانية و الأسلوبية مُرفقا إياها بشرح لدلالتها أثناء الاستعمال.

و نظرًا لهذه الجهود المبذولة فقد «اقترن اسم عبد السلام المسدِّي عند الدارسين بمشروع الدراسات الأسلوبية، إذ يعدُّه النقَّاد من الأوائل الذين عرَّفوا القارئ العربي الأسلوبية منهجا نقديا، وبالرغم من اشتغاله بحقل اللسانيات، كما يتضح من خلال مؤلفاته ، إلاَّ أنَّ الرجُل كان ممن شغلهم همُّ النص -بحكم موقعه كلساني- فوجد نفسه مولعا بمدارسة النصوص الأدبية في محاولة لمد الجسور بين اللسانيات و الأدب»[1] .

و بحكم أنَّ الممارسة الإجرائية في أيِّ علم جزء لا يتجزأ من مشروع إرساء القواعد النظرية للمنهج، فإنَّ المسدِّي لم يتماطل عن تعزيز مساره التأسيسي للمنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث بتقديم مقاربات تحليلية للنصوص الإبداعية مستغلا في ذلك انفتاحه على الحداثة الغربية لتقريب الرؤية أكثر للقارئ العربي.كما أعاد قراءة التراث النقدي البلاغي بمداخل حداثية وتتجلى جهوده تلك في كتابة الموسوم "قراءات مع : الشابي و المتنبي الجاحظ و ابن خلدون".

نال الفكر البنيوي أيضا اهتمام المسدِّي فحاول النبش في أهم الهويات المعرفية التي انبنى عليها عند الغرب، و كذا علاقته بسائر العلوم المتاخمة له ، كما ركز أيضا على كشف أهم الأبعاد الفكرية والمعرفية التي تؤطِّر المنهج البنيوي والتي بفضلها حقق مكانته وقيمته بين مناهج أخرى[2].

لم يقتصر تأثر الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي بمقولات النقد الحداثي فقط. بل تجاوز ذلك إلى الانفتاح على أهم الأطروحات التي عرضها نقد ما بعد الحداثة ، خاصة ما تعلق بمقولة "إبداعية الكتابة النقدية" التي كثيرًا ما روَّج لها أنصار هذا الاتجاه و في مقدمتهم الناقد الفرنسي: "رولان بارت" Roland Barthes. ونجد انعاكسا واضحا لهذا المولود الجديد – الذي شهدته الساحة النقدية الغربية_ على المدونة النقدية لعبد السلام المسدِّي، إذ تبنى

[1] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ط1، 2005، ص ص 224- 225.

[2] عبد السلام المسدّي: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص 5.

مشروع النقد الإبداعي، ودعا إليه بحماس شديد، كما خصَّص له نصيبا أثناء ضبطه لمفهوم الحداثة والتي يقسمها إلى شطرين:"حداثة في المضمون" و"حداثة في الصياغة"، هذه الأخيرة التي تتجلى حسبه في مجموعة من الخصائص النوعية التي تميِّز لغة النقد و في مقدمتها تحديد المصطلحات الدالة على المفاهيم و الارتقاء بها إلى مستوى الإبداع[1].

إنَّ أهم ما يمكن استخلاصه مما سبق، استحالة إقامة أيَّة مقاربة منهجية/معرفية للمشروع النقدي عند عبد السلام المسدِّي دون الرجوع إلى المؤثرات الفكرية والخلفيات المعرفية التي حفَّت بهذا الخطاب، وأثرت فيه فامتزج عن قصد أو عن غير قصد بحُمولاتها المعرفية؛و منطلقاتها الأولية، وهذا أهم ما يميز طبيعة النتاج الفكري، إذ تصب فيه روافد عديدة من مشارب الناقد الفكرية، وتخصُّصه الأكاديمي، وانشغالات أمته التي كثيرا ما أضحت تمثل قلقا معرفيا يستدعي الحل العاجل.

2- بين الرؤية و المنهج والإجراء:

تتداخل مفاهيم المصطلحات في خطابنا النقدي العربي المعاصر إلى حدٍّ يصعب فيه الفصل بينها، و الواقع أنَّ غياب الماهية الواضحة لكلِّ مصطلح على حده هو الذي عمَّق الفوضى. و انطلاقا من هذا المستند آثر البحث الوقوف على التقاطعات المفهومية الكبرى التي تجمع بين مصطلحات (الرؤية، المنهج، الإجراء) لما لها من أهمية في توضيح عنوان هذا البحث،و كذا تحديد معالمه الكبرى و إطاره العام.

يؤكد عبد الله إبراهيم أنَّ قيام أيَّة قراءة نقدية بعدِّها فعالية منشطة للنصوص الأدبية تستند إلى ركيزتين أساسيتين هما:"الرؤية"التي يصدر عنها الناقد و "المنهج" الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته ،فـــ"الرؤية" هي:خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية . أما "المنهج" فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد و هو يباشر وصف النصوص الأدبية و تنشيطها و استنطاقها.شرط أن يكون "المنهج"مستخلصا من آفاق تلك "الرؤية"[2].

و بهذا يتضح أنَّ الرؤية أشمل من المنهج بل وتحتويه أيضا،ذلك أنَّ المنهج لا يكتسب شرعية وجوده إلاَّ إذا استندت آلياته إلى مجموعة من المنطلقات النظرية و الخلفيات المعرفية التي

[1] عبد السلام المسدّي: النقد والحداثة (مع دليل بيبليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 1983، ص ص 17-18.

[2] عبد الله إبراهيم: المطابقة و الاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت /لبنان، ط1، 2004، ص504.

توجه مسارها رؤية ما ،هذا ما دفع محمد عابد الجابري إلى التأكيد على أنّ: « كل منهج يصدر عن رؤية و لابد : إما صراحة و إما ضمناً.و الوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لاستعمال المنهج استعمالا سليما مثمرا ...الرؤية تؤطِّر المنهج ،تحدد له أفقه و أبعاده، و المنهج يغني الرؤية و يصحِّحها »[1].

و في ظل هذا التلاحم الشديد بين عناصر الرؤية و خطوات المنهج –الذي يصرح به الجابري في هذا القول- ينحو عباس الجرّاري إلى تأكيد نفس الفكرة في قوله:« لقد شاع أنَّ المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة و فحصها ،أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس و قواعد و طرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة و تقديم الدليل عليها .هذه مجرد أدوات إجرائية ،و هي في نظرنا لا تمثل إلاّ جانبا واحدا من المنهج ،أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج ،و لكن هناك جانب لا مرئي ،باعتبار المنهج أولا و قبل كلِّ شيء وعيا ينطلق من مفاهيم و مقولات وأحاسيس ذاتية ، و تنتج عنه رؤية ،و يتولد تصور و تمثل للهدف من المعرفة.من هذين الجانبين:المرئي و اللامرئي يتكون المنهج ،أي منهج صحيح ،من حيث هو منظومة متكاملة و متناسقة »[2].

إنَّ التداخل/التلاحم بين شقي الرؤية و الإجراء سيكتمل بناؤه حين يتم صهر كل تلك التقاطعات المفهومية في الممارسة الإجرائية هذه الأخيرة التي تعدُّ حوارا مع النصوص الإبداعية و بؤرة تلتقي فيها مقاصد القارئ/الناقد بالمقاصد المضمرة للنصوص،ذلك ما يُفضي إلى ضرب من التفاعل/الحوار الذي اصطُلح على تسميته "قراءة" بعدّها إستراتيجية تعويم المقاصد المضمرة و المتناثرة في ثنايا النصوص استنادا إلى خلفيات منهجية منظمة يتوفر عليها القارئ/الناقد.[3]

3-المشروع النقدي عند عبد السلام المسدِّي:قضايا الرؤية ومعالم المقاربة النصيَّة.

نظرا لتمحوُّر الدراسة حول ثنائية الرؤية/الإجراء، ستحاول في شطرها الأول تتبع تفاصيل الرؤية النقدية عند عبد السلام المسدِّي إزاء كل ما هو حاصل في حقل النقد الأدبي عموما والعربي على وجه التحديد، من تحديد في الأجهزة المفهومية والمقولات المعرفية، ومن

[1] محمد عابد الجابري: نحن و التراث(قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب ،ط6،1993،ص26.

[2] عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير ،مكناس/المغرب ،ط1،1990،ص ص40-41.

[3] عبد الله إبراهيم: المطابقة و الاختلاف ،ص503.

حيرة إزاء مجموعة المسائل الخلافية والقضايا الإشكالية التي كادت تعصف بمستقبل نقدنا العربي الحديث.لعل في مقدمة هذه القضايا " إشكالية الحداثة" التي كثيرا ما أرّقت عبد السلام المسدِّي، وشغلت حيِّزا من اهتماماته، خصوصا بعد تضارب الآراء بشأن مفاهيمها وأبعادها. فهناك من اعتبرها انفصاما معرفيا وقطيعة حضارية، في حين عدَّها آخرون اتصالا وامتدادا، والأهم من هذا وذاك أنَّها حركة لتصحيح المسار وتكييف للنقد مع متطلبات الساعة الراهنة.

وفي خضم هذه المواقف المتباينة، أظهر المسدِّي انشغالا كبيرا بهذا الهم المعرفي أثناء حضوره في فعاليات الثقافة العربية، وفي مناقشاته الفكرية و النقدية، وصرَّح في مواقع عديدة أنَّ الحداثة في مشهدنا الثقافي العربي المعاصر مقولة يشوبها اللُبس والغموض من جوانب مختلفة وسبب ذلك«تواتر الاشتراك عند استخدام" الحداثة" لفظا ومعنى»[1]. وفي ظل تعدد دوال هذا المصطلح ومدلولاته أضحى عبارة عن «مفهوم يُوظَّف عند الاستخدام توظيفا يحمل المعنى وضده. فيغدو مطية لمحامل دلالية متدرجة»[2].

ومن الأعراض المرافقة لهذا الالتباس تداخل مجموعة من الثنائيات مما ولَّد غموضا في ذهن القارئ العربي أهمها: الحداثة/التراث، الحداثة/الغموض، الحداثة/القراءة. هذا ما دفع المسدِّي إلى التفريق بين هذه المصطلحات المختلفة محاولا من خلالها ضبط ركائز الحداثة و مستوياتها المختلفة. كما تعاطى إشكالية الأنا/الآخر، وحلَّل أسباب اتسام الحداثة العربية بالسلبية و اقتصارها على الأخذ دون العطاء.

و لم تقتصر جهود المسدِّي عند حدود المعالجة النظرية لمقولة الحداثة وللإشكاليات التي حامت حولها بل حاول أيضا – و كما سبق تأكيد ذلك- تبنى مناهجها ونقلها إلى العالم العربي كما هو الحال في اهتماماته بمستجدات الدرس الأسلوبي الغربي،وإسهامه الفعَّال في التعريف به و التأسيس له في نقدنا العربي الحديث- تنظيرًا و ممارسة-.

إضافة إلى ما سبق الحديث عنه نلمس أيضا ملامح للقلق المعرفي عند المسدِّي إزاء إشكاليات أخرى، ذلك ما يسمح بتعريفه من منظور آخر بأنَّه من المهتمين بإشكالية المصطلح التي أثارت فوضى في المفاهيم، و هشاشة في كيان الخطاب النقدي العربي المعاصر، هذا ما دفعه إلى تقديم رؤية لمعالجتها تستند إلى الطرح النظري عن طريق مناقشة الخلفيَّات والملابسات

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص 7.
[2] المصدر نفسه، ص8.

المحيطة بهذه القضية، وكذا إبراز قواعدها اللغوية و النقدية و مضاعفاتها على مسار النقد العربي. و عزز هذه الجهود بإصدار كتاب بعنوان "المصطلح النقدي"*. و قد أعانه في تناول هذه الإشكالية تخصُّصه اللساني الذي سمح له بالتقعيد لهذه القضية من جوانب لغوية هامة.

ونيَّة منه في التخفيف من وطأة الأزمة نجد دراساته مذيَّلة بقائمة من المصطلحات الأجنبية و مقابلاتها في اللغة العربية، كما يرفقها بشروح مركَّزة لمدلول المصطلح النقدي على غرار ما فعله في كتابه " الأسلوبية و الأسلوب" –كما سبق الذكر–.

إنَّ المتأمل في المواضيع التي أثارها عبد السلام المسدِّي يجزم بأنَّ هذا الناقد متفاعل مع كل مستجدات الساحة النقدية العربية، مما يصعِّب مهمة تصنيفه ضمن مسار دراسي معين و لا أدلَّ على ذلك من امتداد اهتماماته السابقة المتعلقة بإشكالية المصطلح إلى مناقشة "أزمة الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر" خصوصا بعد أن عمَّت ظاهرة الشكوى من غموض لغة النصوص النقدية، وبلوغ الإشكالية ذروتها حين ظهرت خطابات تتهم– و بشكل صريح– العديد من نقَّادنا بالتعمية،و الإلغاز و تعمُّد تضليل القارئ. وتعدى الأمر ذلك إلى تعميم هذا الحكم على الحداثة النقدية ككل في نسختيها العربية والغربية، هذا ما يصرح به عبد العزيز حمودة في قوله:«فقد كانت العزلة والغموض قدر تلك المشاريع و الاستراتيجيات في بلاد النشأة منذ البداية. و لم يكن حظُّ تلك المشاريع والاستراتيجيات المستوردة أفضل في الثقافة العربية منها في الثقافات التي أفرزتها. بل إنَّها أسوأ حالا وحظًّا. لقد تحول الغموض الأصلي إلى معميات و طلاسم زاد من إبهامها سوء الفهم، و سوء النقل، و سوء الترجمة، بالإضافة إلى نقطة الضعف المبدئية في النقل عن الحداثة الغربية، و هو أن المصطلح النقدي و المفهوم الذي يعبر عنه كان مُقدَّرا له بمجرد نقله بعوالقه المعرفيَّة أن يجيء غريبا إلى الثقافة العربية»[1].

و بهذا يتضح مدى تعقيد هذه الإشكالية بحكم خضوعها لعدَّة مؤثرات أهمها انضواؤها تحت لواء الثنائية المتأزمة، أو ما يعرف بإشكالية الأنا/الآخر، إضافة إلى تعدد الأطراف الفاعلة في بروز أزمة الغموض النقدي مثل: إشكالية المصطلح، إشكالية الترجمة وكذا ضعف استيعاب نقَّادنا للمفاهيم الحداثية في أصولها الغربية.

---

* تجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب هو استفاضة لمقدمة في علم المصطلح كان قد استهل بها المسدِّي كتابه "قاموس اللسانيات" .

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د_ط، أغسطس 2001، ص 488.

رغم ما تتميز به إشكالية الغموض من تعقيد و تداخل، إلاَّ أن ذلك لم يمنع المسدِّي من الخوض فيها، و بطريقة أقلُّ ما يقال عنها أنَّها بمثابة تحوُّل في المسار المنهجي و في أسلوب الطرح، إذ تعامل هذا الناقد مع إشكالية الغموض على أنَّها خطاب مؤسَّس له إستراتيجية محكمة و مرجعيات مسكوت عنها، و أكَّد بشأنها أنَّ «واقعنا العربي في حاجة ملحَّة إلى بحث جديد: أن نتَّخذ من هذه الظاهرة ذاتها موضوعا للدرس فنحوِّل القضية من دائرة النقد الأدبي – مضمونا و منهجا– إلى دائرة التعامل مع الخطاب النقدي ذاته، عندئذ يكون همنا متركزا على النبش في القواعد الأرضية التي تتأسس عليها تركيبة هذا الخطاب المتظلم»[1].هكذا يكون المسدِّي قد تبنى نسقا مختلفا عمَّا هو سائد عند باقي النقَّاد سواء من ناحية رؤيته لطبيعة الإشكالية ،أو طريقة تناوله لها التي لا تخلو من فضح للمقاصد، وتعرية للمناطق المظلمة في ذلك الخطاب.

هي إذن لمحة موجزة عن الشطر الأول من الدراسة الذي سيعنى بإبراز أهم جهود عبد السلام المسدِّي المتعلقة برؤيته للإشكاليات الكبرى التي يتخبط فيها النقد العربي المعاصر منذ انفتاحه على الآخر، إضافة إلى مناقشة أهم الحلول والاستراتيجيات التي يراها كفيلة بالقضاء على الأزمة.

و لئن خصَّص المسدِّي جزءا هامًا من مساره المعرفي لانشغالات نقدنا وهمومه الفكرية و المنهجية، فإنَّ ذلك لم يمنعه من تجاوز عقبة الأزمات إلى تأسيس التطلعات، ذلك ما يكرِّس مبدأ التحوُّل /التطوُّر في مشروعه النقدي، خاصة في ظل ما شهده النقد الأدبي العربي المعاصر من تطوُّرات كبرى كان لها أثرًا واضحا في تغيُّر العديد من خصوصياته، وكذا ثوابته المعرفية والمنهجية مثل: مفهوم النص، مفهوم القراءة، وظيفة الناقد...و عليه فإنَّ «مفهوم النقد من أكثر المفاهيم جاهزيَّة وقابلية للتغيير و التبديل، فهو ما عاد يؤخذ مستقلا، ولا يشتغل عليه في الدراسات المعاصرة باعتبار أنَّ له استقلاله الذاتي المنفصل عن مجمل العلوم، بل أخذ مفهوم النقد يتغير بتغير ارتباطاته أو (علاقاته) مع علم اللغة، أو علم النحو أو مع الأدب بأنماطه و أقسامه،

[1] عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، ص 179.

فإذا ما تغيرت العلاقات و هي عرضة للتغيير كل حين فإنَّ النقد- مفهوما- سوف يعترضه التغيير لا محالة»[1] .

و أمام تلك المستجدات المتنوعة التي لفظها النقد الغربي بشقّيه الحداثي وما بعد الحداثي، وجد المسدِّي نفسه ملزما بعرض جملة من الأطروحات النقدية، والمكوَّنة أساسا من مجموعة من المقولات والأفكار والمبادئ التي استقاها من مرجعياته الفكرية المختلفة، ثم حاول الترويج لها في ميدان الممارسة النقدية، وبذلك يمكن أن تُعرَّف بأنَّها عناوين للحداثة في الخطاب النقدي عنده، أو تُحمل على أنَّها مشروع بديل ينتظر من يتبنى مبادئه من النقَّاد.

و لعل في مقدمة بنود ذلك المشروع نجد مقولة "إبداعية الكتابة النقدية" و هي مقولة يعود الفضل في تأسيسها إلى النقد التفكيكي الذي تزعَّمه:"جاك ديريدا" Jaques Dirida و "رولان بارت" Roland Barthes، وتقوم أساسا على الدعوة إلى توخِّي الجانب الإبداعي أثناء كتابة النص النقدي، بمعنى أنَّ الناقد وهو يتحرى البحث عن مواطن الأدبية في النصوص الإبداعية لابد أن يحُمِّل خطابه قدرا من الإبداعية لا تقل عن مستوى الإبداع الأول الذي تحقق في النص الأدبي، و تكون بذلك الممارسة النقدية إبداعا بمحاذاة الإبداع.

يترتب عن التسليم بفكرة الإبداع في لغة النقد الأدبي تكريس مبدأ التعدد، الذي سينجر عنه لا محالة لا نهائية التأويل، ذلك أنَّه «إذا كانت القراءة هي وسيط الإبداع إلى الإنسان، فقد كانت هي أيضا وسيط الإنسان إلى الإبداع، و لقد يعني هذا أنَّها في توسُّطها ليست لحظة عابرة بين هذا و ذاك، بل هي لحظة حدوث دائم تجعل الإبداع و الإنسان على مثال الحضارة تعددا و انفتاحا و اتِّساعا و ارتحالا»[2].

استنادا إلى هذا المنطلق تتراجع الحدود بين النص الإبداعي والنص النقدي ويصف المسدِّي هذا التداخل بينهما قائلا:«فهي المزيجة الخلاَّبة التي تولَّدت من تلك المصاهرة العجيبة، نعني ما طرأ من اقتران بين الخطاب الإبداعي والخطاب النقدي، و الوليد الناشئ هو ما اصطلح عليه المصطلحون بالنقد الإبداعي، وكان ذلك إيذانا بتجدد لغة الكتابة لأنَّ بعض فلسفات المعرفة النقدية قد استبدلت بمصطلح الأدب مصطلح الكتابة ذاته، و هكذا عمَّت كتابات تقول

[1] محمد رضا مبارك: "مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب"، مجلة "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، ع65، خريف 2004، شتاء 2005، ص 110.

[2] منذر عيَّاشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط1، 1998، ص 10.

عن نفسها إنَّها في النقد و لكنِّها تصوغ من الدلالات والمعاني ما يسافر بالقارئ إلى عوالم الخيال التوَّاق، و يبحر به على مراكب الرؤى التخيلية بصيغ شعرية خالصة»[1].و قد كان المسدِّي واحدا من الدَّاعين إلى هذا النمط من الكتابة النقدية ومن الممارسين لها أيضا في خطابه النقدي، مؤكِّدا بذلك خضوع منظومته النقدية للانفتاح الدَّائم على مستجدات الساحة النقدية.

من المسائل المستحدثة أيضا في الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي ، نجد دعوته إلى إعادة الاعتبار للهوامش المحيطة بإنتاج النص النقدي، أو ما يعرف "بسياقات إنتاج النص النقدي" على اختلاف أنواعها، لأنَّ الخطاب النقدي –على غرار باقي الخطابات الفكرية– سيظل مُحمَّلا بمجموعة من الأفكار و المبادئ التي اكتسبها من السياقات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي لفظته . وما يُؤسف له أن تظل هذه الخلفيات المعرفيَّة والمرجعيَّات الفكرية مغيبّة عن ذهن الناقد و هو يكتب نصه النقدي، وكذا عن ذهن المتلقي وهو يستقبل ذلك النص رغم دورها الفعَّال في تسيير عملية التواصل النقدي. هذا ما عمَّق حيرة المسدِّي و دفعه إلى التساؤل عن سرِّ إهمال النقَّاد لحيثيات إنتاج النص النقدي رغم وعيهم بأهميَّتها.إذ يصرِّح قائلا:«لقد حمل الفكر النقدي –على الصعيد الإنساني– هموم الحيثيَّات المتصلة بإنتاج النص الأدبي،واستمر هاجسه بها طويلا، ثم سافر بها –و بمدى وجاهتها– شرقا و غربا، و عنَّ له يوما أن يرفعها و يوما أن يضعها، و كانت الرحلة شيِّقة لأنَّها والجت عوالم الفكر الأخرى فتخاصب الفن القولي مع القول الفكري، ولكنَّ الفكر النقدي لم يحمل– بما يكفي– هموم الحيثيَّات المتصلة بإنتاج النص النقدي ذاته،لم يكن في قائمة الأجندة الايبستيمية بند خاص يتحدث عن نشوئيَّة النص النقدي أو لنقل يتحدث عن "جينيتيكية" ذاك النص»[2].

ويدعو المسدِّي – بذلك– إلى تأسيس نمط من الدراسة الحفرية التي تغـــوص في عمق الخطاب النقدي، وتلوذ إلى مناطقه المظلمة قصد استكناه حقائق جديدة لها أثر واضح في سياقات التلقي التي ستظل بحاجة إلى مساءلة « يقـــودها محرك واحد: ما الذي في –رحـــاب الإنجاز النقدي – يظل غائـــبا أو مغيَّـــبا، وما الذي يدخل في المسكـــوت عنه، أو " المـــغطَّى عليه " كمـــا كـــان القـــدمـــاء يقولـــون ؟ و ما الـــذي مـــن كـــلِّ ذلـــك يتدخـــل

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد، ص 356.
[2] المصدر نفسه، ص 300.

في مضمون الحكم النقدي أو في تكوين المنهج النقدي؟ و لماذا قضت الأعراف بأنَّ النقَّاد يتناقلون "القيمة" و يغضون الطرف عن حيثيَّات صدور "القيمة"»[1].

وقد أبدى المسدِّي أيضا رغبة كبيرة في الارتقاء بالجانب المعرفي والمنهجي للنقد الأدبي، هذا ما دفعه إلى التأكيد على ضرورة إقامة جسور تواصلية، وروابط متينة بين النقد وباقي العلوم عموما، و بين النقد و المعرفة اللسانية على وجه التخصيص. و إن كان هناك من يعتبر التضافر المعرفي مجرد ترف علمي، فإنَّ المسدِّي يؤكِّد إلزامية القيام بهذا الفعل الاستثماري بين النقد و باقي العلوم المتاخمة له لأنَّ «الانتباه إلى انفجار النظرية النقدية و القول به، ثم التسليم بنتائجه،كلُّ ذلك يعني الاقتناع بأنَّ مؤسسة النقد قد خرجت من مدار فلكها الموروث، و كفت من كونها ملكا عينيا بين النقاد من حيث هم نقاد ودخلت طورا جديدا هي فيه ملك مشاع بين النقَّاد و شركائهم المعرفيين»[2]. و سيكون لانعدام الحواجز بين النقد و باقي العلوم أثرا واضحا في تطوير مشاريع الاستثمار المعرفي التي سيسودها الأخذ و العطاء لا محالة.

ولعل أهم محفِّز دفع المسدِّي إلى تبني هذه الفكرة تلك النجاحات الباهرة التي حققتها اللسانيات بظهور مناهج عديدة، استطاعت بفضل مبدأ التضافر أن تنتقل و بسرعة إلى حقول معرفية أخرى، كما هو الحال مع البنيَّوية من حيث هي منهج في البحث وطريقة في التفكير حملت في جعبتها بنود الصرامة و الموضوعية، مما جعل العلوم –على اختلاف توجهاتها- تتسابق إلى تبني هذا النمط من التفكير المنهجي. وبذلك يمكن القول بأنَّ «كلَّ هذه الثورات جعلت التفكير البشري في هذا العصر يعتمد الرؤية النقدية الشمولية التي دكَّت الحدود الفاصلة بين الاختصاصات مما أفرز ظاهرة " العلمانية" التي طغت على كل ميادين المعرفة »[3].

وعليه فإنَّ إقامة نظريات نقدية لا تخلو من تفكير شمولي و دراسة علمية، يعني الارتحال الدائم بين الاتجاهات العلمية والتيَّارات الفلسفية،و لكن وفق استراتيجية واضحة المعالم والأهداف و قادرة على حماية خصوصيات العلوم من الاندثار.

---

[1] المصدر السابق، ص 302.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث (من خلال بعض نماذجه)، الدار العربية للكتاب، ليبيـــا_تـــونس، د_ط، 1984، ص 9.

وكما أمعن المسدِّي النظر في قضايا النقد و إشكالياته الراهنة، فقد كان أيضا من أشدِّ النقَّاد قناعة بأنَّ التنظير النقدي لا ينفصل عن الممارسة الإجرائية، بل كلاهما يدعم الآخر. لهذا لم يتوان عن تقديم مقاربات تحليلية للنصوص الإبداعية و قراءات استكشافية للتراث النقدي.وتتميَّز تلك الممارسات الإجرائية التي قام بها بالتنويع في منهج الدِّراسة حيث لم يلتزم بمنهج قرائي واحد، ويُفسر ذلك بأنَّه «كان ينطلق وفقا لما يمليه عليه النص الذي يحلله، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني الصَّرف و تارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي التقليدي، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى بعض مستويات الأسلوبية الإحصائية مقيما إحصائيات و جداول و قياسات رياضية صارمة، وقد ينساق إلى نوع من التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكُّل الملفوظ الشعري، وهو في كلِّ ذلك لا يقتصر دائما على التحليل النصِّي الدَّاخلي، بل يدعِّم فحصه ببعض مستويات التحليل الخارجي، فلا يُهمل ما يقدِّمه المرجع التاريخي والثقافي و الأيديولوجي من دعم للتحليل الأسلوبي و النقدي، و يمكننا القول أنَّه يمكننا أن نجد في دراسات المسدِّي النظرية و في تطبيقاته و تحليلاته الأسلوبية و النقدية جوانب تمثِّل أكثر المناهج الأسلوبية المعروفة، فهناك مظاهر واضحة لأسلوبية بالي التعبيرية وملامح واضحة لمنهجية جاكبسون الوظيفية، وعناصر مهمّة من أسلوبية ريفاتير العاطفية، بل نجد صدى صريحا لمقولة بوفون ذائعة الصيت "الأسلوب هو الرجل ذاته" التي حاولت الاتجاهات الأسلوبية الحديثة أن تتجاوزها»[1].

و لا أدل على عناية المسدِّي بالجانب الإجرائي من كتابه :" قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون" وهو في الأصل مجموعة من الدراسات و المداخلات التي شارك بها المسدِّي في ملتقيات علمية متفرقة ، ثم قام بتنقيحها ليعيد نشرها في هذا الكتاب و أصبحت عناوينها على التوالي:

ـ"مع الشابي: بين المقول الشعري و الملفوظ النفسي".

ـ"مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية و المقوِّمات الشخصانية".

ـ"مع الجاحظ: " البيان و التبيين" بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب".

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، ط1، 1994، ص ص 92-93.

ـ"مع ابن خلدون:" الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة"[1].

كما ضمَّن كتابه " النقد و الحداثة" أيضا دراستين تطبيقيتين الأولى أجراها على قصيدة أحمد شوقي" ولد الهدى" و عنوانها" التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر"، و الثانية خصَّها للنثر و أسماها " الأدب العربي و مقولة الأجناس الأدبية- نموذج السيرة الذاتية في كتاب الأيام".

وإنصافا لمكانة عبد السلام المسدِّي في المشهد الثقافي العربي، لا يمكن أن يقتصر الحديث على جهوده النقدية الخالصة -سواء ما تعلق منها بالرؤية أو بالإجراء- وإنَّما يُفسح المجال أيضا للإشادة بجهوده في تحليل الخطاب السياسي، و هو التوجُّه الذي سلكه الناقد في الحقبة الأخيرة و قد أعانه في ذلك تشبعه بالمعرفة اللسانية، واطِّلاعه على خفايا علم السياسة لأنَّه واحد من ممارسيها، و لم يجد المسدِّي حرجا في إقامة صلات تواشج بين العلمين من خلال البحث في الدور الذي تلعبه اللغة في صياغة الأفكار السياسية. هذه الأخيرة التي يرتبط إنجازها بمدى قدرة صانع الخطاب السياسي على التعامل مع مكوِّنات اللغة بما يحقق مبدأ التأثير في المتلقي. ذلك ما يصنع للغة سلطة قادرة على تغيير مسار الكثير من الأفعال ،و الأحداث السياسية رغم جهل المثقف العربي بها لأنَّه وكما يقول المسدِّي :«ليس مألوفا عندنا أن نبحث في الآليات المحركة للغة في مجال السياسة لأنَّنا لم نتشبع بعد بنواميس استراتيجيات الخطاب عامة،و بقوانين استراتيجيات الخطاب السياسي تخصيصا. فقد يدفعنا الحدث السياسي إلى الوقوف برهة على اللغة، و قد نستشهد و نحن نبحث في اللغة بمقولة جاءت على لسان أحد السياسيين، و لكنَّنا لم نعهد اتِّخاذ التقاطع بين الظاهرتين مجالا للبحث و الاستكشاف»[2].

تلك إذن حوصلة عامة لجهود عبد السلام المسدِّي الرامية إلى الارتقاء بالفكر النقدي العربي، ولعل أهم ما يميِّز خطابه النقدي-كما رأينا- تعدد الانشغالات والهموم الفكرية التي يحملها بتعدد تخصصات صاحبه و ميوله العلمية.و قد أظهر المسدّي تباينا نوعيا و تنوُّعا كيفيا من مؤلَّف لآخر ومن فترة لأخرى، ويمكن أن نرجع أسباب ذلك إلى ما يلي:

أ-معايشة عبد السلام المسدِّي لأهم فترة في تاريخ نقدنا العربي المعاصر تميزت بتهافت النقَّاد لتأسيس حداثة نقدية عربية من خلال الانفتاح على منجزات الآخر/ الغرب، والاستفادة

[1] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابِّي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1884، ص 201.
[2] عبد السلام المسدِّي: السياسة وسلطة اللغة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة/ مصر، ط1، 2007، ص 10.

من آخر ما توصل إليه من نظريات و مناهج نقدية.و ترتَّب عن مرحلة التأسيس هذه العديد من الإشكاليات والأزمات التي لا يزال يتخبَّط فيها نقدنا العربي إلى يومنا هذا. و قد أدى هذا التنوُّع في القضايا المطروحة على الساحة النقدية إلى تنوُّع المداخل النظرية للخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي.

ب- تعدد اهتمامات المسدِّي المعرفيَّة، و ارتباطه بعلوم عدَّة على غرار اللسانيات، العلوم السياسية، النقد الأدبي. و يمكن القول-دون مغالاة- أنَّه موسوعي إلى حدٍّ ما، هذا ما دفعه إلى تفعيل مناطق الاستثمار المعرفي بين العلوم ،وكذا تناول القضايا النقدية من زوايا مختلفة. وكلُّ ذلك يعكس خضوع الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي إلى مجموعة من التحوُّلات المعرفيَّة قصد مسايرة الأحداث و التجاوب مع احتياجات كل مرحلة و معطياتها.

و بذلك يمكن تلخيص جهود المسدِّي النقدية في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: انصبت جهود المسدِّي فيها على تأصيل الحداثة النقدية في بيئتنا العربية لا سيما المنهج الأسلوبي الذي تبنَّى مقولاته في وقت مبكِّر وحاول تعريف القارئ العربي بأهم آلياته و مفاهيمه، ثم سرعان ما انتقلت اهتماماته إلى الضفة الأخرى المتعلقة بتحليل النصوص الإبداعية و النقدية قصد تقريب المفاهيم النظرية، و ترسيخها في ذهن القارئ.

المرحلة الثانية: تجاوز فيها المسدِّي انشغالات المرحلة السابقة ليُعيد النظر فيما خلفه فعل المثاقفة مع الآخر من إشكاليات، كثيرا ما عكَّرت صفو مسار عملية التواصل النقدي وذلك عن طريق تشخيصها، و محاولة وصف بدائل أخرى مستقاة من مرجعيَّاته الفكرية المختلفة .

المرحلة الثالثة: تميَّزت بانفتاح اهتمامات المسدِّي على مستجدات الفكر و السياسة في العالم العربي، و التي لا تخلو بدورها من تأثيرات ثنائية الأنا/ الآخر في صناعة الأفكار و تسويقها.

وفي ظلِّ هذه الاهتمامات المتنوعة يظهر المسدِّي واحدا من المهووسين بتقدُّم العالم العربي على كافَّة الأصعدة، لذا كثيرا ما دفعه قلقه الفكري وحيرته المعرفية إزاء مستقبل النقد في هذا العالم إلى الولوج في صميم إشكالياته و تطلعاته.

و في الختام تجدر الإشارة إلى أنَّ محتوى هذا المدخل لا يُقصد به المسح الشَّامل لكلِّ ما يتصل بالمشروع النقدي عند المسدِّي، وإنَّما يهدف إلى فرش الأرضية ووضع الإشكالية في

إطارها المعرفي و المنهجي العام.و كذا تحديد الخلفيَّات الثاوية وراء تأسيسها، ذلك حتى لا يتشتت ذهن القارئ و تلتبس عليه معالم الموضوع، ثم ليُفسح المجال فيما بعد للحوار مع هذه الذات الناقدة بكل ما جادت به من محاولات للفهم الشامل للفعالية النقدية والإبداعية. و بعد الإحاطة الواعية بجزئيَّات هذا الموضوع سيتسنى للبحث استكشاف أسس الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي و معرفة مدى استفادته من مختلف الروافد المعرفيِّة التي تحيط به في إقامة مقولات نقدية و أجهزة إجرائية قادرة على استكناه حقائق النصوص.

الفصل الأول:عبد السلام المسدِّي و إشكاليات الراهن النقدي.

أولا: إشكالية الحداثة نحو تصوُّر جديد للحداثة في النقد.

1- الحداثة و مقولة الزمن.

2- الحداثة/التراث .

3- الحداثة/القراءة.

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

1-المصطلح المفاهيم و الحدود .

2- الإشكالية المصطلحية، مظاهرها و مرجعياتها.

3- آليات وضع المصطلح:

أ- النحت .

ب- النقل الاصطلاحي و الدخيل اللفظي.

ثالثا: إشكالية الغموض النقدي و قضايا تلقي النص.

1-مفهوم إشكالية الغموض ومرجعيّاتها.

2- استراتيجيات الخطاب المضاد و خصائصه .

3- إشكالية الغموض بين زيف المنطلقات و مزالق التشهير.

4-إشكالية الغموض و بدائل عبد السلام المسدِّي.

أولاً: إشكالية الحداثة " نحو تصوُّر جديد للحداثة في النقد.

إنَّ المدخل المصطلحي ضروري في أيَّة دراسة تصبو إلى رسم الحدود، و إبراز المعالم الكبرى للقضايا المدروسة . و عليه فإنَّه يُقصد بالإشكالية:«منظومة من العلاقات التي تنسجها، داخل فكر معيَّن مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلِّها منفردة، و لا تقبل الحل- من الناحية النظرية- إلاَّ في إطار حلٍّ عام يشملها جميعًا، و بعبارة أخرى إنَّ الإشكالية هي النظرية التي لم تتوفر إمكانية صياغتها، فهي توتُّر و نزوع نحو النظرية أي نحو الاستقرار الفكري»[1].

هكذا إذن تكتسب الإشكالية شرعية وجودها من تداخل الأطراف الفاعلة فيها، و تعدُّد أسئلتها المعرفية و تراكم أطروحاتها الفكرية .و عليه فإنَّ مصداقية معالجتها تكون بشمولية الرؤية، و حصانة الصرامة المنهجية التي تسمح بهتك حجبها و تثبيت تجلياتها الابستمولوجية.

أما مصطلح " الحداثة" فيعرف بأنَّه:« وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار و النزعات التاريخية التطوُّرية،و تقدم المناهج التحليلية التجريبية و هي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون. إنَّها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات و النظام المعرفي، أو ما يكوِّن صورة العالم في وعي الإنسان و من ثمَّ يمكن أن يقال إنَّها إعادة نظر في المراجع و الأدوات و القيِّم و المعايير ».[2]

أقرَّ الباحثون بصعوبة ضبط مفهوم محدَّد لمصطلح الحداثة بسبب تعدُّد و تداخل السياقات الفكرية، و الأنساق المعرفيِّة الخاصة بالحضارة الغربية.و التي كانت سببًا فاعلاً في نشأة مفهوم الحداثة، يضاف إلى ذلك انفلات هذا المصطلح من قبضة مستعمليه خصوصا بعد أن اقتحم حقولاً معرفيِّة عديدة.

انطلاقا من هذا المستند يمكن القول بأنَّ الحداثة خلخلة لكلِّ الثوابت التي عرفها المجتمع الغربي على كلِّ الأصعدة السياسية و الاجتماعية و الفكرية، فهي تمرُّد على كلِّ ما هو سائد غذَّى شوكتها استنادها إلى اتِّجاهات فلسفية، و كذا مناهج العلم التجريبي. وعدت الإنسان الغربي بغدٍّ أفضل فكثُر معتنقوها و انتشر أنصارها في كل أصقاع أوروبا، و لم يتوقف الأمر

[1] محمد عابد الجابري:نحن والتراث ،ص27.

[2] خالدة سعيد:"الملامح الفكرية للحداثة"، مجلة" فصول"الهيئة المصرية العامة، القاهرة/مصر، ع68،شتاء/ربيع،2006، ،ص152.

عند حدود هذه القارة و حسب ،بل تعدَّاه إلى الشعوب المتاخمة فتم بذلك انفتاح الثقافة العربية على نظيرتها الغربية، لأجل نقل و استيعاب مفاهيم تلك الحداثة وتبنِّى مقولاتها الإجرائية خصوصا في ظلِّ إيمان المثقف العربي بأنَّ «لحظات التفوُّق في أيَّة ثقافة ترتبط عضويا بمدى انفتاح شهيتها لتمثُّل العناصر الإيجابية في الثقافات الأخرى مستجيبة لحاجاتها الداخلية أولا، و أنَّ استقلال الشخصية يختلف عن العزلة و الضمور،و أنَّ تلك المناهج العلمية ملك مشاع و إنجاز إنساني للجميع . و لعل من لم يُسهم في تشكيلها أشدُّ حاجة إليها ممن توفرت لديه عوامل لإنضاجها و بلورتها»[1].

و تثبيتا لهذا المشروع الرامي إلى المثاقفة مع الآخر و الاستفادة من منجزاته الفكرية و المنهجية، فقد ظهرت موجات فكرية قادها عدد من الأساتذة و الباحثين تدعو إلى ضرورة التفاعل مع الآخر/الغرب، و تنبذ ثقافة الانعزال و الانطواء على الذات. وعلى مدى عقود متتالية ظهرت مؤلفات نقدية عديدة،حاولت نقل المناهج الغربية إلى الحضارة العربية ،وتوطينها بما يتناسب و خصوصيات الفرد العربي. و تعددت بذلك المشاريع بتعدد المناهج من بنيَّوية و أسلوبية،و تعدي الأمر إلى تيارات ما بعد الحداثة كالسميائية و التفكيكية، واشتهر أعلام في التنظير و آخرون في الممارسة مثل: كمال أبو ديب، محمّد عبد المطلب ، عبد الملك مرتاض، عبد الله الغذامي.

رغم نجاح النقد العربي- نسبيا- في سعيه نحو تحقيق قسط أوفر من النضج الفكري و التحكم المنهجي، إلاَّ أنَّه فتح أبواب الاختلاف على مصراعيها، بسبب بروز إشكاليات عديدة رافقت تأصيل الحداثة الغربية في نقدنا العربي من فوضى التأويل و اضطراب المنهج و غموض المصطلحات.

هذه الأوضاع المضطربة جعلت الناقد/اللساني عبد السلام المسدّي واحدا من النقاد العرب الذين سخَّروا جهودهم لخدمة الساحة النقدية العربية، و تنقيتها من شوائب الالتباس المعرفي و المصطلحي. فكان بحقٍّ من المهووسين بتقريب مفاهيم الحداثة إلى ذهن القارئ العربي حتى يزيح عنه ضبابية الرؤية ، لذا لا تخلو مؤلفاته من تحليل و مناقشة لشظايا هذه الأزمة الخطيرة التي عصفت بنقدنا و زعزعت ثوابته.

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي , دار المعرفة للنشر و توزيع الكتاب ،القاهرة/مصر،ط2، 1992،ص14.

و من أهم المشاغل الفكرية التي حازت عناية هذا الناقد و اعترف بخطورة انتشارها في الساحة النقدية العربية التباس مفهوم الحداثة إضافة إلى عجزه عن أداء الحدِّ الأدنى من إصابة المعنى و سلامة الأداء.

و في تحليل المسدِّي لمرجعيِّات ذلك الالتباس، يؤكِّد أنَّ السبب المباشر في وقوعه هو تواتر الاشتراك عند استخدام "الحداثة" لفظا و معنى مما أدى إلى تعدد مدلولاتها أحيانا من باب التنوُّع و أحيانا أخرى من باب الاختلاف، و قد يتعدى الأمر هذا و ذاك إلى باب التضارب إذ تتقابل المقاصد فيه تقابلا متعاكسا[1].

و النتيجة المباشرة لهذه المعضلة الاصطلاحية التي يسبح فيها لفظ الحداثة، أنَّه أضحى لُقمة سائغة لتداخل مقاصد دلالية متدرجة كلما تعددت السياقات ،يلخِّصها المسدّي في مايلي:

« يؤخذ مأخذ اللفظ المشترك.

ـ يعامل معاملة المصطلح الفني

ـ يتخذ دالا على مقولة ذهنية.

ـ و لكنه يساق مساق الشعار لقصد دعائي أو في لبوس ثوري.

ـ و قد يستخدم استخدام الألفاظ الملبسة لغرض الإبهام.

ـ و يجتلب في سياق الترميز بقصد الإلغاز.

ـ و لا يندر أن يكون استعماله محمولا على الحكم المعياري عند القدح في ما ليس حداثة ».[2]

انطلاقاً من هذه المعطيات الدلالية المختلفة التي ترتبط بمصطلح الحداثة يذهب المسدِّي إلى أنَّه يمكن اختزال تمفصلات إشكالية الحداثة في معضلة مصطلحية سرعان ما انبثقت عنها عوالق فكرية خطيرة تجرُّ في غالب الأحيان إلى اضطراب في الفهم، و فوضى في التداول فأين نحن إذن من رسم استراتيجيات التحديث، و نحن لا نزال نعاني التباس مصطلح "الحداثة" في أذهاننا؟.

[1] عبدالسلام المسدِّي:النقد والحداثة ،ص ص7- 8.

[2] المصدر نفسه، ص8.

و نتيجة لتفاقم الوضع يؤكد المسدِّي استحالة مباشرة أيَّة ممارسة فعليَّة لمشروع التحديث دون فكٍّ لشفرات ذلك التداخل المصطلحي إذ يصرح قائلا:« يتعذر على الناقد تناول موضوع الحداثة من موقع التنظير مالم يفك التعاضل الاصطلاحي الحائم حول اللفظ و التشابك المفهومي الراكن في مظان المدلول»[1]، لأنَّ هذا المصطلح وليد بيئة غربية مغايرة لبيئتنا العربية، كما لا يمكن عزله عن السياقات المعرفية التي لفظته و حمل جزءا من خصوصياتها في وعائه الدلالي.و سعيا من المسدِّي لاستئصال مصادر الالتباس المصطلحي المحيط بلفظ "الحداثة" يحاوره مع مجموعة من المفاهيم الأخرى نستعرضها فيما يلي:

1-الحداثة و مقولة الزمن:

رغم إقرار المسدِّي السابق بالاضطراب الشديد الذي لحق مصطلح " الحداثة" في المشهد الثقافي العربي، إلاَّ أنَّه حاول تقديم بعض المفاهيم بشأنها إذ يقول :« ففكرة الحداثة في أصلها لا ترتهن بمجال الزمن الحاضر ضرورة، إذ يمكن لها أن تتحول على أطراف المحور الفيزيائي. و لكنِّها في الاصطلاح الفني تقتضي الارتباط ضرورة بمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدوث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعي.ولهذا السبب تتسع فكرة الحاضر فتمتد أبعادها من اللحظة الآنيّة إلى الفضاء الأوسع فضاء العقود من السِّنين»[2].

باشر المسدِّي من خلال قوله هذا مهمَّة إماطة اللثام عن ثنائية الحداثة/الزمن، ذلك لأنَّها تشكِّل منطلق الاضطراب لما تشهده من إسقاطات عشوائية .ولعلَّ مبرر هذا الالتباس يتمثل في أنَّ مصطلح الحداثة يجمع بين التداولية و الوصفية من جهة،كما يوصف من جهة ثانية بأنَّه مفهومي و معياري، ذلك ما جعل الاستعمال الشائع للكلمة يستند إلى التضمينات التداولية أكثر من استناده إلى الاحتمالات النظرية التي تبقى- و للأسف- بغير ما استكشاف عند أغلب الفئات هذا ما ولَّد فوضى في الفهم[3].

---

[1] المصدر السابق ،ص- ن.

[2] المصدر نفسه،ص9.

[3] بول ديمان :العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)،تحرير:فلاد غوزيتش ،ترجمة :سعيد الغانمي،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة/مصر، د-ط،2000،ص193.

و لضبط الحدود المصطلحية أكثر بين لفظي الحداثة و الزمن يتوجب علينا أيضا التفريق بين مصطلحي "الحديث"و "الجديد" إذ كثيرا ما كانا امتدادا مباشرا لتلك الثنائية الآسرة ويقول أدونيس في هذا المضمار:« فللجديد معنيان: زمنيٌّ، و هو في ذلك ،آخر ما استجدَّ. و فنيٌّ، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله.أمَّا الحديث فذو دلالة زمنية و يعني كلَّ ما لم يصبح عتيقا،كلُّ جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كلُّ حديث جديدًا.و هكذا نفهم كيف أنَّ شاعرًا معاصرًا لنا أو يعيش بيننا قد يكون في الوقت نفسه قديما. الجديد يتضمن إذن معيارًا فنيّاً لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدَّة في القديم كما قد تكون في المعاصر. فالمعيار الجديد يكمن في الإبداع و التجاوز و في كونه مليئا لا يُستنفد »[1].

و يؤكِّد هذه الفكرة عبد المجيد زراقط أيضا مقيمًا رؤيته المفهومية على ثلاثة مصطلحات هي الحداثة، المعاصرة، الجدة و هو ما يوضحه في قوله:«تعني الحداثة لغويًا إيجاد ما لم يكن موجودًا من قبل و يظل هذا حديثا ما بقي فتيًّا غير مألوف، أي ما بقى في منأى عن فعل العادة، و القدم محتفظا بجدَّة دائمة. و الحداثة بهذا المعنى أعمُّ من المعاصرة، ذلك أنَّ الأخيرة ترتبط بالعصر أي بالزمن فحسب، غير أنَّها قد تقترب من الأولى ، إن عُني بها تمثُّل القيَّم السائدة في العصر الحديث و الصدور عنها في تعبير جديد لم يكن موجودا من قبل.و استنادا إلى هذا الفهم للحداثة و المعاصرة تكون "الجدَّة" صفة الحديث، أو المعاصر، من دون أن ترتبط مثلهما بزمان و مكان محددين. فالجديد إذًا يتضمن معيارا فنيًّا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة.و هكذا قد تكون الجدَّة في القديم كما قد تكون في المعاصر،كما أنَّ المعاصر يمكن أن يكون سلفيا وقديما في ميزاته الفنيَّة، و بهذا لا يكون معاصرا إلاَّ من حيث الزمن و ليس من حيث القيم المعاصرة، و الصدور عنها تعبيرا جديدا يحمل خصائص العصر و ميزاته»[2].

و على هذا الأساس يتضح جليا كيف رفض المسدِّي في قوله السابق ارتهان فكرة الحداثة بمجال الزمن لأجل القضاء على كلِّ محاولة توهم القارئ بارتباطهما، إذ قد نجد موجة تحديث في نتاج قديم و قد تغيب في عمل أدبي معاصر لنا، فالحداثة بذلك كامنة في بنية الشيء و مدى خرقه للمألوف لا في زمنيَّته.

---

[1] أدونيس علي أحمد سعيد:مقدمة للشعر العربي،دار العودة ،بيروت/لبنان،ط3،1979،ص99.

[2] عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي للطباعة و النشر والتوزيع ،بيروت/لبنان،ط1،1991،ص15.

و استنادا لما سبق يقترح المسدّي تعريفًا للحداثة يحفظ لها كيانها،و ذلك من خلال اعتبارها مقولة تصوُّرية ذات جوهر و هو ما يصرح به في قوله:« الحداثة مقولة و المقولات تصنيفات تستقر في الذهن، و يستخدمها العقل في سعيه الإدراكي لحقائق الأشياء و الوقائع و الظواهر، و شأن المقولات ألاَّ يُراعى فيها أمر الألفاظ الدالة عليها لأنَّها تصوُّرات لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضا بغير قناة اصطلاحية، لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات»[1].

و لهذا توصل المسدّي إلى حلٍّ يراه كفيلا للحدِّ من التباس مصطلح الحداثة و تداخله مع مقولة الزمن، و يؤكد من خلاله ضرورة استقرار مصطلح الحداثة على أنَّه تصوُّر ذهنيٌّ، مجرد أومقولة تصوُّرية، هذا ما يضمن الحفاظ على كيانه المفهومي من تأثيرات تداخل المفاهيم و المصطلحات كلَّما تعددت سياقات استعماله، خاصة في ظل خضوعه لمبدأ "النسبية" الذي يراه المسدّي صفة أساسية له.« فالتفاعل العضوي بين محوري التقدير الزمني هو أنَّ نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة كامنة في مبدأ"النسبية"و هذه النسبية–التي تتراوح متدرجة من نسبية الزمن و الاعتبار و من نسبية الحكم و الحقيقة إلى نسبية التصوُّر و التصديق بل وإلى نسبية المرجع الذي تستند إليه في القطع بوجودها أو انعدامها– هي لبُّ ماهية الحداثة باعتبارها مقولة ذات جوهر»[2].

إنَّ خضوع الحداثة لقانون النسبية هو ما يبرر رفضها للنعوت التي تبرز سماتها، كما ترفض أيضا المعيارية التي قد توقعها في سمة المذهبية و تجعلها محددة في مقولات نقدية. و تمنُّع الحداثة الدائم و رفضها الانصياع لما يظهر كينونتها هو ما ضمن لها ديمومتها وحضورها الدائم والمكثَّف عبر كلِّ زمان و مكان، و خير ما يثبت ذلك مصطلح "ما بعد الحداثة" الذي شاع استعماله مؤخرا بين أهل الاختصاص وله أيضا خلفيَّاته الفلسفية والفكرية التي أسسته والمختلفة تماما عن تلك التي حفَّت بمصطلح الحداثة، إلاَّ أنَّه يحمل في جنباته رفض الحداثة للتحديد

[1] عبد السلام المسدّي:النقد والحداثة، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص9.

والرضوخ لمعنى معين و هي بهذا المصطلح الجديد (ما بعد الحداثة) تعطي لنفسها فرصة لمراجعة ذاتها و استجماع قوَّتها لمواصلة رحلة اللامعنى[1].

و عليه فإن كثافة الدلالة ونسبيَّة الحدود الابستيمولوجية و التي يدور في فلكها مصطلح"الحداثة"-حسب المسدِّي- يفرض إلزامية الحيطة و عمق التبصُّر بما يضمن سلامة التوظيف، و نجاح التواصل المعرفي مع القارئ العربي بمختلف مستوياته بدل جرِّه إلى غياهب الإلغاز، و هذا طبعا لا يتسنى دون إحاطة شاملة و واعية بالمرجعيات الفكرية، و الثقافية التي كانت سببا في ظهور هذا المصطلح إلى الوجود و اختراقه لحدود الزمان و المكان.

ما يمكن استخلاصه من رؤية المسدِّي السابقة لثنائية"حداثة/الزمن" استنادها إلى ركيزتين أساسيتين:

الأولى: تمرد لفظ الحداثة عن كل تعريف لغوي من شأنه أن يحدَّ من دلالة هذا المصطلح ليوجه بذلك النقَّاد إلى ضرورة الإقرار بتفلُّتها عبر الزمان و المكان،و هو ما يجعلنا-حسب المسدِّي- نسلِّم بأنَّها مقولة تصوُّرية ذهنيَّة بحتة، و تجسُّد مفهومها في شكل ملموس يعني القضاء على خصوصياتها المميزة.

الثانية: تأكيد المسدِّي على أهمية الفصل بين مقولة الحداثة و معيار الزمن لأن ذلك من شأنه أن يحكِّم المعيار الفني و يحدَّ من سلطة المقياس الزمني الذي تتجلى خطورة توظيفه في إقصاء التراث، و هي نفس الفكرة التي دافع عنها أدونيس في ما سبق حين انتقد القائلين بانفصال المشروع الحداثي عن التراث استنادًا إلى معيار الزمن، لكنَّ الفرق بينهما يتمثل أساسا في «أنَّ المسدِّي لم يقف عند هذا المفهوم فحسب، بل ذهب إلى ربط المشروع الحداثي بالحاضر، باعتبار أنَّ الحداثة، و إن كانت ذلك المشروع الذي يتجاوز حدود الزمن إلا أنَّه يقترن بزمن الحاضر، الذي يكون فيه تجديد المفاهيم السابقة بنقدها،وجعلها مغايرة لما كانت عليه، لذا لم يخطئ من يرى بأنَّ الحداثة مساءلة ومراجعة لنفسها، فهي بهذه العملية تبقى- دائما و أبدا- حاضرة»[2].و هذا الموقف الذي تبنَّاه المسدّي إزاء ثنائية الحداثة/الزمن من شأنه أن يكشف

[1] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ،ص15.
[2] المرجع نفسه،ص228.

زيفها، من جهة ،كما لا يخلو من موضوعية في الطرح من جهة ثانية إذ سجل من خلاله أيضا موقفا إزاء التراث.

2_ الحداثة/ التراث:

تعدُّ إحدى أبرز الثنائيات الإشكالية التي أفرزها فعل المثاقفة مع الآخر/الغرب، ذلك أنَّ الانفتاح على منجزاته الفكرية واستقبال ثقافته لم يلق التأييد المطلق في الساحة العربية، و كثيرا ما جابهه أنصار التراث/الأصالة بالمقاطعة والرفض.

و المتأمل في أسباب تلك المواقف يجدها مرتبطة بقلق شديد يوضّح سعد البازعي مرجعياته في قوله:«و مصدر القلق ليس بالضرورة الرغبة في عدم استقبال الآخر،أو العزلة الثقافية، و إنَّما هو ناتج عن الإحساس بأنَّ ما يقدِّمه الآخر ينطوي على جانبين:

الأول: أنَّ استقبال الآخر كثيرا ما يتحول إلى نوع من الاستهلاك أو التهالك الذي يؤدي إلى ضمور القدرة على الإبداع نتيجة للاعتماد على جاهزية المعطى الغربي.

الثاني: أنَّ ما يمكن استقباله من الآخر يتضمن ما يوجب الرفض و ما يوجب القبول في الوقت نفسه، و أنَّ العلاقة الثقافية لا تخلو من الاثنين معًا »[1].

و لقد أشار عبد السلام المسدِّي أيضا إلى تجذُّر هذه الإشكالية، و تعارض آراء النقَّاد إزاءها،وأحيانا يبلغ ذلك حدَّ التصارع فيما يعرف بإشكالية الأنا/ الآخر. ذلك ما يوضِّحه في قوله:«فقد سبق لأجيال من النقَّاد العرب أن تباينت رؤاهم حول النسق الذي يجمل بالنقد الأدبي أن يتوخَّاه في أمر التحديث المنهجي، و تصاقبت تقديراتهم حول مكاييل الجرعة التي يشين نقدنا العربي، أن يتطعَّم بها عند الأخذ من المعرفة الأجنبية شرقيها وغربيها،و ذلك بحسب الظرف الذي تمرُّ به ذبذبات معادلتنا الحضارية في ثنائية الأنا و الآخر ، فبين الغلبة و المغالبة تفيض حميَّة الأنا فتسحق شرعية الآخر، أو تهدأ هوجاء الثأر فينبجس من جسد الآخر إشعاع الإنارة الإنسانية بلا حدود و بلاجوازات»[2].

وهذه المواقف التي رصدها المسدِّي إزاء الحداثة الغربية لم تنطلق في الحقيقة من فراغ ،بل هناك مجموعة من المؤثِّرات التي عملت على بلورتها في شكل ثنائية ضدية لا يقبل طرفاها

---

[1] سعد البازعي:استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/المغرب،بيروت/لبنان،ط1،2004،ص15.

[2] عبد السلام المسدّي:الأدب و خطاب النقد، ص ص 176-177.

التعايش معا،هذا ما يسمح بوصف الحداثة بأنَّها:« إشكالية العالم العربي الرئيسية وقضيته المصيرية ذلك أنَّها تثير إشكالا من حيث العلاقة بالجاهز تراثيا كان أم أجنبيًّا،وبخاصة أنَّ الأجنبي يتخذ وجها سلبياً من حيث علاقة البلدان النامية بالغرب الصناعي ذي الطابع الاستعماري.كما أنَّها تثير إشكالا من حيث علاقة الخلق الحديث بالبنية المجتمعية إن كانت تتيح ممارسته أم لا،وذلك على صعيد توفير المناخ الملائم بما فيه من حرية ،وثقافة لازمتين على صعيد تنمية العناصر اللازمة .كما أنَّها تثير إشكالا من حيث طبيعة الخلق الجديد ومدى إسهامه في تطوير البنية المجتمعية»[1].

وإذا كانت المثاقفة مع الآخر تلتبس بها عدَّة إشكاليات حضارية،تاريخية وأخرى إجرائية ،فإنَّ ما زادها تعقيداً تلك المواقف الرافضة للحداثة عند الغرب أنفسهم،وكذا اللاستقرار الذي تشهده مقولاتها ومناهجها النقدية،مما ولَّد في نفس الفرد العربي شكًّا في مدى نجاعتها.والإشكالية التي تفرض نفسها هنا ،ما مدى إمكانية رفض الحداثة الغربية ومنتجاتها رفضا مطلقا؟ وهل يملك الفرد العربي بديلا عن ذلك؟ثم ما علاقة الحداثة بالمعاصرة،وهل استوعب الفرد العربي ما في جعبتهما؟.

يجيب المسدِّي عن التساؤل الأخير قائلا:«الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث حتى لكأنَّ عصر البدائل عصرنا،لا أنَّ المنحى التطوُّري قد عدمته حضارة السَّالفين،وإنَّما تفاوت ما بين تسارع الحركة الماضية وتسارع المفارقات الحركية يومًا .ولئن تمثَّل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صهرا في بوتقة تاريخية ،فإنَّ المنظور العربيَّ لا يزال يتصارع وإيَّاهما،لذلك و لغيره كانت القضيَّة أشدُّ ملابسة بالعرب في تحسُّسهم سبل المناهج المستحدثة ،وأبعد تعلُّقاً بمشاغل اتصالهم بغيرهم أو انفصالهم عنه»[2].

و عليه فإنَّ أهم المنعرجات الخطيرة التي بلورت أزمة الحداثة في نقدنا العربي الحديث هو عدم وجود قناعات و مواقف واضحة إزاء المشروع التحديثي،وكذا التباس مفهوم الحداثة و تضارب الآراء إزائها إلى حدِّ التعارض بحيث اعتبرها المؤيِّدون لها مشروعا حضاريا ناجحا يمكِّنهم من تجاوز سلطة النقل و الاتباع التراثي إلى فضاء أوسع يمنح فرصة الإبداع و الخيال،

[1]عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 201.

[2]عبد السلام المسدِّي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط2، 1982،ص 17.

وفي المقابل عدَّها المعارضون لها مجرد حملة مُبتغاها هدم خصوصيتنا الحضارية العربية الإسلامية و كذا تكريس مبدأ الانفصال عن التراث و الذات. هذا ما يبعث الريبة في مقاصدها[1].

ولعلَّ حدود الإشكالية لم تبق على مستوى الاختيارات النظرية بل تعدَّته –و للأسف– إلى الممارسة المنهجية التي حملت أبرز مظاهر التمزُّق و هو العجز عن العطاء، و انتشار الثقافة الاستهلاكية لمنتجات الحداثة الغربية بشكل واسع و يبرِّر المسدِّي هذا المأزق الذي تتخبَّط فيه الحداثة العربية بـــ« افتقارها إلى بعدين: بعد نقدي و بعد أصولي، فأما انعدام البعد النقدي فتفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة و هي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي و تشل بها الرؤية الفردية الواضحة، فإذا بالخلق ذوبان عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم، و أما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب و لا سيما المحدثين منهم ،وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة و النقد الأدبي حتى إنَّا لا نكاد نعي وجود "أصولية" للأدب و النقد»[2].

كما أنَّ أهم عامل ساهم في استمرار الوضع على ما هو عليه–من انعدام لأسس العطاء النقدي– هو حالة اللاتوازن أو التفاوت بين الدول و الجامعات العربية في الإقبال على الحداثة الغربية، و التفاعل معها فكان معظم ما هو متداول في الساحة عبارة عن جهود أفراد اطَّلعوا بطريقة أو بأخرى على نتاج تلك الحداثة [3].

فكيف يتم الحديث إذن عن قيام حداثة عربية خصبة و نحن نفتقر لأدنى شروط الإنتاج المتمثلة في ضرورة إقامة استراتيجية عربية موحَّدة واضحة المعالم و الأهداف تقضي على شوكة المذهبية –العدوُّ اللدود للعلم–و قد كان كلُّ ذلك مطيَّة لغياب تأصيل ابستمولوجي متين للحداثة العربية أو بالأحرى غياب فلسفة تؤطِّر النتاج النقدي العربي و تحدد إشكالياته المحورية و أهدافه المستقبلية.

---

[1] هيام المعمري:"آفاق الخطاب اللغوي والأسلوبي"،ضمن كتاب:تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ،إربد/الأردن،ط1،2006،ص ص537ـــ 538.

[2] عبد السلام المسدِّي:الأسلوبية و الأسلوب ،ص ص18ـــ19.

[3] سعيد يقطين،فيصل درَّاج :آفاق نقد عربي معاصر،دار الفكر المعاصر،بيروت/لبنان،دمشق/سورية،ط1، 2003،ص46

و من المظاهر الخطيرة لانعدام البعد الأصولي الذي تحدث عنه المسدّي غياب التأسيس المعرفي في تحصيل المعرفة و في الاستفادة منها، ذلك ما يؤدي إلى افتقاد الوعي العلمي أثناء الممارسة النقدية مما يسمح بذيوع المنحنى التوفيقي القائم أساسا على الاختزال النظري، و الجمع بين عدَّة مرجعيَّات دون الوعي بخصوصياتها المختلفة و المتناقضة أحيانا، و يرجع ذلك إلى فهم جزئي و تعسف في حق المنهج أو النظرية التي تقوم على التضافر بين عناصرها و الوحدة الشمولية في رؤيتها، هذا فضلا عن الخلط بين إجراءات النظرية و مناهجها، و الأخطر على الإطلاق انتشار البعد الذرائعي القائم على الإسقاطات و الانطلاق من أفكار موجودة سلفا[1].

نتيجة لهذه الأسباب وغيرها اشترط المسدّي ضرورة الوعي بأصول الحداثة الغربية قبل مباشرة أيِّ تأسيس لمشروع حداثي عربي كما يؤكد أنَّ «البحث في نشوئيَّة النقد الحديث يستوجب قبل كل شيء إجراء الحفريات التكوينية اللازمة و التي هي قاعدة التأسيس المعرفي»[2].

و استنادا للمعطيات السابقة فلا غرابة –إذن– من القول بأن المسدِّي يحاول في مشروعه الفكري و النهضوي الخروج من هذا المأزق، بأن يلجأ في تأسيسه للأسلوبية في نقدنا العربي الحديث إلى "علمانية المنهج" المعتمدة على الأصولية و الموضوعية و العقلانية ، و إرجاع كلِّ علم إلى أصحابه، فهو حين يتحدث عن "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" يقر بأصولها الغربية، و يعجب ممن يربطون بينها وبين البلاغة العربية القديمة[3].

و نبذا للمواقف الإسقاطية التعسُّفية يرد المسدِّي على المشروع الرامي إلى ربط البلاغة بالأسلوبية قائلا:«أما الأسلوبية و البلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تعايش آني في تفكير أصولي موحَّد، و السبب في ذلك أنَّ الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة فهي امتدادا لها و نفيٌ ، هي لها بمثابة حبل التواصل و خط الفصل»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص ص58ـــ59.

[2] عبد السلام المسدي :في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ،تونس ،د ـــ ط،1994،ص82.

3 هيام" المعمري:"آفاق الخطاب اللغوي الأسلوبي"،ص539 .

4 عبد السلام المسدِّي:النقد والحداثة،ص45.

و هذه المواقف الموضوعية التي التزم بها الناقد في رؤيته لهذه الإشكالية من شأنها أن تقينا شر تداخل الاختصاصات و ضياع الحدود الذي يؤدي إلى غموض الرؤية، و انعدام الوعي بالآليات الإجرائية مما يجعل الممارسات التطبيقية أشبه بمخبر تجارب، و الأخطر على الإطلاق إعاقة مسار المثاقفة مع الآخر/الغرب لانتشار ثقافة تضخُّم الأنا و تقزيم حجم الآخر باعتبار أنَّ ما أتى به سبقناه إليه منذ قرون عدة، و لا عجب أن يكون للعرب سوسيرهم و هو "الجرجاني"... !!

و نظرا لاعتراف المسدِّي بجدَّة مقولات الأسلوبية ودقَّة مسالكها فقد نسَّق كتابه " الأسلوبية و الأسلوب" وفق رؤية نافذة قصد من خلالها إبراز ماهية الأسلوبية للقارئ العربي في نسختها الأصلية كما أسَّسها أعلامها من النقَّاد الغرب، و حتى لا يلتبس عليه الأمر فقد رسم حدودها و علاقاتها بالعلوم الأخرى، كما تمتع المسدِّي بوعي مصطلحي كبير جعله يلتزم في كتابه هذا باستعمال مصطلحات لسانية نقدية محضة و هي و إن بدت للقارئ العربي غامضة،إلاّ أنه بإمكانها الحفاظ على حرمة ذلك العلم،كما ذلَّل غموضها بكشف شامل لأهم المصطلحات و المفاهيم الشائعة في الألسنية والأسلوبية [1]. وما صرَّح به المسدّي في رسالته الأكاديمية التي حضَّرها لنيل شهادة الدكتوراه لا يعدو أن يكون جزءا من مشروعه السابق إذ يقول «وقراءتنا للتراث اللغوي في الحضارة العربية و إن حصلت وتكاملت بفضل مقولات اللسانيات المعاصرة فإنَّنا قد حرصنا- ما وسعنا الحرص- على تحاشي التعسُّف في الاستنطاق، و الاعتباط في التأويل، فأعرضنا جوهريا عن كلِّ مقارنة صريحة أو تقريب تخميني بين نظريات العرب القدامى و نظريات اللسانيين المحدثين»[2].

كما انتقد في الهامش أراء تؤكِّد التطابق بين نظرية عبد القاهر الجرجاني وكروشيه في النقد و الجماليات من جهة، و التطابق بين نظرية الجرجاني ونظرية سوسير من جهة ثانية. كما يحسن التأكيد في هذا السياق أيضا أنَّ المسدّي واحد من الذين أشادوا بمكانة التراث العربي الهامة على مستوى التاريخ الإنساني نظرا لتمتُّعه بمجموعة من الصفات أبرزها اتِّصافه بالطابع الإنساني الشمولي، و تخلُّصه من نوازع الانطواء و العزلة، لذا كان حلقة وصل لموروثات

[1] عبد السلام المسدِّي:الأسلوبية والأسلوب،ص ص10ــ11.
[2] عبد السلام المسدِّي :التفكير اللساني في الحضارة العربية،ص38.

حضارية عدَّة من فارسية و هندية..،كما حافظ على كيانه الذاتي و خصوصيته النوعية أثناء عملية المثاقفة، فكان حلقة وصل و منطلق خلق و صانع تاريخ[1].

لكن هذه المواقف التي صاغها المسدِّي و المشيدة بمكانة التراث العربي لم تمنعه من خوض غمار إشكالية الأنا و الآخر التي أثقلت كاهل النقد العربي و جعلته يسبح –و لعقود طويلة– في دوامة مغلقة.و لا يخفى على الفرد العربي، في هذا السياق أنَّ طرفي ثنائية الحداثة/ التراث لا تخلو من مكر و مراوغة، فالأولى تقدم نفسها بطابع شمولي كوني يخص الإنسانية جمعاء بمختلف حضارتها و لغتها،كما يتجلى مكرها أيضا من خلال توظيف التقنية و استعارة بعض مصطلحاتها ،و أدوات التراث بعد عزلها عن سياقاتها التي أنتجتها.أما مكر أنصار التراث فنلمسه من خلال ادعائهم بأنَّ مقولات التراث هي الأصالة و الهوية و الخصوصية التي لا مَحيد عنها، و أنَّ مجرد مناقشتها أو طرح تساؤلات حولها يعرِّض صاحبه إلى شبهة و سيحاسب على فعله لا محالة[2].

ونظرًا لتأزُّم ثنائية الحداثة/التراث يتلمس المسدِّي مقومات مشروع قرائي للتراث العربي أساسه التروع نحو تحقيق عالميه الفكر و شمولية الرؤية، و يؤكِّد في هذا السياق على ضرورة قراءة التراث ليس لما في ذلك من خدمة للحضارة العربية فحسب، بل لما يقدمه هذا الفعل النبيل من إسهام في تبصرة الفكر الإنساني، فالتراث العربي جزء لا يتجرأ منه و هو ملك مشاع للجميع[3].

و محاولة من أدونيس تجذير مثل هذه الرؤية و ترسيخها يقدِّم مفهوما للهوية في قولـــــه:« إنَّ الهوية، إبداعيا هي أن تحيا و تفكر و تعبر كأنَّك أنت نفسك و غيرك، في آن بحيث تبدو في لحظة ما كأنَّك الكل لا أحد، هكذا يبدو الإنسان في الإبداع مشروعا لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيا عن الذات وإنَّما يصبح بعدًا من أبعادها أو يصبح صورتها الثانية»[4].

---

[1] عبد السلام المسدِّي:اللسانيات وأسسها المعرفية،الدار التونسية للنشر ،تونس،ط1،1986،ص ص174ـــ175.

[2] محمد راتب الحلاق:"الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر–فتنة الحداثة/سلطان التراث"،مجلة الموقف الأدبي"،السنة التاسعة والعشرون،إتحاد الكتاب العرب،دمشق/سورية،ع345،كانون الثاني،2000،ص ص44ـــ45.

[3] عبد السلام المسدِّي:اللسانيات و أسسها المعرفية ،ص176

[4] أدونيس علي أحمد سعيد:سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)،دار الآداب،بيروت/لبنان ط1،1985،ص ص69-70.

إن المتبصِّر في الموقفين السابقين يجد أنَّه و إن تباينت منطلقات المسدِّي النقدية ووجهة نظره إزاء قراءة التراث عن منطلق أدونيس الإبداعي، فإنَّهما يلتقيان في هدف واحد إذ يصبوا كلٌّ واحد منهما إلى نشر ثقافة"عالمية الفكر" حتى يتجاوز النقد و الإبداع معا حدود الإقليم، و يعبرا عن انشغالات كونية ويوصفا"بالعالمية".

و حتى يتم إنزال تلك المقاصد حيِّز الممارسة يجب تفكيك الخطاب التراثي و قراءته انطلاقا من مرجعيِّات مضادة للعولمة الفكرية التي يروج لها الغرب و يؤكد أن مآربها إنسانية شاملة. و هو ما دفع المسدِّي في حديثه عن أسس الحداثة النقدية إلى التصريح بأنَّ أرقى مترلة للحداثة تتجلى في الإبداع على مستوى اللغة و ابتكار المقولات النقدية وتجديدها على مستوى المضمون*، و هو بديل فعَّال ومشروع ضخم إلاَّ أنَّ تحقيقه محفوف بصعاب جمَّة، و مرهون بتكاثف الجهود و تقديم معطيات و أطروحات فكرية و نقدية لم يتوصل إليها الغرب بعد، أو توصَّل إليها و لكن تفوَّقنا عليه بالغوص في أغوارها و كشف مناطقها المظلمة متجاوزين بذلك الاكتفاء باستهلاك منتجاته ثم صياغتها في قالب جديد فنقع بذلك تحت حكم "بضاعتنا ردت إلينا"، و قد نوصف بحكم أبشع "بضاعتنا شوِّهت و رُدت إلينا".

و لهذا فالمشروع النهضوي العربي لا بد أن يؤسس على قطبين الأول: مداره المثاقفة مع الآخر/ الغرب بالاستناد إلى مبدأ الحوار و تجنب المطابقة و الإسقاطات. أما الثاني: فيرتكز على تجسيد مبدأ العطاء. و هذه الأهداف لا يمكن تحقيقها بمعزل عن الكيان التراثي، هذا الأخير الذي يفرض علينا –حسب المسدِّي– استعادته و استرجاعه عن طريق قراءته إذ يقول« إنَّ مقولة الحداثة عند العرب اليوم أغزر طرافة و أكثر إخصابا إذ تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في التفكير المعاصر. و هذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعوهم اليوم إلى "قراءته" على حدِّ عبارة المنهجية الراهنة.و معنى ذلك أنَّ العرب يواجهون تراثهم لا على أنَّه ملك حضوري لديهم و لكن على أنَّه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه.و استرداده هو استعادة له، و استعادته حمل على المنظور المنهجي المتجدد و حمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه، حتى لكأنَّ الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجودا عند سواهم على النحو الذي هي عليه عندهم. و من رام الوقوف على القواعد

*هذا ما سيتم تفصيله في الفصل الثاني.

التأسيسية في هذه المقولة كفاه النظر في غائيتها و هي فكُّ إشكالية الصراع بين القديم و الجديد فمقولة الاستعادة تنفي الديمومة إذ هي تكسر الزمن »[1].

انطلاقاً من هذا التصوُّر تتبلور مفاهيم الحداثة النقدية عند المسدِّي فتأسيسها لابد أن ينطلق من داخل كيان التراث العربي و ذلك بإقامة مشروع قرائي لأجل استعادة التراث الضائع افتراضا من خلال مقاربته برؤى منهجية معاصرة، و هو الهدف الذي تصبو إلى تحقيقه معظم القراءات المتعلقة بالنصوص التراثية إذ غالبا ما تؤسس مباحثها على إنتاج معارف جديدة بالنص المقروء على اختلاف أنواعه: ديني، فلسفي، سياسي، نقدي...[2]

و يصرح المسدِّي بوجهة نظره إزاء الممارسة التطبيقية لفعل قراءة التراث قائلا:« أما من الوجهة العملية فإننا نصدر عن موقع منهجي هو القراءة المعاصرة التي تقتضي ضمنيا استيعابا مزدوجا.طرفه الأول في التراث و طرفه الآخر في العلم الحديث، و متى توفرت المعادلة بطرفيها تسنى إجراء القراءة الجدلية التي هي بالضرورة قراءة نقدية واعية تستند أساسا إلى التفاعل العضوي »[3].

و هذه المعادلة القائمة أساسا على التفاعل الخلاَّق بين التراث و الحداثة يحتاج تحقيقها الأمثل توفر شرط الوعي المعرفي و المنهجي أثناء التنقل بين طرفيها، لتفادي الوقوع في مزالق الرؤى الأيديولوجية التي لا تمت للعلم بصلة،لهذا ينطلق المسدّي في مشروعه الحداثي من البنية الداخلية للتراث مؤكدا ضرورة إقامة حوار معرفي فعَّال مع هذا الكيان المعرفي و الفكري بعيدا عن مركبات الغرور و الاستعلاء و كذا النقص و الاحتواء، فذلك هو الكفيل بالانطلاق في كشف أشياء مستحدثة تضاف إلى حلبة العلم الإنساني ككل[4].

و إصراره على مثل هذه المواقف يعود إلى وعيه بأنَّ أعراض التأزم و إحراجات الانكسار الفكري الذي وشح صدر الثقافة العربية، سيؤدي حتما إلى اضطراب المزاج الثقافي الذي لن يتحرر من سطوته إلاَّ الذات العاقلة المتواضعة التي تتخذ الانتساب الفكري فضلا

---

[1] عبد السلام المسدي:التفكير اللساني في الحضارة العربية،ص ص11ـــ12.

[2] مصطفى بيومي عبد السلام :"إشكالية قراءة التراث"،مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة/مصر،ع63 شتاء/ربيع،2004 ص 66.

[3] عبد السلام المسدِّي:اللسانيات وأسسها المعرفية،ص175.

[4] المصدر نفسه،ص176.

يضاف إلى العلم أكثر من إضافته إلى الذات[1]. و بعد تحقيق شرط التواضع يفسح المجال في عملية قراءة التراث للاستفادة من منجزات الحداثة الغربية و يتم ذلك بأن « يُقدِّم النقد الحديث على نص قديم فسيكتشفه بمجهر المقولات المبتكرة ثم يعبر عن حصيلة الاستكشاف بواسطة خطاب إبلاغي مستحدث شأن ما يطرد اليوم عند "معاودة القراءة" باعتبارها مضاربة منهجية تقوم على الاستنطاق مع اجتناب الإسقاط»[2] و ما يذهب إليه المسدِّي لا يختلف عن كثير من المشاريع النقدية التي تدعو إلى إزاحة صفة القداسة عن تراثنا النقدي لإعادة قراءته و حمله على مستجدات الساعة الراهنة و معطيات النقد بصفة عامة. أما عملية معاودة القراءة التي يتحدث عنها المسدِّي فسيتحقق وجودها إن أفلح الناقد في فصل الذات عن التراث و اقتدى بالأنموذج اللساني الذي يتجنب مغالطات قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ في علاقاتها الكلية و يسعي إلى التحرر –قدر الإمكان– من الأفكار المسبقة الجاهزة و الرغبات الحاضرة ،و تعويض ذلك بتشريح عميق للعلاقات القائمة في النص لأجل الوصول إلى معانيه.

و تتجلى أهمية مبدأ فصل الذات عن الموضوع في تمكين الذات الناقدة من استعادة فاعليتها الحرة/المقيدة ببناء النص وفق منظور جديد، أما مبدأ فصل الموضوع عن الذات فيضمن للموضوع استعادة شخصية و استقلاله و هويته و تاريخه[3].

و نفس النهج يفترض على الناقد الالتزام به أثناء قيامه بفعل المثاقفة مع الآخر/الغـــرب و ذلك بأن« ينفتح على الآخر منتهجا طريق "النقد الحواري" بفصل الذات عن الآخـــر إجرائيا، حتى يحقق مبدأ "الاختلاف" و الاستقلال كذات لها خصوصيتها المتميزة المتفردة بصفاتها، المتشبعة بإرثها الحضاري، و بهذا يتفادى الوقوع في فخ المطابقة التي يسعى الآخر/الغرب إلى تحقيقها بواسطة المشروع الحداثي.كما يتوجب عليه في –الوقت ذاته– الانفصال عن التراث/الذات رمزيا– لا معاداته و الانفصال عنه نهائيا، و اهامه بالقصور مثلما

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد، ص ص7–8.
[2] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص28.
[3] محمد عابد الجابري: نحن و التراث ،ص23.

يفعل نقاد الحداثة-.حتى يتفادى الوقوع في عقدة تضخُّم الأنا أو النرجسية المرضية، التي طالما صحبت نقدنا الإحيائي»[1].

و مبدأ الحوار الذي يدعو المسدّي إلى انتهاجه أثناء التعامل مع ثنائية الأنا/الآخر و إن أبدى من خلاله موضوعية في المناقشة، إلاّ أنّه لن يتحقق في الواقع الملموس ما لم تتوفر الظروف الملائمة لقيامه في حضارتنا العربية، في مقدمتها حق الاختلاف الذي يصون حق الآخر و يضمن له واجباته و حقوقه[2].

فالمناخ الملائم للحوار الفكري لم يتحقق بعد في ثقافتنا العربية فما إن يختلف فرد عن الجماعة في بعض المبادئ حتى يقابل بهجوم شرس بأن تصادر أعماله و قد يتعدى الأمر ذلك بأن يصدر في حقه حكم بالنفي خارج الأقطار العربية. فأين نحن إذن من تحقيق مبدأ الحوار؟.

و ليس هذا فحسب فقد ينضاف لما سبق عامل آخر هو انعدام تبادل الاعتراف بين الأطراف المتحاورة إذ« يتحقق التفاعل الثقافي بين هويات ثقافية متساوية أو شبه متساوية، أي بين هويات تتبادل الاعتراف، و الشرط هذا لا وجود له و يغدو أكثر صعوبة و وعورة و مأساوية، حين لا يعترف الناقد الأدبي بذاته و لا بتراثه، و لا يعترف أنَّ بإمكان الناقد العربي بالرغم من (غربيته) أن ينتج قولاً مفيداً»[3].

فالأزمة بذلك هي أزمة ثقافة ككل، و إضافة إلى فقدان الفرد العربي الثِّقة في ذاتـــه وفي من حوله نجده أيضا يفتقر«إلى فلسفة خاصة به من الحياة و الوجود و الذات و المعرفة، فهـــو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين و يقتبس من المدارس الفكرية الغربية، و يحاول في جهـــد توفيقي بالدرجة الأولى، تقديم نسخة عربية خاصة به، إنَّها كلُّها عمليات اقتباس و نقل و ترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل،ومن هنا تجـــيء الصـــورة النهائيـــة مليئـــة بالثقـــــوب والتناقضات»[4].

---

[1] عبد الغني بارة:"الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل - قراءة في مشروع الناقدين مصطفى ناصف و شكري عياد"،مجلة" فصول"،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة/مصر، ع61،شتاء 2003،ص ص242-243 .

[2] حسان الباهي : الحوار ومنهجية التفكير النقدي ،أفريقيا الشرق،الدار البيضاء/المغرب،د- ط،2004،ص6.

[3] سعيد يقطين ،فيصل درّاج:آفاق نقد عربي معاصر،ص188.

[4] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الأعلى للثقافة و الفنون والآداب ،الكويت ، د- ط، أغسطس، 1997،ص ص،62ـ63.

وهكذا تضيع آمال تأسيس الحداثة العربية بين نقائص معرفية و منهجيـــة في مشـــاريع النقَّاد و واقع ثقافي يفتقد لأدنى شروط الاجتهاد ،وبدل أن يتم ترقيع تلك العيوب عن طريق عرضها على طاولة النقاش و إثراء محاورها ينعدم عامل الحوار، و يبقى بذلك طموح تشـــييد الحداثة العربية مرهون بإصلاح الأوضاع الفكرية للعالم العربي هذا من جهة، و كذا اجتـــهاد الناقد في اكتساب مخزون معرفي و منهجي يمكِّنه أولا من ولوج مخازن الحداثة الغربية الـــتي لا تخلو من أصول فلسفية معقَّدة، ثم يسمح له ثانيا بنقل مناهجها النقدية إلى حضارتنا العربية، و تكيفها بما يتناسب و خصوصيات هذه الحضارة.

و إن لم تتوفر بعد مقومات الحوار في الثقافة العربية، إلاَّ أنَّه يُحسب للمسدِّي في تعامله مع منجزات الحضارة الغربية مواقفه الرامية إلى تكريس مبدأ مراجعة المناهج الوافدة من حين لآخر، فهو لم يكتف فقط بالإشادة بنتائجها الباهرة، و لا أدل على ذلك من قوله بخصوص البنيوية:«إنَّ النقد الأدبي في وطننا العربي سيفيد كل الإفادة و سيغنم كلَّ الغنم، إذا ما تضافرت جهودنا على أن نرافق البنيوية من حين لآخر إلى العيادة كي نعرضها على المرايا العاكسة، و على الأشعة الكاشفة، أكثر مما سيفيده حينما نقتادها عنوة إلى كرسي الاعتراف حيث تنتصب منابر الاعتراف.

إنَّ ما وراء البنيوية أهم لدى أهل العدل و الإنصاف من البنيوية.

و إنَّ ما وراء الثقافة أجلُّ قدرًا و أعظم خطرًا من الأزياء التي ترتديها الثقافة لتتحلى بها.

و إنَّ ما وراء اللغة لهو السلطان المتحكم في أمر اللغة، و المتفرد بطبقات من النفس الخفية عند أهلها.

و إنَّ ما وراء الفكر هو الحوض المغمور تحت طبقات الأرض ننبش وراء أعمدته، و نجري الحفريات تلو الحفريات حتى نتمسك بزمامات الفكر لنقول يومئذ، هي المكشوفات المتجليَّات تعرِّي المتحجب وتضيء المتواري و تفضح المسكوت عنه»[1].

و بهذا ينحو المسدِّي إلى تحسيس الجميع بأهمية مراجعة مناهج الحداثة الغربية من حين لآخر بعد تبيئتها في الساحة النقدية العربية. لتصحيح مسارها وفق مستجدات واحتياجات كلِّ

[1] عبد السلام المسدِّي:ما وراء اللغة(بحث في الخلفيات المعرفية)،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ،د-ط ،1994،ص178.

مرحلة هذا بدل الانبهار بنتائجها، و تغييب نقائصها أو التعصب في تقييمها لأن ذلك من شأنه أن يهمش الملابسات و الظروف المحيطة بالمنهج و كذا أبعاده رغم أهميتها.

هذا الوعي الكبير الذي أظهره المسدِّي في تعامله مع قضية الحداثة جعل الباحث عبد الغني بارة يشيد بمواقفه النقدية و يكشف عن أهداف مشروعة النقدي في قوله:« هكذا- و بلا مواربة- يعلن المسدِّي عن رغبته في تأسيس مشروع النقد الحواري...، و هو إذ يفعل ذلك يؤكد مدى الوعي الذي وصل إليه النقد العربي المعاصر في التعامل مع ما جدَّ في الساحة النقدية، متجاوزا المواقف المذهبية التي تركن في الغالب الأعم إلى زاوية التعصب، و الاعتداد بالرأي الواحد المنحبس في سجن النموذج. و هو بدعواه هذه يوجِّه خطاباً صريحا لرفقائه من أهل الدراية لإعادة نظرهم فيما اعتنقوه،أو قل هي دعوة للانفتاح على المناهج النقدية، والنبش في البنية الخلفية لهذه المناهج قصد الوصول إلى المطموس منها و تجليته، معرية المحجوب، و فاضحة المستور، و كاشفة المتواري»[1].

و إضافة إلى إصرار المسدِّي السابق على تفعيل مبدأ الحوار في معالجة إشكالية الحداثة في الحضارة العربية، يقدم أيضا تصوُّره لمنهج قراءة التراث و أهم المعطيات المعرفية التي ينبغي أن يتأسس عليها إذ يصرح« بأنَّ قراءة التراث منهج لا يعوزه التأسيس اللساني في حد ذاته، فكل قراءة-كما هو معلوم في اللسانيات العامة- هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها،و ما التراث إلا موجودٌ لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، و إعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالتة عبر الزمن، و هي بذلك إثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد فيفككها كلٌّ حسب أنماط جداوله اللغوية فتعدُّد القراءة آنيا للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين. فكذلك تعدد القراءة زمانيا بتعاقب المتقبلين للرسالة و المفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ»[2].

و المتمعِّن في أسس قراءة التراث من خلال هذا القول يجد تأثيرا واضحا للخلفية المعرفية اللسانية التي اتصل بها صاحبه بحيث «يعتمد المسدِّي على مخطط "رومان ياكبسون" لحدث الاتصال اللغوي، بالتأكيد على أنَّ "التراث"رسالة ينبغي تجديدها عبر الزمن،و تجديدها يعني فك

[1] عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص ص236-237.
[2] عبد السلام المسدِّي:التفكير اللساني في الحضارة العربية،ص ص12ــ13.

شفرة هذه الرسالة أو قراءتها طبقا للجداول اللغوية لمن يتلقى هذه الرسالة على مستوى الآني و التعاقبي، كما أنه يستبدل–ضمنا– العلاقة بين الكاتب و القارئ بعلاقة المتكلم و السامع»[1].

و بهذا يبني المسدِّي تصوُّره لمنهج قراءة التراث انطلاقا من طبيعته، فهو كيان لغوي هذا ما يفرض حتمية التأسيس اللساني، فيعامل النص التراثي على أنَّه رسالة مفتوحة أمام كلِّ القراءات باختلاف مستويات قرائها هذا ما يضمن للتراث إخصاب محتواه المعرفي وإثبات ديمومة وجوده بتجدد تفكيكه عبر الزمن، إلاَّ أنَّ الانتقاد الذي وجِّه إلى المسديّ في هذا التصور اللساني هو استبداله الضمني لعلاقة كاتب/قارئ في النص التراثي بعلاقة متكلم/سامع في مخطط جاكبسون رغم اختلافهما، و السبب حضور الموقف الحواري المشترك بين المتكلم و السامع في حدث الخطاب الشفوي و غيابه بين الكاتب و القارئ في حدث الخطاب المكتوب كما أنَّه لا ينطلق من مصادرة شخص متكلم يقابل شخصا يسمع، و إنَّما يتسع لكل جمهور قادر على القراءة.و تصور العلاقة بأنَّها وجود حدث (الكتابة) مقابل حدث آخر هو (القراءة) و النص متمركز بينهما، و شفرة تدوين الفرد العربي لعلومه، آنذاك تختلف عن شفرة الخطاب الشفوي إضافة إلى استحضار سياق خاص بالكتابة [2].

و عليه فإنَّ الاستفادة من منجزات اللسانيات في ضبط منهج قراءة التراث أمر في غاية الأهمية، شرط مراعاة الفروق النوعية بين النصوص و المتلقين و كذا سياقات الإنتاج و التلقي.

3– الحداثة/ القراءة.

لا يزال القارئ العربي يتصارع و هذه الثنائية التي حالت دون استيعابه لمفاهيم الحداثة إذ فعَّل التباسها –حسب المسدِّي– تعدد مفاهيم مصطلح "القراءة"، فهو حامل لمقاصد عديدة تنبع منها حقول دلالية متنوعة تبدأ من أبسط عمليات النقد سواء في الاستمتاع و الذوق أو في الموازنة و التثمين إلى أن ترتقي إلى أعلى مراتب التجريد بصياغة مبادئ و أحكام، تفصل بينها مستويات متباينة تبدأ من أبسط السبل بالنقل و الترجمة لتنتهي إلى استقراء المواريث و ابتعاثها بمجهر الفكر الحديث[3].

[1] مصطفى بيومي عبد السلام :"إشكالية قراءة التراث"،ص74.
[2] المرجع نفسه،ص75.
[3] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص10.

و هذه الاضطرابات لم توجد من فراغ و لكنها ترتبط باختلال في المصطلح«يعود إلى اختلال في بنية الوعي و الممارسة، و هذا يستدعي بالضرورة العودة إلى البدء في قراءة جذرية شاملة للحداثة العربية في ارتباطها العضوي بالسياق الحضاري العربي و الغربي، وبلورة منهج نقدي- علمي تتم به القراءة »[1].و سعيا من المسدِّي لإزالة الالتباس عن ثنائية حداثة/قراءة يجري مقارنة بينهما في قوله:«هما مقولتان منهجيتان لكلٍّ واحدة منهما جوهرها المفهومي على مستوى التجريد و قدرتها الإجرائية على مستوى الاستقراء، و مواطن التقابل حسبما يستبين لنا ماثل في أنَّ منهج القراءة يتدرج على سلَّم ثلاثي أول مدارجه التنظير، إذ يقتضي الاحتكام إلى مستند مبدئي هو إما رصد فلسفي، أو منطلق مذهبي، أو مضمون فكري حضاري عام.والمدرج الثاني هو المواصفة وذلك بإجراء حوار جدلي بين المنطلق النظري و النص الذي نتخذه موضوعا للمعالجة. وأما المدرج الثالث فهو الممارسة و تتمثل في الفحص العيني بغية تشخيص ظواهر الأجزاء الداخلية في المنظومة الكلية للنص.

أما منهج الحداثة فإنَّه يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية بعكس ترتيب مدارجها فيشتق تركيبا مقابلا ينطلق من الممارسة التي توحى بالعدول عن النمط السائد و المعيار المطرد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز و الانزياح إلى أن يستقر في التنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية و تغييرا للمطَّرد»[2].

هكذا يتبين أنَّ المسدِّي يولي عناية فائقة لترتيب مدارج سلَّم القراءة و الحداثة كلٌّ على حدة حتى يتضح الأمر في ذهن القارئ العربي، إلاَّ أنَّ محمود الربيعي يؤكد بأنَّ القول السابق لا يخلو من تناقض مع قول آخر أورده المسدِّي في كتابه"النقد و الحداثة" يقول فيه«فإن لم يكن من أمر الحداثة النقدية من حيث المضمون إلاَّ الذي أسلفناه فإنه لكافٍ بأن يدعِّم فرضيتنا التي مدارها أنَّ التنظير هو قطب الرحى لحدثتها المعاصرة: في ضوئه يمارس الشرح و يحـــد النـــص و ترسم أدبية الإبداع»[3].

[1] إبراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث،رسالة ماجستير (مخطوط)،جامعة الجزائر ،الموسم الجامعي 87/86،ص35.
[2] عبد السلام المسدي:النقد والحداثة ،ص ص10ـــ11.
[3] المصدر نفسه ، ص17.

و يذهب الربيعي على أنَّ هذه المواقف تثير قلق القارئ العربي«و مصدر هذا القلق أنَّ هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك من أنَّ "منهج الحداثة ينطلق من الممارسة فيتجه صوب المواصفة.. إلى أن يستقر في التنظير"، و مصدر هذا القلق كذلك الإحساس "البديهي" بأنَّ "التنظير" الذي يسبق الممارسة العملية، أي يسبق التحليل الموضعي للنص الإبداعي، تنظير"فوقاني" متسلط، و يتساءل المرء، من أين استمدت عناصر هذا التنظير إذا كان سيسبق الممارسة و التحليل؟، إنَّ النتيجة العملية لتنظير كهذا هي عدم اطمئنان النفس لأيَّة نتيجة يصل إليها،إنَّما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصي الذي يفضي إلى بناء مقدمات موثوق في صحتها، تتبعها نتائج يقينية (أو لنقل في حالة الأدب: شبه يقينية) إنَّ هذا القلق الذي يساور القارئ في مراحل متقدمة.من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب إذ يحس أنَّ المؤلف يتناول القضية من عجزها (التنظير) في حين كان عليه أن يتناولها من "صدرها" (الوصف و التحليل) »[1].

يتجلى للعيان من خلال هذين القولين وقوع المسدِّي في تناقض، إلاَّ أنَّ ما يمكن الإشارة إليه هو أنَّ الربيعي قام بنقل القول الثاني الذي يؤكد فيه المسدِّي أنَّ التنظير هو قطب الرحى في حداثتنا المعاصرة بمعزل عن سياقه الذي ورد فيه فهو تحصيل حاصل حيث أكَّد المسدِّي قبل ذلك رؤيته إزاء الحداثة، و أكَّد أنَّه لا قيام لحداثة نقدية–من ناحية المضمون– إلاَّ متى جدَّد النقد مقولاته و مفاهيمه و اكتشف منهجا مستحدثا لتناول النص لم يتوصل إليه السابقون[2]. فهذا القول بذلك جزء لا يتجزأ من المشروع النقدي عند عبد السلام المسدِّي الذي يصبو من خلاله إلى تكريس مبدأ الابتكار و نبذ ثقافة الاستهلاك الجاهز.أما القول الأول فإنَّه لا يتعدى حدود المقارنة المفهومية بين مصطلحي القراءة و الحداثة في إطارها العام و المتعارف من خلال اعتبارهما مقولتان منهجيتان،وذلك حتى يتسنى للقارئ العربي الوقوف على حقيقتهما.

إنَّ ما يمكن التأكيد عليه في هذا السياق هو إمكانية الفصل بين مسألة التنظير و الممارسة في العلوم الصحيحة، في حين يتعذر ذلك في العلوم الإنسانية إذ لا يعدو أن يكون ذلك القطبان وجهان لعملة واحدة.

[1] محمود الربيعي:في النقد الأدبي (وما إليه)،ص16.
[2] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص 16.

لم تتوقف جهود المسدِّي عند حدود المقارنة النظرية بين مصطلحي القراءة و الحداثة بل تعدَّاه إلى ضبط خصوصية القراءة، هذه الأخيرة التي يرتضيها إبداعا ثانيا لا يقل شأنه عن الإبداع الأول، كما اقتحم المسدِّي أيضًا ميدان الممارسة التطبيقية بتحليل النصوص الإبداعية وفق رؤية حداثية،و هو ما ستتم مناقشته في المباحث الموالية.

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

حقَّق النقد العربي الحديث–جراء انفتاحه على منجزات الحداثة الغربية– نقلة نوعية على مستوى الأطروحات الفكرية و المناهج و الإجراءات، إلاّ أنَّ هذه التحوُّلات المعرفية الكبرى التي سُجلت في تاريخه كانت –و للأسف– متبوعة بمجموعة من الإشكاليات التي كادت تعصف بمستقبله فجعلته و لسنين طويلة يعيش حالة من الفوضى و اللاستقرار .

تُعد إشكالية المصطلح إحدى أبرز القضايا المطروحة في الساحة النقدية العربية و قد أرَّق استفحالها المسدِّي و جعله يسعى في معظم مؤلفاته إلى استجلاء أسبابها، و فحص جذورها و وصف الحلول المناسبة حتى يتسنى للقارئ و الناقد العربي خوض تجربتي القراءة و الكتابة بوعي و نجاح. و قد يكون كتابه «(المصطلح النقدي) –1994– استثناءا في هذا المجال إذ يشكل تأسيسا معرفيا (لغويا و نقديا) حقيقيا لعلم المصطلح النقدي، يحيط بالقضية من مختلف أركانها، و يفجِّر الإشكالية من بؤرها المركزية.»[1].

نظرا لأنَّ أولويات البحث تقتضي ضرورة مراعاة الترتيب المنهجي و المنطقي للأفكار، فإنَّ البحث قبل أن يشد الرحال لاستكشاف آفاق الرؤية النقدية لإشكالية المصطلح عند المسدِّي يعرِّج أولا على الأسس النظرية العامة للمصطلح عند هذا الناقد ذلك أنَّ « دراسة المصطلح النقدي في أعمق مكوناته التركيبية و الدلالية تساعد على تبين الثغرات التي تتخلل خطابنا النقدي المعاصر و التي هي في بعض الأحيان مواطن اهتزاز تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي التي ينبني عليها نقدنا الأدبي، لتنال من وقع مضمونه مثلما تنال من بريق صياغته»[2].

1–المصطلح: المفاهيم و الحدود.

يذهب عبد السلام المسدِّي إلى أنَّ «"لفظة المصطلح" ذاتها في مصفوفة المشتقات– اسم مفعول مستخرج من فعل متعد إلى مفعولين فيكون من حقها أن تحمل معها مفعوليها فتقول: المصطلحات هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية

[1] يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت/لبنان،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2008،ص13.

[2] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،د–ط،1994،ص8.

الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، و ينهضون بأعبائه.ويأتمنهم الناس عليه، و لا يحق لأحد أن يتداولها بمجرد إضمار النية بأنَّها مصطلحات في ذلك الفن إلاَّ إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها و ما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما»[1].

و يتجلى للعيان من خلال هذا التعريف نزوع المسدِّي نحو التحليل اللغوي الصرفي لصيغة "مصطلح" هذا ما مكَّنه من ضبط مكوناتها الأساسية و هي: مصطلح به(دال) و مصطلح عليه (مدلول).و على هذا الأساس يحدد يوسف وغليسي مفهوم المصطلح في قوله:«المصطلح علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدِّها عن مفهومها أحدهما: الشكل (Forme) أو التسمية (Denomination)و الآخر المعنى (Sene) أو المفهوم (Notion) أو التصوُّر (Concept)...يوحِّدها "التحديد" أو " التفريق"(Definition) أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني »[2].

و المتتبع لاستعمالات صيغة (مصطلحات) في العالم العربي يجد لها مرادفات عديدة منها"الاصطلاحات" و"الحدود" "المفاتيح" و "الأوائل" و"التعريفات" و"الكليات" و "الأساس" و"الألقاب" و"الألفاظ" و "المفردات" لكن تداولها الفعلي متفاوت أمام هيمنة لكلمتي "مصطلح"أو "اصطلاح"[3].

ابتغى المسدِّي من توظيف التحليل اللغوي في ضبط مفهوم"المصطلح" تحقيق إفادة معرفية من خلال ما يتضمنه ذلك التفكيك اللغوي من أسئلة ابستيمولوجية حول مواصفات الذات المؤهلة للخوض في إشكالية المصطلح و هي في الحقيقة ذاتان وقد تلتقيان في ذات واحدة وهما:

أ-عالم المصطلح صاحب الخبرة اللغوية و المعجمية و اللسانية، و هو المتكفل بقضية "الدال" بكل جزئياتها.

ب- المتخصص في الحقل المعرفي المعني بالدراسة: ناقد، طبيب، رياضي، مهندس فهو المهتم بـ"المدلول"[4].

---

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد،ص146.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ص ص27-28.

[3] المرجع نفسه ،ص25.

[4] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص147.

و يصف المسدِّي هذا التقييم بأنَّه« مثمر من الناحية المنهجية عند المعالجة بالوصف والتحليل، و منتج من الناحية الإجرائية عند مباشرة الصوغ و الوضع و الابتكار ثم إنَّه تشقيق تأسيسي إذا رمنا الإحكام المعرفي في أبعد أغوار الفكر التأويلي حيث تتعانق اللحظة الايبستيمية مع اللحظة الهرمينوطيقية »[1].

و هذا التقسيم سيؤتي ثماره –لا محالة– إذا دخل حيِّز الممارسة بحصول تعاون فعلي بين ذات"عالم المصطلح"، وذات المختص في الحقل المعرفي المعني بالدراسة، لأن ذلك من شأنه أن يقينا شر ذيوع مصطلحات حاملة لأخطاء لغوية أو معرفية.

و في مواصلته ضبط مفهوم المصطلح يؤكد المسديّ مبدأ التواضع الاصطلاحي في إقامة المصطلحات، وهو ما يعني انعدام عامل السببية في اقتران الدال بالمدلول.و ينتج عن هذه الفكرة أثر عميق شديد الارتباط بإشكالية المصطلح أثناء الصياغة و التوليد هو إلزامية الإقرار بانتفاء تفاضل الألفاظ و كذا اللغات –و هذه فكرة أصيلة في تراثنا العربي، و تمَّ تدولها أيضا في اللسانيات إذ أشار إليها سوسير –و لا اعتبار لمبدأ التواضع الاصطلاحي ما لم يستند إلى قانون العقد و أساسه مبدأ الاطِّراد و الاستعمال[2]. و قضية التواضع الاصطلاحي تفك إشكالية انتقال المصطلحات من حقل معرفي إلى آخر إذ أنَّها في النهاية تخضع لسلطة أصحاب الحقل الجديد، هذا ما يعني أنَّ الثبات الدلالي في المصطلح أمر افتراضي فقط، و فيه نوع من المراوغة فالعرفية هي المسؤول الأول عن المصطلح في الحقل المعرفي[3].

يتجدد المصطلح عبر الزمان و المكان تأقلما مع مستجدات العصر و معطيات الجديد الوافد، إلا أنَّ الثابت الذي لا يتغير هو أنَّ المصطلح أداة تجميع كمٍّ من المعلومات أو الخصائص أو الصفات النوعية التي يتمتع بها الشيء في أصغر حيِّز لغوي دال هو "اللفظة"، على أن تكون هذه اللفظة بديلا عنه في الفكر ذلك ما يحفظ حدود المعرفة و يحول دون تداخلها[4].

---

[1] المصدر السابق،ص– ن.

[2] المصدر نفسه،ص ص159ـــ160.

[3] عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، د–ط، 2002، ص50.

[4] محمد بلقاسم:"المصطلح النقدي الإشكالية و التطبيق"،مجلة"النص والناص"،منشورات جامعة جيجل/الجزائر،ع4،5،أفريل/جويلية 2005،ص13.

ظل المصطلح يحمل في ثنايا مفهومه اللغوي معنى الاتفاق والوضوح، فقد ورد في لسان العرب «الصلح: تصالح القوم بينهم و الصلح: السلم، و قد اصطلحوا و صالحوا و أصلحوا و تصالحوا و أصالحوا»[1] أي اتفقوا، أما الاصطلاح في المعجم الوسيط معناه«اتفاق طائفة على شيء مخصوص، و لكلِّ علم اصطلاحاته[2]».

يتضح من هذه التعاريف اللغوية أنَّ لفظ المصطلح يحمل دلالة الاتِّفاق و التحديد و الضبط، خصوصا إذا ما تدخلت مجامع لغوية مختصة في ضبطه إلاَّ أنَّ «هذا الاتِّفاق لا يعني البتة جمود الدلالة أو بقائها كما هي، بل إنَّ عامل التجديد أمر قائم، و إلاَّ انغلق المعنى و استرفت الدلالة و سجنت اللغة فيقل عطاؤها و لا تقوى على تجديد نفسها، لذا فالاختلاف ...هو الذي يسمح للغة بالانفتاح على غيرها، مجددة مصطلحاتها، بل إنَّ الاختلاف لا يكون حول وضع المصطلح ذاته و حسب، بل يتعداه إلى المصطلحات الموجودة بين الحقول المعرفية المختلفة، أو حتى على مستوى الحقل المعرفي الواحد، و قد يكون الاختلاف بين القديم و الجديد»[3].

إن كان المصطلح يعني في مجمله الوضوح و الاتِّفاق الذي تتخلله من حين لآخر موجات التجديد عن طريق الاختلاف المثمر و النقاش الفعَّال، فإنَّ الأمر في الحضارة العربية مخالف للمتعارف عليه حيث أضحى المصطلح يعني الاختلاف و الفرقة، بل و يقصد به أيضا الإشكالية المعقدة و الأزمة المستعصية، أمَّا الاختلاف فقد أُلبس حلَّة الفرقة و التشتت فترى كل ناقد يبتكر مصطلحات على هواه فما سرُّ هذا الوضع المضطرب؟

2-الإشكالية المصطلحية: مظاهرها و مرجعياتها.

إنَّ تجذُّر إشكالية المصطلح و تداخل أطرافها جعل المسدِّي يسعى إلى إقامة تصوُّر عام لجوهر هذه القضية محاولا الوقوف على طبيعتها التكوينية الأمر الذي يساعد في تشخيص عللها ووصف الحلول المناسبة لها.

و لوضع الإشكالية في إطارها العام يتوجب على الناقد أن يحيط بالواقع الثقافي أو المناخ الفكري و الحضاري الذي أحاط بانبثاقها فقد «ولَّد الانفجار النقدي الحديث في أوربا و العالم

[1] ابن منظور:معجم لسان العرب،دار صادر للطباعة والنشر،بيروت /لبنان،د-ط ،1995،مادة صلح.
[2] إبراهيم أنيس وآخرون:المعجم الوسيط،دار الفكر ،بيروت/لبنان د-ط ،د-ت ،مادة صلح.
[3] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص ص281 ــ282.

و بشكل خاص منذ الستينات و حتى الوقت الحاضر، إشكاليات منهجية و مفهومية و معرفية معقَّدة على مستوى تحديد المصطلح النقدي و ضبطه و إشاعة»[1] و يذهب المسدِّي إلى أنَّ أبرز آثار هذا الانفجار النقدي خلخلة الثوابت بحيث «أتى إلى الجوهر الذي حوله يتحدث النقَّاد فجعله جواهر، و جاء إلى موضوع النقد فجعله مواضيع: من الحديث عن الأدب، إلى الحديث عن النص، ثم عن الكتابة ، فعن التلقي، في كلِّ ذلك أنت لست متنقلا بين مصطلـــح و آخـــر و لست متجولا بين البدائل و إنما أنت مع كل لفظ تبرم عقدا فكريا جديدا له حيثيَّاته و له أشراطه »[2].

فأهم عامل مفعِّل لبروز الإشكالية المصطلحية في العالم العربي انفتاح النقد العربي على الحداثة الغربية هذه الأخيرة التي عرفت انفجارا نقديا مس مواضيع النقد و مقولاته و مصطلحاته، فكانت سمة التعدد هي الغالبة على كلِّ المستويات و مع انتشار موجات المثاقفة مع الآخر في عالمنا العربي سرعان ما انتقل ذلك الوضع بكل خصوصياته إلى حضارتنا، لكن السمة الفارقة هذه المرة تضاعف حجم الأزمة فبالإضافة إلى سمة التعدد و انهيار الثوابت الذي رافق انفجار النظرية النقدية –على حدّ تعبير المسدِّي– عند العرب ،ظل المصطلح و رغم كلِّ المحاولات وفيًّا للتخصُّص المعرفي الذي اندرج فيه، و كذا محافظا على الخصوصيات الحضارية و المعرفية الخاصة بالبيئة التي لفظته خاصة تلك المتصلة بالتيارات الفكرية و الفلسفية، فهناك نوع من التأثير و التأثر المتبادل بين المصطلح و الحقل المعرفي بحيث« يمارس المصطلح دورا أساسيا و فاعلا في تكوين المعرفة، و في الوقت نفسه فإنَّ حقل المعرفة الذي يتشكل فيه المصطلح يوجِّه مفهومه ، و يحدد دلالته، ذلك أنَّ المفهوم الذي ينطوي عليه شكل المصطلح يتعدد تبعا لتعدد حقول المعرفة من جهة ، و تبعا للأثر التاريخي الذي يتطور في ضوئه ذلك الحقل»[3].

و في ظل هذه الالتباسات المحيطة بنشأة المصطلح يكشف المسدِّي عن أسباب إشارته إلى الوضع الجديد الذي عرفه النقد و هو ما اصطلح على تسميته بـــ "انفجار النظرية النقدية" إذ

[1] فاضل ثامر:اللغة الثانية،ص184.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد، ص10.
[3] عبد الله إبراهيم:المطابقة والاختلاف، ص559.

قول: «إنَّ الانتباه إلى ما نسميه بانفجار النظرية النقدية- تماما كالدعوة إلى إيقاظ ذلك الانتباه نفسه- قد يبدو فكرة بسيطة أو مجرد تنويع المداخل إلى حظيرة السائد من القضايا، و ليس عجيبا أن يُحمل على أنَّه زرع لرائجة تسويقية ، غير أنَّ الأهمية الأبلغ و القيمة الأخطر هما في التسليم بما ينتج عن ذلك الانتباه بعد التسليم به في حدِّ ذاته، فليس من مثقف منسجم مع نفسه متوائم مع أمزجته متصالح مع رؤاه و قناعاته، إلاَّ وهو إذا أيقن بهذه اللوحة الجديدة أمسك عن إرسال الأحكام الجزاف على ما يكتبه النقاد المحدثون، أو إن رمنا التحرِّي و التدقيق قلنا إنَّه سيكف عن تقويم الإنتاج النقدي ما لم يستوف شرائط الثقافة التي احتكم إليها الناقد قبل تحبير خطابه النقدي»[1].

و بهذا يبصِّرنا المسدِّي بالأبعاد الخطيرة التي سلكتها إشكالية المصطلح إذ لم تعد ترتبط بأسباب معرفية و حسب، بل أضحت إشكالية ثقافية و فكرية بلورها انعدام الوعي لدى المثقف العربي بملابسات نشأة المصطلح ،و خصوصياته الحضارية و الثقافية التي يبقى وفيًّا لها رغم كلِّ الجهود المبذولة لأجل تبيئته في الحضارة العربية،و لئن كانت الإشكالية المعرفية تنتهي بمجرد تشخيص العلاج الملائم لها، فإنَّ الإشكالية الثقافية تأبى ذلك خصوصا في ظل اتساع نطاقها لتشمل شرائح عديدة، أما حلولها فتستغرق وقتا أطول و تقاسمًا للمسؤوليات بين الناقد و المتلقي معا. أمَّا المتلقي فيتوجب عليه أن يعي حجم الحمولة المعرفية و الفلسفية التي يختزنها المصطلح الغربي وتتحكم في مساره، ثم بأن يقلع عن إصدار الأحكام التهجُّمية على النقَّاد لما في ذلك من خطر على العلاقات التواصلية التي تجمع الناقد بالمتلقي و بالمجتمع ككل،و يضاف إلى كل هذا، إلزامية الوعي بالتحوُّلات الكبرى التي شهدتها الساحة النقدية والاقتناع «بأنَّ مؤسسة النقد قد خرجت عن مدار فلكها الموروث ، وكفَّت عن كونها ملكا عينيًّا بين النقاد من حيث هم نقَّاد، و دخلت طورا جديدا هي فيه ملك مشاع بين النقَّاد و شركائهم المعرفيين»[2].

و الشراكة المعرفية التي تربط النقد الأدبي ببقية العلوم الإنسانية لم تكن مجرد موضة تروِّجها الألسن هنا و هناك، بل دخلت حيِّز الممارسة الفعلية بتأسيس مناهج و نظريات نقدية

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص ص11-12.
[2] المصدر نفسه ، ص12.

لا تخلو من نزعات فلسفية، أو نفسية، أو اجتماعية... و الأهم على الإطلاق دخول حشد من مصطلحات هذه العلوم – بكلِّ ما تحمله من شحنات معرفية– حقل النقد الأدبي.

و أمام هذا الترف المعرفي الذي شهده النقد الأدبي بتوجب على القارئ العربي النهوض بمستواه المعرفي و المنهجي حتى يتمكن من ولوج بوابات النقد المعاصر و يفك مغاليق مصطلحاته، هذا بدل مطالبة الناقد العربي من حين لآخر بتبسيط لغة النقد لأنَّ ذلك من شأنه أن يذهب خصوصية النقد مع مرور الزمن.

و في الضفة المقابلة ينتظر من الناقد بعدِّه المشرف الأول على عملية نقل المصطلح وصياغته، أن يكون واسع الإطلاع على مختلف المحاضن الفكرية، و الحقول المعرفية الغربية التي حفَّت بنشأة المصطلح النقدي الحداثي، كما يشترط فيه أيضا أن يكون على دراية كاملة بقواعد وضع المصطلحات، و تكييفها بما يتلاءم و طبيعة قواعد اللغة العربية.

و في ظل تشعُّب العوامل الفاعلة في نشأة إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر ،يكشف المسدِّي عن جوهر هذه الإشكالية و أبعادها مؤكدًا أنَّ « المعضلة ثقافية فكرية حضارية كأعظم ما تكون، و هي مقبض من مقابض أعراض النهضة العربية المنشودة تراها تتواتر في مجالات عديدة، و قد تطَّرد في أكثر الدوائر أهمية و في أعمقها خطورة»[1]. و هي نفس الفكرة التي يؤكدها معظم النقاد ذلك لأنَّ «النقد العربي المعاصر يعيش أزمة نقدية منذ أن انفصل عن أصوله في عهد الانحطاط، ثم مجيء عهد النهضة التي يرجع البعض الفضل إلى الغرب في تأسيس أركانها،ومنذ ذلك الوقت و النقد العربي يبحث عن هويته الضائعة فلم يكن له، و الأمر كذلك إلاَّ أن يرتمي في أحضان الوافد من الآخر، أو الرجوع إلى مستودع التراث قصد إيجاد ما يقابل الجديد الدخيل، ظنًّا منه بأنَّ التراث يمكنه أن يتعامل مع قضايا تتجاوزه»[2].

و يذهب المسدِّي إلى أن هذه الرؤية التي يبديها إزاء إشكالية المصطلح لا يقصد من خلالها المجازفة أو التهويل من شأنها ، أما عن أسباب وصفها بالمعضلة الحضارية فيلخصها في عاملين:

الأول: أنَّ المشكلة حضارية لأنَّها تترعرع في ضيعة الثقافة ثم تتسلل إلى المؤسسة الفكرية الإبداعية أو النقدية.

---

[1] المصدر السابق،ص151.

[2] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص290.

الثاني: لأنّها ترتبط بالتغيُّر اللاعقلاني و اللامتوازن الذي طرأ على موقع الفرد العربي من الأشياء و الوجود ، إذ انفتح بشغف و اعتنق عن قناعة مضامين الحداثة الغربية ووظائفها، و أدواتها ثم مصطلحاتها أيضا، إلاّ أنّ المفارقةَ التي يعيشها الإنسان العربي تتجلى حين يتعلق الأمر بمنتجات الميادين العلمية، و التقنيات الوظيفية–من أجهزة الاتصال، و أدوات التنقل و أجهزة القياسات– فالكلُّ لا يجد صعوبة في فكِّ أسرار مفاهيم مصطلحات من قبيل التصوير بالأشعة، المنظار. و في المقابل يغيب هذا الوقار و هذا الوعي المصطلحي لما يتعلق الأمر بحقل المعرفة الإنسانية و الاجتماعية، خصوصا مجال اللغة و الأدب و النقد إذ يتجرؤون على انتهاك حرمة مصطلحاتها و استسهال مفاهيمها[1].

إنَّ هذا الوضع المشحون شجَّع إشكالية المصطلح على الانتشار فميزت مجالات علمية عديدة، إلاَّ أنَّ حصة الأسد منها كانت من نصيب العلوم الإنسانية خاصة تلك التي تتخذ اللغة مادة و موضوعا في آن واحد.

ظهر المسدِّي في قوله السابق مصرًّا على إلقاء اللوم على عاتق الفرد العربي، هذا الأخير الذي يعيش نوعا من المفارقة التعسُّفية، يبدي فيها احتراما و إجلالا لمصطلحات الميادين العلمية و التقنية، و في المقابل يتمادى في انتهاك حرمة مصطلحات العلوم الإنسانية خصوصا ما تعلق باللغة و الأدب و النقد،و قد لا يخالف عاقل المسدّي في هذه الرؤية لما لها من مصداقية في واقعنا العربي إلاَّ أنَّه كان الأحرى به ألاَّ يتجاهل المتزلقات الخطيرة لإشكالية المصطلح عند أهل الاختصاص أنفسهم، هؤلاء الذين كان لهم نصيب وافر في إبراز معالمها الكبرى، فكيف نحمّل الثقافة و المتلقي العربي لوحدهما مسؤولية الأزمة المصطلحية في حين «أنَّ المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحدِّ و المفهوم، أو أنَّ المفهوم الغربي الواحد قد ينقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة أمامه، و أنَّ المصطلح العربي الواحد قد يرد مقابلا لمفهومين غربيين–أو أكثر– في الوقت ذاته، أو أنَّ الناقد العربي الواحد قد يصطنع مصطلحا فيه كثير من التصرف–زيادة أو انتقاصا– في مقابله الأجنبي و ما إلى ذلك من مظاهر الإشكالية»[2].

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص153- 154.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ص55.

هذا التعارض في كيفية التعامل مع نقل المصطلح الأجنبي إلى بيئتنا العربية استقر في شكل اضطراب مصطلحي منبعه عدم احتواء الخلفيات و الأصول المعرفية للمصطلح أثناء الترجمة، هذا مما سهل انتقال ظواهر الاضطراب المصطلحي من حقول المنبع أو الأصول الغربية إلى معترك التداول في الساحة النقدية العربية [1].

و لا يخفى على أحد أنَّ المصطلح جزء لا يتجزأ من نتاج الحداثة الغربية التي لا تخلو من أصول فلسفية ممتدة عبر قرون من الزمن، و مواقف متباينة بين قبول و رفض في تربتها الثقافية الأصلية.فما بالك بالنسخة العربية التي استقبلت آخر مستجدات الفكر الغربي دون وعي بمقدماته المنطقية[2].

و رغم تعدد مواقف النقاد من إشكالية المصطلح و أحيانا تضاربها، إلاَّ أنَّ هناك نوع من التسليم أو شبه الإجماع على عدة نقاط.« **الأولى**:وجود الأزمة في المصطلح النقدي، أو على الأقل الاضطراب و البلبلة في التعامل مع هذه المصطلحات.

الثانية: إنَّ هذه البلبلة لم تحدث في المصطلحات العربية الأصيلة في ثقافتنا إنَّما تحدث في المصطلحات الدخيلة الوافدة من الغرب بخاصة.

الثالثة: أنَّنا نكاد نلمس اهتداء الباحثين إلى السبب... و هو اختلاف المرجعية الثقافية بين مجتمعين: الغربي الذي أنتج هذا المصطلح النقدي المعاصر، و المجتمع العربي الذي يحاول استيعابه فيجد في ذلك شططا في كثير من الأحيان» [3].

و يؤكد عبد السلام المسدّي أنَّ الالتباسات المحيطة بإشكالية المصطلح واقعة «على التخوم المتموجة بين الثوابت النظرية في إشكاليات الترجمة عموما، والتحولات التطبيقية التي من مظاهرها آليات صياغة المصطلح و قوانين سريانه التداولي»[4].

يظهر المسدّي من خلال هذا القول و كأنَّه منشغل بالنبش في الإشكاليات المعرفية التي كانت سببا في بروز أزمة المصطلح في الساحة النقدية العربية،و التي يلخصها في ضعف تمكُّن

---

[1] عزت محمد جاد:نظرية المصطلح النقدي، ص 138.

[2] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة، ص ص10-11.

[3] أحمد زغب :"المصطلح النقدي الحداثي بين الخلفيتين ،الشفاهية والكتابية"، "مجلة النص والنّاص" جامعة جيجل ، ع4-5 أفريل 2005،ص ص40ـ41.

[4] عبد السلام المسدّي:الأدب وخطاب النقد ،ص194.

الناقد العربي من آليات الترجمة أولا، و قواعد صياغة المصطلح ثانيا، و لكنَّه سرعان ما يمضي في بلورة موقفه و يعلن الوفاء لمبدئه السابق، و القاضي بإلقاء المسؤولية على عاتق القارئ العربي الذي يتدهور مستواه يوما بعد يوم و يذهب إلى «أنَّ خطابنا النقدي المزدوج قد أمعن في تأثيم المصطلح المترجم، و أنَّه قد تعين على الوعي النقدي المؤسس أن يستدعي الفريضة الغائبة و أن يتصدى لرفع الالتباس المعرفي الذي يغلف المسألة الاصطلاحية في مجال الترجمة النقدية حتى يتم الإعلان عن براءة المصطلح من حيث هو مصطلح، و أن يتم الوعي بأنَّ التهمة-إن كان لزاما أن تؤثِّم من نؤثِّم- إنَّما تُلقى على كاهل العلاقة المضطربة بين الفكر المتلقي و المضمون المفهومي الذي هو المتصور الثاوي وراء رداء اللفظ الاصطلاحي»[1].

إنَّ وقوف المسدِّي على مرتكزات الإشكالية المصطلحية وكذا رفعه لشعار تبرئة المصطلح النقدي في أكثر من موقع له ما يبرِّره، إذ أنَّ إشكالية المصطلح أخذت مؤخرا منعرجات خطيرة بأن أصبحت ذريعة للتهجُّم على النقاد و اتهامهم بالغموض، و دخلت بذلك أسواق الاحتفاء الثقافي و راح بعضهم « يعزو استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى عسر مصطلحاته ظانا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأمكنه أن يدرك كلَّ العلم الذي حملته اللغة إليه. و ترى البعض قد انبرى مجاهرا يرمي الخطاب النقدي بالإلغاز مشهرا بما ظنَّه إغلاقا في المصطلح، و طاعنا في من لا يواسي أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحي»[2].

تجدر الإشارة إلى أن تلك المواقف التي تتهم المصطلح بالغموض و تحمله مسؤولية استغلاق الخطاب النقدي تنطوي تحت لواء يؤطِّر تحركاتها يمثله دعاة تيسير اللغة النقدية ،و من هؤلاء عبد العزيز حمودة الذي يرسم إستراتيجية جديدة بإمكانها النهوض بالنقد العربي من خلال حل إشكالياته المستعصية وفي مقدمة الحلول التي يقترحها تبسيط المعلومات قدر الاستطاعة خصوصا بعد أن «طاردنا الحداثيون من منابع الحداثة الأصلية و في عالمنا العربي بأفكار براقة و مصطلح نقدي أكثر بريقا و جذابا لسنوات طويلة، و قد أعمانا هذا البريق عن

[1] المصدر السابق ،ص195.

[2] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص 12.

حقائق كثرة أبرزها المراوغة المقصودة و الغموض المتعمَّد، مما جعل الحداثة في نهاية الأمر ناديا لنخبة النخبة»[1].

قد يُحمل بديل تبسيط المعلومات الذي يدعو إليه حمودة من خلال قوله هذا على أنَّه مجرَّد تبسيط معرفي من شأنه تقريب الفكرة للقارئ العربي، إلاَّ أنَّ إلحاقه فكرة التبسيط بمجموعة من الأوصاف للمصطلح النقدي العربي الحداثي تقضي بأنَّه بـــراق، مراوغ و غـــامض ، يثبت أنَّ فكرة تيسير أو تبسيط المعلومات تحمل في ثناياها حكما يقضي بضرورة تبسيط المصطلحات و تيسير لغة النقد أيضا.و اعتناق مثل هذه الأفكار –حسب المسدِّي– من شأنه أن يُذهب روح النقد و يُفقده خصوصيته « فمن ظنَّ أنَّ العلم قادر على أن يتحدث في العلم بغير جهازه المصطلحي فقد حمَّله ما لا طاقة له به إلاَّ أن يتواطأ على امتصاص روح العلم و إذابة رحيقه ،و هذا لمّا يصدق على كلِّ معرفة تحتكم إلى أواصر العقل. و لو أخذت أبعد العلوم تجريدا و أوغلها في صياغة الرموز —شأن الرياضات– لتبيّنت حقيقة قيام المصطلح من العلم مقام الرمز من المعادلة ، فإذا تحاشيت الرمز ارتكس العلم ذاته »[2].

و يذهب المسدِّي إلى أنَّ البديل الفعلي لهذه الأفكار الداعية إلى تبسيط النقد و تيسير لغته هو إقامة نهضة فكرية «نؤسسها على انضباط أدائي أول مفاتيحه الإقرار بحرمة المصطلح كي نضمن له فاعليته في تمثيل المعرفة وفي إيصال المعرفة ، ثم في إعادة إنتاج المعرفة حتى نصل إلى مترلة ابتكار المعرفة بالإضافة و الوضع و الاستحداث»[3].وعليه فإنَّ تجذُّر إشكالية المصطلح في نقدنا العربي الحديث كان له أثر واضح في اتهام مصطلحات هذا النقد بالغموض و الإلغاز « و إذا كنا لا نبرئ الأداء الاصطلاحي من هذه التهمة، فإنَّنا نرفض أن تلقى كل التبعات عليه لأنَّ هذا الأداء — في كثير من الحالات– نهو نتيجة و ليس سببا»[4].

من هذا المنطلق استغل عبد العزيز حمودة غموض المصطلحات الحداثية ليتخذها ذريعة و يدعو من خلالها إلى الحل الأمثل لاقتلاع الإشكالية من جذورها و هو بديل تبسيط اللغة

---

[1] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة،ص8.

[2] عبد السلام المسدِّي:قاموس اللسانيات،عربي–فرنسي،فرنسي– عربي(مع مقدمة في علم المصطلح)، الدار العربية للكتاب،تونس،د–ط،1984، ص ص16–17.

[3] ،عبد السلام المسدِّي :الأدب و خطاب النقد،ص195.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص53.

النقدية، و هذا ضرب من الوهم و إن نجح حمودة-وغيره من معتنقي هذه الفكرة في استقطاب المناصرين و إرضاء ذات القارئ، فإنَّه سيفشل -لا محالة- في بناء نقد عربي متين الركائز لغفلة حمودة عن حقيقة في غاية الأهمية مفادها أنَّ ظهور المصطلح العلمي في أيَّة حضارة يمثل «مرحلة متقدمة من النضج و التأمل و الوعي، فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية، و لذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أيَّة ثقافة إنسانية، و هو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية و الثقافية للأمة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة»[1].

هذا ما جعل عبد السلام المسدِّي يردُّ على هؤلاء بأنَّ الحل المبدئي الأول لإشكالية المصطلح، والذي لا بديل عنه هو الإقرار بحرمة المصطلح هذا ما يحفظ له كيانه، و يصون لغة النقد من فوضى التلاعبات تحت شعار التبسيط.

إنَّ الاضطراب الكبير الذي تشهده مصطلحات النقد الحداثي يفرض إلزامية التشخيص، و التعيين و إعادة مراجعة كل لُبس أو غموض، حتى يتسنَّى لنا الوصول إلى رؤية منهجية و نقدية واضحة.و نظرًا لتعدد الثغرات المسجلة على جوانب عدة ، يؤكد المسدِّي أنَّ أهم مولِّدات الالتباس الفكري-حتى في المجامع اللغوية- تعود إلى افتقار المختص بالعلم و هو يتناول موضوع المصطلح إلى خبرة بشؤون اللغة، أو العكس أن تنعدم الإحاطة الحقيقية بمقولات العلم و خباياه لدى عالم اللغة ،و ما يضاعف من هذا الالتباس الفكري انعدام إستراتيجية عربية موحَّدة، إذ كان من المعتقد قبل إنشاء مكتب تنسيق التعريب ضمن مؤسسة العمل العربي الثقافي المشترك أن يضم في بوتقته جهود المجامع اللغوية القائمة آنذاك، ولكن للأسف ظل مسلسل إنشاء المجامع يتوالى في أقطار عربية عدَّة، و فضلا عن هذا التعدد الفوضوي و اللامتناسق لمجامع اللغة العربية يسجل المسدِّي نقاط زللها التي عمَّقت جراح النقد العربي، و المتمثلة أساسا في إخراجها مسألة المصطلحات الأدبية و النقدية من دائرة اهتمامها كما لو أنَّه حقل مستقل يقوم أهله بشؤونه داخل بيتهم دون حاجة تدعوهم إلى الاستنجاد بمثل تلك المؤسسات المجمعية المصطلحية[2].

---

[1] فاضل ثامر:اللغة الثانية، ص170.

[2] عبد السلام المسدي:الأدب وخطاب النقد، ص ص141-142.

و بين واقع الفوضى و ثقافة التهميش تبقى إشكالية المصطلح النقدي دون نظرية عربية واضحة الأسس لأنَّه «لن تكون هناك خصوصية في ثبات شفرة المصطلح أينما وقعت في الحقول الدلالية المعرفية ما لم ينطلق الفكر البشري من أساس علمي تقعيدي مجرد، يتكئ على منطق فلسفي واضح تُجمع على مفهومه الذاكرة العظمى أو على الأقل أصحاب الحقل المعرفي الواحد»[1].

و يؤكد المسدِّي أنَّ الأمر لم يتوقف عند حدود غياب اهتمام عربي موحَّد بإشكالية المصطلح النقدي أو انعدام أسس نظرية واضحة له،بل تعدَّاه إلى ما هو أخطر، إذ رغم اعتراف الجميع بالتغييرات الكبرى التي طرأت على العلوم و قواعدها، و على بنيتها الفكرية ككل نتيجة فعل المثاقفة، إلاَّ أنَّه لم يتم الاعتراف بعد باستقلال علم المصطلح، هذا ما أدى إلى استحالة التسليم بصلاحياته المعرفية الكاملة في حين تغيب هذه الانتهاكات في علوم أخرى[2].و بهذا يلخص الإشكالية في انتهاك حرمة المصطلح ،و قد سمح بذلك عجز المجامع اللغوية عن فرض هيبتها، و كذا انعدام الاعتراف بصلاحيات العلم المختص به "علم المصطلح" على مستوى الجماعات أولا ثم على مستوى الأفراد ثانيا.و يؤكد المسدّي في هذا السياق أيضا أنَّه –فضلا عن غياب الوعي بدقائق المعضلة المصطلحية– نجد غياب الصرامة مع الذات عند تداول المصطلح بسبب انتشار ثقافة التسامح و المجاوزة مما، ولَّد التباسات ذهنية مُفعِّلها الأول هو التحول الدائم بالمصطلح الواحد بين دلالته في منظومة مصطلحية لعلم ما، و دلالته في رصيد القاموس اللغوي المشترك ،وبعض المصطلحات –إضافة إلى هذا–قد تكون لها معان متعددة بتعدد العلوم التي تتداول فيها.

أما المحرك الثاني: فهو الطواف بالمصطلح بين قطبي الحقيقة و المجاز إذ قد يتم تجاوز الدلالة العلمية للمصطلح بأن يُحمل محمل المجاز. و إن كانت الدلالة العلمية الاصطلاحية التي يستقر عليها المصطلح حقيقة ثابتة إلاَّ أنَّ هذا التجوال المتحرر من قيود الصرامة الفكرية بين الحقيقة و المجاز سيسمح للمتكلم بخطاب العلم بالانفلات من حدود الصرامة المصطلحية للعلوم فيجول في فضاءات المجاز الواسعة، مما يذهب خصوصية العلم فتضمحل أسسه بسبب خيانة حارسة الأمين

[1] عزت محمد جاد:نظرية المصطلح النقدي، ص ص50-51.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد، ص143.

"اللغة"، و الضحية الثانية هو المتلقي الذي سيحرم –لا محالة– من فرصة المحاورة العقلانية مع صاحب الخطاب الذي سيجره إلى مراوغات المجاز[1].

و سترداد يقينا بخطورة الوضع إذا أدركنا « أنَّ لعبة الحقيقة و المجاز التي هي لعبة ثنائية في التداول اللغوي تنقلب إلى لعبة رباعية في الاستخدام الاصطلاحي، لأنَّك قد تورد اللفظ على دلالته الاصطلاحية التي هي معينة بمتصورات العلم المخصوص، و قد توردها بتسامح تتجاوز فيه حدود مقولات العلم فيكون إيرادك لها على المجاز لأنَّ الأمر نسبيٌّ في هذا المقام، و لكنَّك قد توردها بما ظاهره حقيقة و أنت تخطط لهامش من المناورة يُبيحه المجاز، و قد توردها بما ظاهره المجاز و الاتساع و المسامحة و أنت تلوح في شيء من مقاصدك ببعض ما في الدلالة الاصطلاحية العلمية الدقيقة تتكتَّم عليه و تدخره حتى إذا ضايقتك ظلال المعاني لذت به»[2].

و يصبو المسدِّي –إذن– من خلال مواقفه السابقة إلى تحقيق شروط الصرامة العلمية في وضع المصطلح و تداوله بما يضمن له سلامة الأداء التواصلي، إلا أنَّ آراءه السابقة تحتاج شيئا من التوضيح إذ أنَّ الفصل النظري بين المجاز و الصرامة العلمية في لغة النقد و مصطلحاته أمر سهل، لكن الصعوبة تتجلى في الممارسة الكتابية للخطاب النقدي خصوصا في ظلِّ انفتاحه على مقولة إبداعية الكتابة النقدية– و المسدِّي أحد المتحمسين الداعين لها– التي ترتقي بلغة النقد إلى مستوى لغة الإبداع، لذا فالمتلقي العربي بحاجة إلى استراتيجية تمكِّنه من الإمساك بطرفي الصرامة العلمية في المصطلح و الإبداعية النقدية في الخطاب النقدي، فبين هذا و ذاك مزالق خطيرة قد توقعنا فيما لا يحمد عقباه، و يضاف إلى هذا الأمر حقيقة مفادها أنَّه «ليس من المتوقع في نص لغوي أن يبرأ كلَّ البراءة من التراكيب ذات الخاصية المجازية، و إنَّ المجاز متغلغل في نسيج اللغة لا تكون إلاَّ به و يصدق ذلك بقياس الأولى... إذن فالحديث هنا ليس عن خاصية المجاز وجودا و عدما بل عن تفاوت في درجات وجودها»[3].

وبالإضافة إلى قضية المجاز التي أثارها المسدّي فيما سبق نجده لا يتوانى عن فتح أظرفة إشكالية المصطلح وعرضها على خصوصيات اللغة ليؤكد بأنَّ «الاصطراع المصطلحي الذي

---

[1] المصدر السابق، ص ص149ـــ150.

[2] المصدر نفسه، ص155.

[3] سعد عبد العزيز مصلوح:في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة)،لجنة التأليف والتعريب والنشر،جامعة الكويت،ط1، 2003، ص199.

تشهده اللغة في أيِّ فترة من فترات حياتها إنَّما هو "علامة صحية" كما نؤثر اليوم أن نقول لأنَّه دليل على أنَّ تلك اللغة–و معها أهلها– واقعة في خضم احتكاك الحضارات تواجه بقدم راسخة حوار الثقافات في أعمق مدلولاته،وسنرى كيف أنَّ اللغة العربية على مدى حقب متعاقبة قد تمثلت الأدب الإنساني كأحسن ما يكون التمثل،تقبلت ثمرات الأدب العالمي واستساغت دقائقه في صوره الإبداعية،ثم احتضنت مفاهيمه واستوعبت مقومات خطابه النقدي دونما تعسُّر أو إجهاد»[1].

ولعل جنوح المسدِّي إلى هذا الموقف تؤسِّسه رغبة في تخفيف الضغط الذي مورس على النقد العربي المعاصر إثر استفحال إشكالية المصطلح ، لذا عدَّها ظاهرة طبيعية تنبئ عن حيوية اللغة وتفاعلها مع المستجدات ،إلاَّ أنَّ هذه الفرضية تتراجع مقبوليتها في ظل تفاقم الوضع وفشل النقاد في مواجهته بمواقف موحَّدة، والأخطر على الإطلاق تبرير إشكالية المصطلح بعجز اللغة العربية عن التعريب، وتتنوع المواقف في ذلك بحيث نجد من ينتفض بدعوى عجز اللغة العربية عن تعريب المعرفة الحديثة دون دليل يسلب اللغة قدرتها، وهذا حسب المسدي ضرب من التعرية الفكرية، وضرب يدعو إلى المثاقفة بشغف ويخاصم ألدَّ الخصام في قدرة اللغة العربية على صياغة الألفاظ الفنية الدقيقة. وإلى جانب هؤلاء صنف لا يجادل في أمر المثاقفة ولا في أمر المصطلحات، ولكن إذا صاغها أساء الصنيع وشوَّه صورة المصطلحات فينفِّر الناس منها وهذا أخطر الأصناف[2].

وخطورة هذا الصنف الأخير تتجلى أساسا في عجزه عن مناقشة القضايا الإشكالية بموضوعية، إضافة إلى أنَّه لا يجيد قواعد الصياغة المصطلحية لذا فهو فاشل نظريا وتطبيقيا هذا ما عدَّه المسدِّي مفارقة محيِّرة يتخبط فيها العالم العربي مؤكداً أنَّ «من غريب ما يحصل في الواقع المعرفي الراهن أنَّ التناسب بين درجة تطور العلم ومرتبة الوعي بخلفياته الفكرية والحضارية يظل تناسبا عكسيا، إذ رغم تقدم المعرفة اللغوية في العصر الحديث وتبلور تجلياتها الاختبارية يظل كثير من أهل العلم ومن ذوي الأمر يجادلون في أمر اللغة القومية وصلاحها للعلم، مصرِّين على وهمهم القائل بأنَّ للعلم لغته، وهم في ذلك يتعللون باستعصاء سبك

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص13.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص157.

المصطلح وتوليده تلقائيا »[1]. وهذا ما يُعد تطاولا على اللغة العربية التي لا تنقصها خصائص اللغة العلمية و لا مقوماتها، واتهام هؤلاء لها بالقصور عن مجاراة المستجدات مردود عليهم فهم في الحقيقة يعترفون بعجزهم–هم أنفسهم– نتيجة الكسل وثقافة الانهزامية التي تجذَّرت فينا منذ عصور الانحطاط[2].

يروج هؤلاء النقاد لمصادراتهم الجاهزة والمسيئة لمقومات الفكر العربي إذ تراهم« يتحولون إلى اتهام اللغة العربية التي تجسد في رأيهم كلَّ قصور العقل العربي وعجزه عن التفكير الكلي المركب وتوقفه عند الجزئيات. لكن الحقيقة التي يتناساها البعض أنَّ فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها، فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة والاختلاف»[3].

وانطلاقا من هذه المواقف يغدو من العبث واللاعقلانية إسقاط عجز النقاد عن ضبط إشكالية المصطلح على خصوصيات اللغة العربية لأنَّ في ذلك تعسُّف في حقها، وتجاهل لطبيعة اللغة ذلك لأنها «ظاهرة جماعية واجتماعية تتحرك طوعا كلّما تلقت منبها خارجيا، فما إن يستفزها الحافز حتى تستجيب بواسطة الانتظام الداخلي الذي يمكّنها من استيعاب الحاجة المتجدّدة والمقتضيات المتولّدة، وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجا من الحركة الذاتية»[4].

وبعيدًا عن مقياس الانتظام الداخلي الذي تخضع له اللغات تمكنت اللغة العربية من إظهار مستويات راقية وعلى مرِّ العصور، فكانت من أكثر اللغات إدراكا للذة النص ونفورا من المصطلح الناشز، و لم يتماطل المسدِّي –في هذا السياق–عن كشف العامل الحقيقي المؤطِّر للمواقف السابقة وهو جدل الصراع بين ثقافة الأنا والآخر هذا ما أتى على الحقيقة المستورة وعطَّل العطاء العربي نتيجة المقارنة الظالمة بين خصوصيات الكتابة العلمية والكتابة الأدبية[5]. كما يعطي المسدِّي للإشكالية المصطلحية بعداً حضاريا ذلك أنَّ نقادنا «بالأمس جابهوا المشكل

---

[1] المصدر السابق،ص166.

[2] أحمد شفيق الخطيب:"منهجية وضع المصطلح"ضمن كتاب الأمة(اللغة وبناء الذات)،سلسلة دورية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،قطر، ع 101 ،جمادى الأولى1425هـ،السنة الرابعة و العشرون،ط1،2004،ص121.

[3] عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة، ص97.

[4] عبد السلام المسدِّي:قاموس اللسانيات، ص19.

[5] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص197.

اللغوي من موقع القوّة و التفوّق الحضاري ،فخلصوا من كلّ مركّب نفسي و اليوم نواجهه من موقع منحدر و الذي يزيد في حيرة العرب اليوم إلى حدِّ الذهول أنّهم واجهوا حضارة العصر فاستشعروا تدحرج شأنهم في العلم و تقنياته فلما استنجدوا –فيما استنجدوا به– بتراثهم اعتراهم الخجل أنَّ الأجداد حازوا في بعض أفنان العلم الإنساني ما لم يدركوا منه إلاّ الجزء الزير فتعاصف الإشكال و تعسّر الحسم».[1]

ولا يخفى على أحد–في هذا السياق– أنَّ العلاقة التي تجمع إشكالية الأنا/الآخر بإشكالية المصطلح تؤسسها تلك المواقف التي أظهرها أصحاب النقد المأثور هؤلاء الذين أبدوا تخوُّفا وحذرا شديدين في التعامل مع منتجات الآخر ومعارفه،و وصل بهم الأمر إلىرفض المنهج النقدي الغربي أولا، وما يحويه من مفاهيم ومصطلحات ثانيا وكان بديلهم عن ذلك«إضفاء دلالات حديثة على المصطلح القديم، وهم إذ يفعلون ذلك يظنون بأنَّ دلالة المصطلح الدخيل يمكن أن يكون لها ما يقابلها في الثقافة العربية القديمة، أي أنَّ القديم يكفي المبتكر مؤونة الاستحداث، ويغنيه عن البحث، متناسين أنَّ نقل المصطلح من حقل معرفي واستعماله في حقل معرفي مغايره دون مراعاة خصوصياته التي اكتسبها ضمن حقله الأصل يؤدي إلى تغذية المصطلح بدلالات غريبة عن تلك التي اكتسبها في سياقه المعرفي»[2] وستكون النتيجة الفعلية والمباشرة لهذا الفعل شيوع الإسقاطات التعسفية،وتداخل المصطلحات والمفاهيم –على حدٍّ سواء–.

أما الطرف الثاني المساهم في تأزيم إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر فهي: "إشكالية المعاصرة"و« تتمثل في نقل المصطلح الأجنبي إلى الثقافة العربية، دون مراعاة للدلالات التي اكتسبها في أرض النشأة والتشكل، دون حساب – أيضا –لوضعه في البيئة التي يصار توظيفه فيها. هذه الإشكالية تزايدت بعد الإتصال اللامشروط بين الثقافتين العربية والغربية، حيث أقبل الناقد العربي على المعرفة الغربية دون تقدير أو حساب لما سيترتب من نتائج، فكان أن وقع في الاضطراب والخلط والغموض، ليس هذا وحسب بل وجد نفسه يستخدم مصطلحات حاملة لدلالات لا يمكنها أن تتنفس إلاَّ في بيئتها، وحتى إن أفرغت مما

[1] عبد السلام المسدّي:قاموس اللسانيات،ص 26.

[2] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص294.

تحمله من دلالات فهي توقع مستخدمها في التناقض والغموض، وهي في النهاية ... لا تعدو أن تكون مظهرا من مظاهر المركزية الغربية، التي أعادت إنتاج الثقافة، وبالتالي الدلالات الاصطلاحية، وفق شروطها الثقافية الخاصة، والتي من مميزاتها الانغلاق على الذات والتمركز حولها، فيكون كل ما هو منتج من قبلها لا يصلح إلا للتعبير عنها»[1].

هكذا إذن تعقدت إشكالية المصطلح وتداخلت أطرافها في ظل الصراع القائم بين ثنائيتي الأصالة والمعاصرة، لذا فإنَّ معالجة الأزمة المصطلحية من منطلق الحدود التي رسمها المسدي لن تنجح إلا إذا نُقيت الساحة النقدية العربية من شوائب الانكسار الفكري والثقافي الذي أفرزته ثنائية الأنا/ الآخر، ولعل أخطر النتائج المنبثقة عن ذلك الانكسار التعدِّي على حرمة اللغة العربية من خلال اتهامها بالعجز عن مسايرة العصر، وغاب عن هؤلاء حقائق تاريخية تؤكد نجاح هذه اللغة في عمليات المثاقفة التي حصلت بين الحضارة العربية وحضارات أخرى متاخمة لها:كاليونانية والفارسية والهندية و لم يشك أحد من إشكالية المصطلح آنذاك، بل أظهرت اللغة العربية قدرة فائقة في التعامل مع الوافد من تلك الأمم، وعليه فإنَّ العجز ليس في اللغة بل في أهلها الذين يفتقدون القدرة والخبرة الكافيتين لنجاح عملية تأصيل المصطلح في ثقافتنا العربية، هذا الأخير الذي سيبقى- دون شك -وفيًّا للبيئة التي احتضنته وغذت مجاريه.

إنَّ التشعُّبات الكثيرة التي تميِّز إشكالية المصطلح مكنت هذه الأخيرة من تحويل مسارها من مجرد إشكالية معرفية تشهدها أيَّة لغة في العالم أثناء تفاعلها مع المستجدات إلى محنة فكرية. ويؤكد المسدِّي «أنَّ حيثيات ثقافتنا العربية الراهنة بكل انجرارها الحضاري المعقَّد، وأنَّ ملابسات المعرفة الإنسانية المتوالجة في الزمن وبين الأمم قد أفضت جميعا إلى أن يتحول المصطلح النقدي الذي تمت ترجمته بتوفيق جلي إلى محنة فكرية كثيرا ما شارف حدود البلوى المعرفية»[2]، ومما زاد الوضع تأزُّما أنَّ إشكالية المصطلح قد تعلق بها أمور فكرية هي من أشباه القضايا، بل هي مشاكل زائفة مصدرها سوء النظر حينا و مظان السريرة أحيانا أخرى فأصبحت إشكالية المصطلح مصبًّا للعقد النفسية والمركبات الحضارية، وهذا بسبب افتقار

[1] المرجع السابق،ص295.

[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد، ص196 .

الدارسين لها لوعي عميق بخلفيات الإشكالية المصطلحية، وضاعت القضايا الرئيسية في خضم مغالطات المتحدثين عن نقلة العلم حينا، وممن سلبوا حسَّ الهوية الحضارية أحيانا أخرى[1].

وعلى اختلاف مسببات أزمة المصطلح، فإنَّ الثابت الذي لا خلاف حوله هو الإجماع حول خطورة هذه القضية بسبب تعدد القضايا الإشكالية المنبثقة عنها ولعل أبرزها: إشكالية الغموض، هذه الأخيرة التي سيفرد لها عنصر مستقل قصد إيضاح معالمها، وتجلية رؤية المسدِّي إزاءها.

إنَّ هذا الوضع المشابك الذي يتخبط فيه النقد العربي دفع المسدِّي إلى اقتراح مجموعة من الحلول التي يراها ضرورية للحد من سطوة هذه الإشكالية وتلخص فيما يلي:

ــ ضرورة توفر الوعي المصطلحي مما سيسمح بتهيئة الجو الفكري الملائم لنشأة المصطلح وذيوعه، ويصر المسدِّي على ضرورة القيام بما أسماه مهمة«"استنشاء" الوعي المصطلحي ثم الارتقاء به إلى الإدراك المعرفي في غير ملاطفة لحقيقة اللغة بالمجاز، وفي غير إذعان لما تواتر وشاع ثم اطَّرد من انزلاقات ذهنية تحرِّف العلم عن مسالكه، ومن متلابسات تتيح لمن خاف صرامة الحكم أن يراوغ بين ظن بالتقدير ويقين بالاعتبار»[2].

ويضيف المسدِّي أنَّ من ملامح غياب الوعي المصطلحي أن نجد من يعتقد بأنَّ استخدام المصطلح دون أدواته المعرفية الأولى لا يخرق الميثاق الاصطلاحي، لأن الجهل بتلك الأسرار المعرفية لن يغير كثيرا من مواقفهم. هذا ما عدَّه المسدِّي تجاوزا يزيل الحواجز بين العلم بالأشياء والجهل بها أو يسوي بين العلم و الجهل[3].

إنَّ أبرز خصائص الوعي المصطلحي التمتع بقدرة إدراكية معرفية قادرة على التحرر من سلطة المجاز، وكذا من الانزلاقات الذهنية التي اطَّرد تداولها في ساحتنا النقدية، والأهم على الإطلاق الوعي بالخلفيَّات المعرفية للمصطلحات التي كثيرا ما كانت سببا في انتشار فوضى الدلالة، لذا يُشترط في الناقد وهو يضع مصطلحاته، وفي الملتقى أثناء استقباله لها أن يُحسنا الإحاطة بالجذور التي أسست للمصطلح خاصة وأنَّ«المصطلح النقدي الجديد يستمد القدر

[1] المصدر السابق ،ص156.
[2] المصدر نفسه ،ص140.
[3] المصدر نفسه ،ص153.

الأعظم من دلالته من تلك الخلفية الأساسية من تراث الفكر والفلسفة، إنَّه يؤسس شرعيته على معرفة المتلقي لهذا التراث الفكري»[1].

ـ الاعتراف بحرمة علم المصطلح: بمعنى ضرورة الاعتراف بعلم المصطلح علمًا قائماً بذاته هذا ما يؤول مباشرة إلى التسليم بكامل صلاحيَّاته المعرفية، وهذا الاعتراف غير كافٍ إذا ما لم يدرك الباحث الحدود الضيقة التي تتقاطع عندها علوم لغوية عدة مثل علم التراكيب، وعلم الأصوات وعلم الدلالة واللغويات التقابلية واللغويات المقارنة والمعجمية..لأن هذه المعرفة الواسعة من شأنها أن توفر للباحث كفاءة تفسيرية وتعززه بالسند الايبستيمي المؤسس. والمطية الثانية هي الالتزام بدقائق المصطلح، وكذا بحدوده عند استعماله في السياق العلمي، وكذلك في التداول اللغوي العام، هذا ما يؤسس مبدأ الانضباط في استعمال اللغة مما يقربها من الإقرار بدستور المصطلح في كل علم[2].

إنَّ ما ينبغي تأكيده في هذا السياق هو أنَّ الاعتراف بصلاحيات علم مصطلح، وكذا اشتراط ثراء المعارف اللغوية في عالم المصطلح غير كافيين، خاصة وأنَّ صياغة المصطلحات تقوم أولا على تكاثف الجهود وتوحُّدها من خلال إقامة استراتيجية مصطلحية عربية موحَّدة. لذا فإنَّ هناك من يذهب إلى أنَّ مهمة المصطلحي لم تتضح بعدُ معالمها في العالم العربي لانعدام برامج متعارف عليها، وكذا غياب طرق تأهيل محددة ومرسومة لتكوين المتخصصين في المصطلح والشؤون المصطلحية، ومعظم المتخصصين تعلموا أبجديات الصناعة المصطلحية بإمكاناتهم الشخصية المستندة إلى الدراسة التثقيفية العلمية واللغوية، ولم يدرسوها كعلم مستقل[3]. فأين نحن إذن من احترام خصوصية علم المصطلح وهو لم يكتب له بعد التأسيس الأكاديمي الموحَّد في ربوع العالم العربي؟.

لما أخذت إشكالية المصطلح أبعادًا أخرى وأضحت جزءًا من إشكالية أكثر تعقيدا و اتِّساعا هي إشكالية التراث/الحداثة اقترح المسدِّي بديلا لها يصبح من خلاله المصطلح وسيلة للتقريب بين الفُرقاء ذلك أنَّ«الدراسة المصطلحية يمكن أن تتجه صوب هدفين متوازيين: أن

[1] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة،ص36.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص ص143- 144.
[3] أحمد شفيق الخطيب:"منهجية وضع المصطلح"ص116.

تتجه إلى أنصار النقد المأثور- حتى لا نقول أنصار النقد التقليدي- من المعترضين على حركة التجديد المنهجي لتزيل حواجز اللُبس القائمة بينهم وبين لغة النقَّاد المجددين فيتبيَّنوا ما هو راجع-من مأخذهم على الحركة المستحدثة إلى بنية المضامين مما هو راجع إلى منظومة المصطلحات التي تولدت وتكاثرت بما يشبه الطفرة العاتية. وأن تتجه إلى روَّاد التجديد من النقَّاد ليتيسَّر عليهم الاستئناس بقوانين انبناء الألفاظ حتى لا يتعسفوا أمرهم عندما يكتبون، ذلك أنَّ دراسة المصطلح النقدي في أعمق مكوناته التركيبية والدلالية سيساعد على تبين الثغرات التي تتخلل خطابنا النقدي المعاصر، والتي هي في بعض الأحيان مواطن اهتزاز تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي التي ينبني عليها نقدنا الأدبي، لتنال من وقع مضمونه مثلما تنال من بريق صياغته»[1].

هكذا تتضح بجلاء معالم مشروع النقد الحواري الذي يسعى المسدي إلى تأسيسه، ويراه بديلاً فاعلاً في مناقشة إشكاليات النقد العربي المعاصر فبعد أن أعرب عن أهمية الحوار في معالجة إشكالية الحداثة-كما سبق وتمَّ ذكره- ها هو يصرُّ مجددًا على أهميته أيضا في القضاء على الصراع القائم بين أنصار الحداثة وأنصار التراث حول إشكالية المصطلح، ذلك ما يسمح بتطويع الدراسة المصطلحية بما يضمن تجاوز ثقافة الإسقاط عن طريق جمع أنصار الفريقين وتفعيل روح التحاور بينهما.

وسيلقى-دون شكٍ- الجزء الأكبر من مسؤولية إقامة هذا المشروع على عاتق المجامع اللغوية، وكذا النوادي والجمعيات التي بإمكانها تنظيم مؤتمرات و ملتقيات دورية لمعالجة القضايا المحورية المتعلقة بإشكالية المصطلح. وذلك بحضور عدد من النقَّاد والباحثين المتخصصين الذين سيمثلون على حدٍ سواء طرفي ثنائية الحداثة و التراث، ويا حبذا لو يتجاوز الحوار حدود المناقشات النظرية إلى الممارسة التطبيقية من خلال القضاء الفعلي على اللبس المحيط بعدد من المصطلحات النقدية سواء في بنية مضامينها أو منظومة مصطلحاتها.كما أنَّ « بحثنا عن هويتنا يجب أن نجسده فعلا حيًّا في واقعنا المعاصر من خلال معطيات هذا العصر ومقوِّماته ما اتَّصل الأمر بالعلم المجرَّد، وإذا كان قد توقف العمل بالفلسفة عندنا-بعض الشيء- فيما بين الثقافة

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص 8.

القديمة والحديثة، فإنَّه بات علينا أن تحتفي بالنظرية ونتحاور بالأصول ما وقع منها في التراث أو لم يقع دون تحيُّز أو نقص أو تعسُّف»[1].

تجدر الإشارة إلى أنَّ المسدِّي لم يتوقف في دراسته لإشكالية المصطلح عند حدود الحفر في مسببات الأزمة، بل استغل خلفيته المعرفية اللسانية وخاض غمار التقعيد النظري لمرتكزات القضية التي يذهب إلى أنَّها«تقع على التخوم المتموجة بين الثوابت النظرية في إشكاليات الترجمة عموما والمتحولات التطبيقية التي من مظاهرها آليات صياغة المصطلح وقوانين سريانه التداولي، غير أنَّ الإبانة عن هذه المسألة-في دائرة سياقها النقدي كما في جوهر نواتها المتفجرة- تقتضي استدعاء كلِّ المنطلقات النظرية والتطبيقية التي يوجبها التأمل في معضلة المصطلح النقدي، وهي حقائق بمثابة القواعد التأسيسية فيما يخص الظاهرة الاصطلاحية العامة والظواهر المصطلحية الخاصة بمجال النقد الأدبي في آنٍّ معا، وبغير ذلك لن يتسنى غسل الأعراض العالقة بتصور كثير من محترفي النقد الأدبي للمسألة الاصطلاحية»[2].

وبناء على هذه القناعة الفكرية القائمة على الرؤية الشمولية للإشكاليات النقدية أولى المسدِّي اهتماما خاصا بالبحث في ثوابت إشكالية المصطلح، وكذا معايير الصياغة المصطلحية هذا ما يبرز بوجه خاص في كتابيه "قاموس اللسانيات" و"المصطلح النقدي". ولم تتوقف جهوده عند هذا الحد،« بل إنَّ الرجل-دائما في إطار إيجاد حلول لأزمة النقد- اجتهد لتقديم رؤية نقدية للمصطلح النقدي الوافد من الغرب، إذ لا تخلو دراسة من دراساته إلاَّ وهي مذيَّلة بقائمة من المصطلحات الأجنبية مع ما يقابلها في العربية، وإن وجد أنَّ القضية تتعدى الترجمة إلى التعليق على المصطلح لا يتردد في القيام بذلك،حتى أصبح مرجعا في ترجمة المصطلح، وهو بهذا العمل يسعى إلى خلق منظومة اصطلاحية عربية تهتم بالوافد من الغرب، حتى يحسن استخدام المصطلح الاستخدام الأليق»[3]. و كتاب المسدِّي"الأسلوبية والأسلوب" خير دليل على صحة هذا القول إذ أرفقه بملحق ذو حجم معتبر وخصَّصه لشرح المصطلحات الواردة في المتن، والوافدة من الحضارة الغربية سواء أكانت نقدية، أو لسانية أو أسلوبية.

[1] عزت محمد جاد:نظرية المصطلح النقدي، ص 53.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد،ص194.
[3] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص225.

وفيما يخص التأسيس النظري أبى المسدِّي إلاَّ أن يُعرف القارئ العربي بالأركان الأساسية لقضية المصطلح إذ يقول:«صياغة المصطلح لها ثوابت معرفيَّة مطلقة ولها نواميس لغوية عامة كما لها مسالك نوعية خاصة، وكل ذلك يمثل الآليات التي تقتفيها المصطلحات العلمية والفنية، فأما الثوابت المعرفيَّة فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، وأما النواميس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها وما تختص به من فروق تنعكس على آليات صياغة الألفاظ ضمنها. فإذا جئنا إلى المسالك النوعية فإنَّنا نعني بها مجال الاختصاص المعرفي الذي نتناول آلياته الاصطلاحية بالدرس. إذ رغم ما بين حقول المعرفة من قواسم مشتركة تحكم موضوع توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم الدقيقة داخل اللسان البشري الواحد ، فإنَّ لكل فن من أفنان المعارف خصوصيات لا غرابة أن تأتي على الأعراف اللغوية بكثير من المؤلفات الواسمة التي تختلف من حقل علمي لآخر»[1].

ويؤكد المسدِّي أيضا أهمية التحام العناصر السابقة إذ أنَّ«جماع ما يأتلف من الثوابت المعرفية والمقاييس اللغوية والوسائل النوعية يشكل قاعدة التأسيس التي تحصن الدارية النظرية، وتؤمِّن الخبرة العملية فتثمر من المادة ما يتزيد به أهل الاختصاص بصيرة بأدوات عملهم التي هي علامات واسمة لمفاهيمهم الذهنية ومتصوراتهم العلمية»[2]. ولو جئنا إلى تفصيل أركان القضية المصطلحية عند عبد السلام المسدِّي كلٌّ على حدة لوجدنا أنَّ الثوابت المعرفية هي مجموعة من القضايا المحورية التي طرحها الناقد وعدَّها من اليقينيات التي لا يرقى إليها الشك في أيَّة دراسة مصطلحية، ويتعلق الأمر برفض فكرة تيسير اللغة النقدية على اعتبار أنَّ الحديث عن العلم دون مصطلحاته ضرب من التشويه و سيظل المصطلح مفتاح الحفاظ على هوية العلوم. كما يضيف المسدِّي لهذه القضية أثر قدرات اللغة العربية في إشكالية المصطلح ليؤكد من خلالها قابلية هذه اللغة للتكيُّف مع المستجدات الطارئة، وأما ما تشهده لغتنا من اضطرابات في المصطلح فقد عدَّه علامة صحية فيها وهو دليل على تفاعلها الحضاري والمعرفي، أمَّا أهم الثوابت المعرفية المرتبطة بالمصطلح فهي خضوعه الأساسي لقانون الرواج والاستعمال، وكذا

[1] عبد السلام المسدِّي: المصطلح النقدي، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص-ن.

اختلاف مصطلحات العلوم عن الألفاظ المتداولة في الرصيد اللغوي المشترك كون الأولى خاضعة للمواضعة المضاعفة[1]. إنَّ إعادة تأكيد المسدِّي على هذه الثوابت المعرفية هو حرص على إقامة الصبغة الضرورية لقيام المنهج العلمي في الدراسة المصطلحية، خصوصا بعد دخول كلِّ مرتكزاتها حيِّز الاختلاف والتغيُّر والجدل بعد الانفجار المصطلحي والمعجمي.

آن الأوان إذن لقطع الطريق أمام محاولات هدم الخصوصيَّات اللغوية، ليفسح المجال للدفاع عن الثوابت، من خلال البحث عن الطرق العامة المؤدية إلى التقعيد الصارم والرؤية الشمولية، و هو ما دفع المسدِّي إلى الانفتاح أيضا على مستند نظري آخر وهو "المقاييس اللغوية" و ما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أنَّ الحديث عن آليات صياغة المصطلح ومعايرها- والتي تطرَّق إليها المسدِّي في كتابه "المصطلح النقدي"- هو من القضايا المستهلكة بحثًا في تراثنا اللغوي القديم،وعلى هذا الأساس سيقتصر البحث على مناقشة أهم مواقف الناقد إزاء قواعد صياغة المصطلح ،دون الخوض في التشعُّبات النظرية البحتة على اعتبار أنَّ كتب المعجمية، وفقه اللغة قد كفتنا عناء ذلك.

ومما حرص المسدِّي على توضيحه في هذا الموضوع، ما يتعلق بأثر خصائص اللغة وكذا طبيعة أسرتها اللغوية في آليات توليد المصطلحات، لذا نجد اللغات الهندوأوروبية تقوم أساسا على التركيب الخارجي بأن يتولد اللفظ الجديد من مزج عنصرين أولين. هذا ما لم يقيِّدها بطول محدد للكلمة. أما اللغة العربية وهي إحدى اللغات السامية فهي ذات طبيعة توالدية قائمة على الحركة الانفجارية لذا يعد الاشتقاق سمة نوعية في اللغة العربية[2].

واستنادا إلى هذه الخلفية التأسيسية حرص المسدِّي في حديثه عن آليات صياغة المصطلح على توخي شروط مواءمة الخصوصية اللغوية، ولأنَّ المجال لا يتسع لذكر كلِّ الآليـــات فإنّـــه سيتم الاقتصار على ذكر أهمها.

[1] المصدر السابق، ص ص11-15.
[2] المصدر نفسه ، ص ص16-17.

3-آليات وضع المصطلح:

أ-آلية النحت: ويقصد بالنحت:«ابتداع كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر تُنتزع من حروفها للدلالة على معنى هو مزيج من دلالات الكلمات المنتزع منها (المنحوت منها)»[1]. فهو يقوم إذن على الاختصار في عدد الحروف مع تعدد الكلمات التي تشتق منها الصيغة المنحوتة - كلمتين فأكثر-، ثم المزج للحصول على كلمة جديدة، ويظهر النحت على أوجه عديدة[2]. وفيما يخص علاقة آلية النحت باللغة العربية يؤكد عبد السلام المسدِّي خضوع هذه العلاقة لطبيعة الأسرة اللغوية- كما سبق وأن صرح بذلك —و يذهب إلى أنَّ النحت سمة مميزة لفصيلة اللغات الانضمامية أو الالتصاقية مثل:الأسرة اللاتينية والجرمانية والأنجلوساكسونية. أما اللغة العربية فهي من أسرة طبيعتها التوالدية غير الطبيعة النحتية لذا تعطى أولوية كبرى لآلية الاشتقاق، أما النحت فقد كان حدثا عارضا في اللسان العربي ولجأت إليه العرب في حالات محددة وقابلة للاستساغة مثل النحت من جملة كاملة نحو:بسمل،حمدل. وتجدر الإشارة إلى تباين مواقف علمائنا إزاء آلية النحت منذ القديم* بين القبول والرفض.

و رغم السمة النوعية التي يتفرد بها النحت و المتمثلة في قدرته على الاقتصاد اللغوي، إذ ينقل المعرفة من جمل لغوية طويلة إلى كلمات مفردة ،- وتزداد هذه الخاصية جمالا إذا اقترنت بعنصر الوضوح- [3]، إلا أنَّ المسدِّي متمسك بموقفه إزاء هذه الآلية التي تظل حسبه غريبة عن اللغة العربية منافية لسليقتها. بالاحتكام إلى نواميس اللغة الضابطة لها هذا ما يبرر فشل اللاجئين إليها، ولو في ضرورات المصطلح العلمي إذ كان النشاز حليفها على نحو: شارجبة،

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص91.

[2] لتوسع أكثر ينظر: عبد السلام المسدي:المصطلح النقدي،ص ص25—27.

*فنجد أحمد بن فارس وكذا الصاحبي ممن يرون أن للنحت نصيب في لغتنا، ودافع عن هذا الرأي الشاذ قلة من اللغويين المحدثين، ورفضه معظم الباحثين أمثال: رمضان عبد التواب علي عبد الواحد وافي، و نفس الموقف اتخذه مجمع اللغة العربية في القاهرة(ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب نقدي العربي الجديد،ص91).

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب نقدي العربي الجديد،ص95.

شارسبة، كهراطيسي بدل: شاردة موجبة، شاردة سالبة، كهربائي_ مغناطيسي،كما يرفض أيضا فكرة تأقلم هذا النوع من الصيغ مع طول التداول خصوصا في حقل النقد الأدبي[1].

لعل أهم ما يستخلص من مواقف المسدي هذه غيرته على خصوصيات اللغة العربية والتفاني في الحفاظ عليها، ولكن هناك حالات للضرورة القصوى التي تفرض اللجوء-لا محالة- إلى استعمال آلية النحت، ورغم قلة حدوثها، إلاَّ أنَّه كان يُفترض على المسدِّي أن يوليها عنايته بدل الرفض القاطع لآلية النحت وذلك بأن يدعو إلى إلزامية تكاثف الجهود لتكييف المصطلحات المنحوتة وقواعد الاستعمال اللغوي ، ومراجعتها من حين لأخر بما يحقق ولو حدًا أدنى من شروط السلاسة اللغوية والوضوح. ولم لا الاتفاق على استراتيجية عربية موحدة تضبط حدود التعامل مع آلية النحت وكيفية ممارستها، لأن تسلل هذه الآلية إلى مدونتنا المصطلحية أضحى واقعا لا مفر من معالجته.

ب-النقل الاصطلاحي والدخيل اللفظي:يعرف المسدِّي هذه الآلية بقوله«إنَّ الآلية التي نقصدها هي آلية النقل* في معنى الأخذ المباشر للفظ الوارد وهو ما يطلق عليه في سجل علومنا اللغوية "التعريب" وهو مصطلح دقيق يقصد به طريقة اللسان العربي في معالجة الألفاظ التي يستقبلها من الألسنة الأخرى مستوعبا إيَّاها دالا ومدلولا، لذا فهو نعت لما يتبع ظاهرة التداخل اللغوي حضاريا، ولذلك دقَّق القدماء التسمية فأسموا الظاهرة العامة "دخيلا" وخصوا قولبة اللفظ الدخيل بمصطلح"التعريب" فقالوا تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوه به العرب على مناهجها ، على أن منهم من تجاوز الفصل المفهومي فأطلق التعريب على الظاهرة وعلى عوارضها في نفس الوقت»[2].

في حين أنَّ صفة الدخيل تطلق على كل كلمة أجنبية وفدت إلى اللغة العربية لكن دون أن تخضع لقواعد بنائها اللغوي، بل ظلت وفيَّة لخصائصها الصوتية والصرفية .. والبحث في

---

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص28.

* انتُقد المسدِّي في استعماله لمصطلح التعريب مرة، والدخيل اللفظي مرة أخرى، إضافة إلى استعماله مصطلح النقل هذا الأخير الذي يرى يوسف وغليسي أن استعماله يوقعه في خلل إذ سبق وأن وظفه بمفهوم مغاير كان أقرب إلى المجاز منه إلى التعريب(ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص 88).

[2] المصدر نفسه، ص 29.

هذه القضية الاصطلاحية التي يتحدث عنها المسدِّي أصيل في تراثنا، إذ لا تكاد تخلو كتب فقه اللغة من عناوين حاملة لثنائية المعرب و الدخيل[1].

يؤكد المسدِّي اتسام آلية النقل الاصطلاحي أو التعريب بقدرتها على تحقيق صفة العالمية والشمولية ، إذ لم تخل منها أيَّة لغة من اللغات ، فهي من أقوى وسائل التواصل بين اللغات والبشر،كما ربطها أيضا بالسياق العام الذي ترد فيه، وهو مفهوم "الاقتراض" إذ أنَّ اللفظ الدخيل أشبه بشيء مقترض ويصنف هذا التداخل بين اللغات إلى ثلاث حالات:

الأول:تأثير الطبقة اللغوية العليا: ويحصل لما تأخذ لغة القوم المغلوبين من لغة الغالبين.

الثاني:تأثير الطبقة اللغوية المجاورة: مرتكزها تأثير الجوار الجغرافي فتحتك فيه لغتان مختلفتان.

الثالث:تأثير الطبقة اللغوية السفلى لما تتسلل ألفاظ لغة المغلوبين إلى لغة الغالبين كما ناقش لغويا جميع جوانب التداخل صوتيا، صرفيا..[2]

و عالمية مفهوم الاقتراض التي يؤكدها المسدِّي هي نوع من الأخذ والعطاء بين اللغات، و يطغى عليه نزوع نحو جاهزية اللفظ والدلالة، ومبرر ذلك أن استعمال المعجم المحلي في الأخذ قد يُضيع جانبا معتبرا من المعنى، فكان اللجوء في كل اللغات إلى هذه الآلية ضروري مع الاكتفاء بإجراء تحوير صوتي ليتناسب اللفظ المقترض وقواعد اللغة المنقول إليها. لكنَّ اللافت للانتباه في عصرنا هذا تضاعف حجم التبادل اللغوي بين شعوب العالم ، مما وسَّع مجال الاقتراض، وشجع ذلك توفر عدة عوامل منها: الاستعمال ، المثاقفة ،و الحاجة الملحة للتكامل الحضاري . وأكثر الأسباب تأثيرا كثافة التواصل الإعلامي التي جعلت "الاقتراض" مظهرا من مظاهر العولمة[3].

و بخصوص موقف المسدِّي من آلية النقل الاصطلاحي يذهب إلى أنَّ الدخيل ظاهرة عامة تشهدها جميع اللغات، خصوصا في ظلِّ الاحتكاك الجغرافي و المثاقفة الحضارية كما يؤكد أنَّه لا شرعية للتساؤل حول ما إذا كان الدخيل جزءًا من اللغة أم غريبا منبوذا عنها، أو أنَّه يميز لغة دون أخرى.ولكنه في المقابل يلح على ضرورة خلق نمط من الحركية في اللغة بأن تحقق نوعا من

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص87.
[2] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص ص29ـــ30.
[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص ص87ـــ88.

التوازن بين دفاعها عن نفسها، وقدرتها على استيعاب الحد الأدنى من اللفظ الأجنبي الوافد الذي سيكون اللجوء إليه- خصوصا في النقد الأدبي- في حالة الضرورة القصوى والعجز عن إيجاد بديل فيتم بذلك استعماله مع إخضاعه لقواعد اللغة[1]

ومن ثمَّ يمكن القول بشأن هذه الضرورة القصوى التي يتحدث عنها المسدي أنَّه «لجُأ إلى التعريب من باب اللجوء إلى أخف الضررين، حين الوقوع بين موقفين أو اختارين: أفضلهما مورفولوجيا هو أسوأهما دلاليا، ساعتها يقتضى الحسم باللجوء إلى منطق أحلى الأمرين ، أي أولوية التضحية بالنقاء اللغوي في سبيل توضيح المفهوم على التضحية بوضوح المفهوم على سبيل الحفاظ على نقاء اللغة»[2].

و مع هذا فاللساني عبد الرحمن الحاج صالح ينظر إلى هذه الضرورة القصوى التي يتسلل من خلالها التعريب على أنَّها دليل على«نوع من الكسل إذ هو أسهل الطرق وأحيانا أخرى... على جهل بأسرار اللغة والتطوُّر اللغوي، أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمان »[3]. وهذا الموقف رغم ما يحمله من انتقاد صريح لمستعملي التعريب ووصفهم بالكسل أحيانا وبالجهل والتقليد الأعمى أحيانا أخرى، إلا أنَّه يستند إلى جانب كبير من المصداقية خصوصا إذا تفحصنا النتائج المتمخضة عن استعمال المصطلحات المعربة. فمن يتتبع حالات الضرورة القاهرة-كما يسميها المسدِّي- والتي يفتح من خلالها الباب لولوج الدخيل ،يلاحظ أنَّه قد يرافقها نوع من التماطل في إيجاد البديل للمصطلح المعرب، ذلك ما يساعد على استمرار استعماله وتوسيع بعده التداولي مما يصعب فيما بعد مجرَّد التفكير في بديل آخر له، وخير مثال يثبت ذلك مصطلح "الفولكور" إذ طال استعماله رغم اقتراح مجمع اللغة العربية لبدائل أخرى مثل:"مأثورات شعبية"، "تراث شعبي"[4].

و لا يخفى على أحد تسلل هذا النوع من المصطلحات حتى إلى عناوين الدراسات النقدية على غرار مصطلح "قصة بوليسية"، فقد استقر هذا النعت الواصف و لم يعد يولد أي

---

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص30.

[2] يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص460.

[3] عبد الرحمن الحاج صالح:"الذخيرة اللغوية العربية"مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،سنة10، ع30، 1986،ص50 نقلا عن: يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص459.

[4] يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 460.

إحساس بالنشاز و لم يفكر أي شخص في إيجاد بديل باستخراج النعت من اسم الشرطة أو الحرس ليصف به القصة[1].

و لم يتوقف الأمر عند هذا وحسب بل كثيرا ما تسبب التعريب في خلق بلبلة و تعارضات بين أبناء اللغة الواحدة حول أبسط الأشياء و هي كيفية رسم الحروف في الكلمات المعرَّبة[2]، و هو ما تنبه إليه المسدِّي نفسه إذ لاحظ ورود خمس كيفيات مختلفة في كتابة اسم عالم اللسانيات الشهير "سويسر"إذ ورد في الترجمة التونسية فرديناند دي سوسير ،و في اللبنانية فرديناند ده سوسر، أما المصرية : فرديناند دي سوسير، والعراقية فرديناند دي سوسور ،و اختارت الترجمة المغربية: فردناند دي سوسير، و يفسر عبد السلام المسدِّي هذه التعارضات في كيفية الكتابة باختلاف مرجعيات كلِّ جهة في رسم الحروف ،فهناك من استند إلى محاكاة صوتية للكلمة كما وردت في اللغة الفرنسية، و البعض الآخر اعتمد اللغة الانجليزية في حين فضَّل آخرون المحاكاة الخطية للاسم، فضلا عن جماعات تخلط هذا المزيج في بوتقة واحدة[3]، و عليه فإنَّ أسماء الأعلام هي إحدى الأولويات الواجب التكفل بها ذلك لأنَّ بعض المصطلحات المعرَّبة يمكن إيجاد مقابل لها في يوم من الأيَّام، في حين أنَّ أسماء الأعلام الأجنبية تحتفظ بصيغتها المعربة –لا محالة-.

و يشيد المسدِّي بقدرة التعريب في نقل الألفاظ المركبة، فإذا نجح العرب في إيجاد مقابل "الواقعية" لمصطلح "رايلسم"، فإنَّهم قد فشلوا في اتخاذ بديل لمصطلح"سورايلسم" فعرَّبوه إلى "سريالية"[4]. و عليه فإنَّ للتعريب قدرة في الحفاظ على الحيثيات الحضارية للمصطلحات في حين تعجز عن ذلك آليات أخرى[5]. كما أنَّه يمثل فيصلاً حاسما لما تتضارب البدائل المصطلحية وتتعدد و يفقد المصطلح جانبا من محتواه ، حيث يتم الاستناد إلى اللفظ المعرب لفرز الاختلاف[6].

---

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص31.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص485.

[3] عبد السلام المسدِّي:ما وراء اللغة، ص ص25ـــ26.

[4] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص ص32ـــ33.

[5] المصدر نفسه،ص37.

[6] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص46.

ما يمكن استخلاصه من موقف المسدِّي إزاء آلية التعريب أو "النقل الاصطلاحي" هو تقليله من خطورتها، إذ يعتبرها مجرد مرحلة أولية للتعامل مع المفاهيم الطارئة و مع الاستخدام المتكرر سرعان ما يُفصل الدال عن مدلوله ليتم الإبقاء على هذا الأخير و يرفض الدال[1]، في حين يحيد عن هذه القاعدة عدد كبير من المصطلحات إذ تفرض وجودها في الحضارة العربية و لعصور عدة إما بسبب التماطل في إيجاد مقابل لها أو النفور من ذلك المقابل المحلي.

و عليه فإذا كانت ضرورات المثاقفة تفرض في أحيان عدة دخول ألفاظ أجنبية، فهذا ما يضخم حجم المسؤولية الملقاة على عاتق اللغويين و المجامع اللغوية و يفرض عليهم إلزامية إقامة مراجعات دورية للمصطلحات المعربة و الدخيلة للتخفيف من سطوتها بإيجاد بدائل، مع الحذر –طبعا– من مغبة إحياء مصطلحات تراثية لا تمت بصلة إليها و قد تكون أقرب إلى الإسقاطات الذاتية منها إلى الموضوعية العلمية.

و من ملامح اهتمام المسدِّي بآلية النقل الاصطلاحي عكوفه على مراجعة استعمال هذه الآلية في حقل النقد الأدبي هذا الأخير الذي توسل بها في ضرورات متنوعة، إلاَّ أنَّه استخدمها أيضا في سياقات لم تكن فيها الحاجة ملحة إلى الاستعانة بالدخيل اللغوي ، هذا ما دفع المسدِّي إلى تتبع كيفية استعمال النقَّاد لجملة من المصطلحات المرتبطة بالمفاهيم الإجرائية[2]، و التي كثيرا ما اتصلت بها ملابسات حافة،و لا يكشف من خلالها المسدِّي عيوب هذه الآلية بقدر ما يؤكد أنَّ العيب في الناقد العربي الذي أساء استعمالها[3].

إن مواقف المسدِّي السابقة إزاء آلية النقل الاصطلاحي لها ما يبررها ذلك لأن هذه الآلية تمثل مرحلة انتقالية في مشروعه المصطلحي، فلم يكن بإمكانه أن يرفضها و هي إحدى دعاماته.و قد استنتج المسدِّي من خلال تمعُّنه في تاريخ المصطلحات العلمية وخصوصياتها أن هناك ما يشبه القانون المطَّرد و أطلق عليه اسم"قانون التجريد الاصطلاحي" و من خلاله يقطع المصطلح الدخيل في هجرته من لغة إلى أخرى ثلاث مراحل:

1–مرحلة التقبُّل: بأن يدخل المصطلح إلى اللغة سواء عُرِّب أم لم يُعرَّب .

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص49.

[2] المصدر نفسه ،ص ص41–47.

[3] المصدر نفسه،ص41.

2-مرحلة التفجير: بعد أن يتم احتضان مدلول المصطلح الدخيل و يبقى النفور من داله قائمًا ،و في هذه المرحلة يتم تفجير المصطلح بأن يفصل الدال عن مدلوله و يُبحث له عن بدائل لسد الخلل و تتخلى اللغة لأجل ذلك عن قانون الاقتصاد فيقع الاختيار على عبارة متعددة الكلمات لرفع لبس الدال .

3-مرحلة التجريد: و هي أهم مرحلة في حياة المصطلح إذ يقوم العقل فيها بما يمتلكه من قدرات تأليفية باشتقاق صورة ذهنية متفردة دون إسهاب في التحليل مع العمل على استغلال إمكانات اللغة الإيحائية و التنظيمية، لتعويض العبارة المطولة بلفظ يُحوصل مفاهيمها الشاملة . و بهذا تكتمل مراحل الارتقاء نحو صوغ المصطلح التأليفي أولها تقبل ثم تفكيك ثم تجريد[1].

و من الأمثلة التي ساقها المسدِّي لتوضيح قانونه هذا نجد مصطلح "مورفولوجيا" الذي استعمله فلاديمير بروب في تحليل البناء الروائي ثم سرعان ما اقتحم مدونتنا النقدية و استعمل في المرحلة الأولى بالصيغتين المعربة (مورفولوجية) و الدخيلة (موروفولوجيا). و بعد فترة دخل مرحلة التفجير بأن اشتقت منه صيغ أخرى نحو: البناء الموروفولوجي، ثم استقر مدلوله بعد ذلك على الصيغة المجردة "علم التشكل"[2].

و في تعليق يوسف وغليسي على قانون التجريد الاصطلاحي يؤكد أنَّه ليس إلزاما أن يقطع كل مصطلح مهاجر جميع تلك المراحل إذ قد يقفز مباشرة إلى آخر مرحلة و يستقر عليها ،و مبرر ذلك أنَّ تحولات المصطلح مرهونة بحجم الكفاءة الاستقبالية للغة المهاجر إليها ، وكفاءة المشتغلين بذلك التخصص من أهل اللغة. كما يعتبر الأمثلة التي أوردها المسدِّي خاضعة إلى مبدأ الاصطفاء الذاتي المحض، ويرى أنَّ مشروعية أي مصطلح في قطع مرحلتي التفجير و التجريد مرتبط أساسا بمدى استجابته للخصائص البنيوية و الدلالية الخاصة باللغة المهاجر إليها و كذا مدى استيفائه للمفهوم المعبر عنه به في اللغة المهاجر منها في آن[3].

و قد كان المسدِّي واعيا بتلك المعطيات التي يمكن أن تكون حائلا دون تعميم القانون السابق، لذلك أكَّد إمكانية تلازم النقل و التوليد في بعض المصطلحات، بمعنى آخر تعاشر اللفظ

[1] المصدر السابق،ص ص48-50.
[2] ،المصدر نفسه، ص ص50-51.
[3] يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص49.

الدخيل مع المصطلح العربي المشتق عن طريق المقاربة الدلالية. و سبب تعذُّر استقلال المولد العربي عن المعرب الأجنبي متصلٌ أساسا بفشل المقاربة الاصطلاحية في حسم الإشكال المفهومي القائم في بنية اللفظ، كما هو الحال مع مصطلح "الهرمينوتيك" الذي تلازم استعماله مع مقابل عربي آخر هو "التأويل"[1].

و لئن تمَّ التركيز على هذه الآليات فقط لتضارب المواقف إزاءها، فإنَّ للمسدّي حديثا عن طرق أخرى لصياغة المصطلح مع تحليلها و مناقشتها بأمثلة مشتقة من مظان المؤلفات النقدية العربية[2].

و بهذا يُفسح المجال لمناقشة آخر ركن من أركان القضية المصطلحية بعد ركني "الثوابت المعرفية" و "المقاييس اللغوية"، و يتعلق الأمر بـــ"المسالك النوعية" المرتبطة بحقل النقد الأدبي و ما يضفيه من خصوصيات على صياغة المصطلح.

إنَّ أبرز خصائص النقد الأدبي ازدواج خصوصية معرفته مع خصوصية المادة ذاتها و هي الأدب، و كذا تفرده بمجموعة من المميزات التي تختلف من أمة إلى أخرى و من لسان لآخر، هذا ما يفسر اختلاف المفاهيم المتعلقة بالأدب و النقد بين البشر[3]. و نظرا لهذا التداخل في الخصوصيات يعرف المسدِّي النقد بقوله:«النقد معرفة، و هو معرفة من طبيعة خاصة: إذا نظرت إليه من زاوية الفن قلت إنَّه علم الفن القولي، و إذا نظرت إليه من زاوية اللغة قلت إنَّه علم القول الفني، و لا يغير ذلك شيئا من أنَّه علم الأدب لا ينازعه أحد في أن يكون له من اللغة جهازه الاصطلاحي.غير أنَّ الصعوبة التي تبرز حينئذ هي أنَّنا في النقد نتحدث باللغة عن اللغة فنقيم خطابا انطلاقا من النظر في خصائص خطاب آخر»[4].

و بهذه المعطيات التي تؤكد في مُجملها التلاحم الكبير بين حقلي النقد و الأدب يرسم المسدِّي استراتيجيته القائمة أساسا على ضرورة إخضاع المصطلح النقدي أثناء صياغته لطبيعة الخصوصية المعرفية التي تميز حقل النقد الأدبي. خصوصا بعد التحوُّلات الكبرى التي شهدتها الساحة النقدية حيث « إنَّ النقد الذي هدفه اكتشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل،

[1] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص ص62ـــ63.
[2] ينظر: المصدر نفسه،ص ص67 -121 .
[3] المصدر نفسه ، ص18
[4] المصدر نفسه ،ص19.

وضوابط المنطق، وأدوات الإدراك بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع نص جديد تقتضي لغته لغة النص الذي كان موضوع النظر و التمحيص لدى الناقد فتتماثل اللغتان: لغة النص الموضوع و لغة النص المحمول عن طريق محـــاكاة النص النـــاقد للنـــص المنقود.و بناءا على ذلك يجنح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية موازية، و هذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته »[1].

و بهذا يتضح جليًّا نزوع المسدِّي في خطابه النقدي نحو تحقيق مبدأ الشمول في المعالجة و التكامل في الرؤية، حيث أنَّ موقفه من إشكالية المصطلح –و تحديدا فيما يتعلق بتأثير طبيعة المسالك النوعية للنقد الأدبي على لغة المصطلح النقدي–، جزء لا يتجزأ من مشروعه الذي أسماه "أدبية الخطاب النقدي"*، لذا لم يتوان عن التصريح بمتطلبات صياغة المصطلح النقدي في قوله:«إنَّ من شروط الجهاز المصطلحي في مجال النقد الأدبي أن يستبقي اللفظ كل طاقاته الإيحائية لأنَّ التماهي المنشود بين المتصور الذهني و الكلمة المصطلح بها عليه، هو ليس من ضروب التطابق المعجمي بقدر ما هو من التماثل الوظيفي، و لذلك كان للتخيل فيه نصيب وافر»[2].

و يبرر المسدِّي هذا الشرط بمقياس التداول ذلك أنَّ المصطلح النقدي تزداد حظوظ مقبوليته في الاستعمال و التأثير كلَّما توفرت فيه شروط المواءمة الإبداعية. و إذا كان بإمكاننا ترويج مصطلح طبي أو هندسي يحتوي على نشاز مقطعي أو تنافر صوتي على مرِّ الزمن، فإنَّ الأمر غير ممكن مع المصطلح النقدي لأنَّه يشترط مواءمة جمالية و نفسية.كما أنَّ أهم خصائص المعنى فيه التوثب و اللاستقرار[3]. و لا يقصد المسدِّي من خلال هذا القول مجرد إضفاء صبغة جمالية على المصطلح بقدر ما يدعِّم من خلاله دعوته لما يُعرف بالنقد الإبداعي، و عليه يمكن القول بأنَّ سمة الإبداع في مصطلحات النقد الأدبي أمر وارد و إن اختلفت مستوياته إلاَّ أنَّ نجاحه مرهون بمدى قدرة الناقد على تحقيق فعل التواصل مع قرائه.

---

[1] المصدر السابق ،ص 21.

* هذا ما يتسم التطرف إليه في الفصل الثاني.

[2] المصدر نفسه:ص ــن.

[3] المصدر نفسه، ص ص21 – 22.

ثالثا:إشكالية الغموض النقدي و قضايا تلقي النص:

تعدُّ إشكالية الغموض النقدي إحدى الإشكاليات التي رافقت مرحلة التحديث النقدي في العالم العربي، و تداولها النقاد في مؤلفاتهم و مقالاتهم كما أضحت من الهواجس الفكرية التي تلقى على طاولات المؤتمرات و منتديات الصحافة، و نظرا لهذا الانتشار الكبير الذي تشهده هذه الإشكالية فقد أولاها المسدِّي عناية كبيرة من خلال الحفر في الخلفيات المعرفية و السياقات الثقافية التي نشأت فيها و اصطلح على تسميتها بـــ "الخطاب المضاد"، ويلخص أهداف دراسته الحفرية هذه في استكشاف خفايا ذلك الخطاب-الذي يشيد معمار الضدية على قوائم الغموض- كيف انبنى؟ وكيف استوى بآلياته المحترزة، فالمعترضة فالمناوئة فالرافضة ؟،.كما ركز أيضا على تفكيك شفرة الخطاب المتظلم لا من حيث هو متظلم في المطلق، ولكن من حيث هو يشكو الغموض و يشتكي من الغامضين، بل و من حيث هو لا يشكو من فهم فاته أو إدراك تجاوزه.و لكن من حيث هو ينطلق من مصادرة مطلقة مفادها أنَّ الذي لم يفهمه هو بطبعه لا يفهم و لا ينصاع للفهم .كما يؤكد أنَّ الذي فاته إدراكه هو بطبعه "لا يندرك"[1].

و فضلا عن هذا انشغل المسدّي بالبحث في مجموعة من الإشكاليات أهمها:التساؤل فيما إذا كان الخطاب النقدي الذي صاغه جيل من النقَّاد العرب نزعوا إلى رفع راية التجديد غامضا فعلاً و يستحق رفع شكوى ضده؟.أم أنَّه لم يحمل قصورا تواصليا في ذاته و بذاته، و مصدر النشاز بينه و بين المتلقين مجرد أعراض طارئة على الثقافة السائدة. كما تعجَّب من كيفية تكاثف صفوف النقاد المشتكين من الغموض واحتشادها. و فيهم من هم أشدُّ المتحمسين للتطور الفكري في حقل النقد الأدبي، هذا ما دفعه إلى التساؤل عن مرجعيات تهجُّمهم على النقَّاد أهو الانتصار للمعرفة أم هناك مقاصد أخرى[2].

هي إذن إشكاليات معقدة طالما التبست في ذهن القارئ العربي، و سيتحمل المسدِّي مسؤولية البحث في خباياها المتشعبة، و سيحاول البحث قدر الإمكان كشف الستار عن مواقفه المتعلقة بهذه القضية و الحفر في المرجعيات التي تؤطِّر رؤيته إزاء ها.

---

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص181.

[2] المصدر نفسه، ص ص175-176.

1-مفهوم إشكالية الغموض و مرجعياتها:

قبل استعراض مفهوم المسدِّي لإشكالية الغموض يحسن بنا الوقوف أولا عند حديثه عن بداياتها، حيث يقرُّ بأصالة الاختلاف بين النقَّاد حول تلقي المناهج الغربية، كما يمتد بهم الأمر أحيانا إلى حدِّ التخاصم، و انعدمت عندهم الشكوى من غموض ما يقرؤون، و إن وجدت فقد كان مردُّها اختلاف وجهات النظر في أمر المنهج أو تشتُّت الرؤى في غاية المقاصد أو تضارب الأفكار حول وظيفة الأدب إبداعا ووظيفة النقد تقويما.وحتى الاتهامات المتداولة حينها خلف ستائر آداب السلطة و أقنعة الالتزام لم تشتك من غموض النقد من حيث هو خطاب مؤلف من كلام مرتب مخصوص.

و قد استقبل المنهج التاريخي آنذاك بحفاوة و لُقب"بالمنهج العلمي" فضلا عن المنهج النفسي و الجمالي و المنهج الجدلي.وكانت كلها تمثيلا للحداثة و التجديد، و رغم تباين المواقف و اختلافها أحيانا بخصوص قضية الحداثة، إلا أنَّه لم يشتك أحد غموضها. و الشكوى الوحيدة التي سُجلت كانت حول غموض النص الأدبي، كما هو الحال في الأدب الرمزي أو ما عرف عند أهله بالتكعيبي و لكن ذلك كان في حدود لغة النص الأدبي. أما الخطاب النقدي فقد أجمع الكلُّ على أنَّه خطاب شفاف يسلِّم نفسه للقارئ بكل طواعية[1].

وإن برز المسدِّي في ظاهر هذا الموقف مجرد مؤرخ أو مؤصل لجذور إشكالية الغموض، إلاَّ أنَّه في الباطن يؤسس لأولى مرتكزات مشروعه الرافض لما أسماه بـــ -الخطاب المضاد- عن طريق التأكيد على افتقاده لمبدئي الأصالة و الشمول، إذ لو كان يتصف فعلا بالمصداقية لكانت له جذور في خطابات نقادنا الحداثين و منذ العقود الأولى التي اتصل فيها نقدنا العربي بـــنظيره الغربي ،و لما انتظرت إشكالية الغموض عقودا عدة ليتم اصطناعها و ببراعة في شكل خطابات تشهيرية هذه الأخيرة التي يتحدث عنها المسدّي بقوله « يصح أن نسميها أدبيات الشكوى من غموض النقد الأدبي، إنَّها أدبيات أفرزت نمطاً خاصا من الكتابة لها قوالبها و لها حيثياتها، بل هي قد أنضجت بتتالي الأيام و بتراكم المثيل على المثيل ،و إخصاب الجنيس علـــى الجنـــيس تقنيات في الاستدلال و المحـــاجة، فإذا بها تُثـــمر في نهاية المطـــاف آلية استثنـــائية و تبتـــكر

[1] المصدر السابق،ص ص177- 178.

لنفسها إستراتيجية للخطاب. إنَّ أدبيات الشكوى قد تجمعت و تكتلت بما أظهر لدينا نسقا من الخطاب المضاد في مجال النقد الأدبي»[1].

و بهذا يتضح جليًّا أنَّ المسدِّي واحد من الذين ينفون وجود إشكالية الغموض في خطابنا النقدي العربي المعاصر. ويصف أيَّ خطاب يثير هذه القضية بأنه خطاب مفتعل له فنيات بارعة و إستراتيجية مسطرة و أهداف واضحة المعالم، لا تخرج عن حيز التهجم و إثارة البلبلة. وقد كان المسدِّي أحد المستهدفين به إذ اتُّهم في مناسبات عدة بغموض خطابه النقدي*، و بذلك يعلن عن رغبته في إقامة خطاب مضاد ثانٍ قادر على مواجهة الخطاب المضاد الأول و كشف الأقنعة التي يتخفى خلفها.

إنَّ المطلع على رؤية المسدِّي السابقة يجد نفسه مجبرا على إثارة مجموعة من التساؤلات أهمها: ما مدى شرعية وجود إشكالية الغموض في خطابنا النقدي العربي المعاصر؟ و ما هي الكيفية التي يُمكن أن يتسلل من خلالها الغموض إلى مدوناتنا النقدية؟، و الأهم على الإطلاق هل إشكالية الغموض مجرد شكوى مفتعلة كما يدَّعي المسدّي؟ أم أنَّها لا تخلو من ركائز تأسيسية متينة؟

تطرق عبد العزيز حمودة إلى هذه الإشكالية مقسِّماً الغموض إلى نوعين :غموض مقصود، و غموض غير مقصود « فالغموض غير المقصود من النوع الذي لا يغتفر، فمن ناحية النتيجة فإنَّه يؤدي إلى تشويه الأفكار و المفاهيم الأصلية، أما أسبابه فهي الأخرى لا تغتفر لأنَّها تنشأ إما عن سوء فهم النص الحداثي ، و إمَّا عن سوء نقله إلى العربية وفي معظم الأحيان عن الاثنين معا»[2].

و في تبرير حمودة لسوء الفهم أو تشويه المعنى الأصلي في الخطاب النقدي يقف على الأسباب الآتية:

---

[1] المصدر السابق،ص179.

*من هؤلاء نجد :محمود الربيعي في مقاله "النقد والحداثة "مع دليل بيبليوغرافي ــ عرض ومناقشة ــمجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة /مصر ،م5،ع1، 1984،ثم أعاد نشره في كتابه :في النقد الأدبي و(ما إليه).وكذا عدنان حسين قاسم في كتابه :"الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي"،مؤسسة علوم القرآن عجمان ،دار ابن كثير دمشق/سورية،بيروت/لبنان ،ط1، 1992،ص13.

[2] عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة ،ص106.

أ- أن الحداثة الغربية إفراز مباشر للفلسفة الغربية الحديثة إذ عرف المجتمع الغربي تحوُّلات فلسفية كبرى عبر ثلاثة قرون، وخير مثال يؤكد ذلك ظهور فلسفتين ألمانيتين بالغتي التعقيد منذ ثلاثينيات القرن العشرين هما: الظاهراتية والتأويلية أو الهرمينوطيقا.

ب-أن الحداثة وما بعد الحداثة تجسدان في حقيقة الأمر مرحلة جديدة في تاريخ النقد التطبيقي، ينادى فيها أنصارها بإبداعية النقد مما دفعهم إلى تجسيد الغموض في كتاباتهم خدمة لذلك المبدأ[1].

وعليه فإنَّ رؤية عبد العزيز حمودة لمرجعيَّات إشكالية الغموض قائمة على ثلاثة عناصر متداخلة:

أ- فشل الناقد العربي في مشروع المثقافة مع الآخر/الغرب، نتيجة عجزه عن فهم النص الحداثي أولا ،ثم إساءة نقله إلى بيئتنا العربية ثانيا.

ب- أنَّ الغموض وصف ملازم للنص الحداثي إذ لا يخلو من مرجعيَّات فلسفية بالغة التعقيد.

ج- تأثر لغة النقد بمقولة إبداعية الكتابة النقدية التي أفرزها الفكر الحداثي الغربي.

ويوضح المسدِّي موقفه بشأن هذا الموضوع من خلال التفريق بين مصطلحي الغموض و الاستعصاء إذ يقول:« إنَّ الغامض غامض بذاته والمستعصي مستعصٍ بغيره، فالغموض أمر محايث قد نشأ مع الشيء الحامل له "نشوءًا" قاهرا، والاستعصاء أمر مفارق قد يحل في الشيء وقد لا يحل فيه، لأنَّه متعلق بالرابطة المعقودة بينه وبين من يتلقاه فيحكم عليه بالجلاء إن فُكَّت له أسراره أو يحكم عليه بالغموض إن غابت عن المتلقي مفاتيحه، إنَّ الغموض في أغواره النقدية العميقة حكم نرسله خالعين إيَّاه على الخطاب فيرتد حكما على أنفسنا بأنفسنا كما لو أنَّه شعاع ضوئي نطلقه دافعين إيَّاه بكثافة غزيرة من الإرسال الذبذبي، فيرتطم على صفيحة مصقولة تعكسه علينا بعد أن ضاعفت من غزارته الإشعاعية، ورفعت من طاقته الحرارية، يصيبنا منه التهاب ذريٌّ خفيٌّ نكاد لا نشعر به في غمرة اللحظة حتى تسكن جراثيمه من وراء مسام الجلدة الثقافية»[2].

[1] المرجع السابق ، ص ص106ــ107.

[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص ص221 ــ 222.

يتضح أنَّ الناقد يبني رؤيته إزاء مرجعيات إشكالية الغموض النقدي من خلال استقراء مفاهيمي قائم أساسا على تفكيك معاني مصطلح الاستعصاء، هذا الأخير الذي يرتبط وجوده من عدمه بطبيعة المتلقي ومدى تحكُّمه في مفاتيح قراءة الخطاب النقدي، فإذا ما تمكن منه وفكَّت له أسراره حكم عليه بالجلاء، أما في حالة عدم تمكُّنه من ذلك سيحكم عليه لا محالة بالغموض، وعبر هذا التسلسل المنطقي لمقدمات القضية يصل المسدِّي إلى حكم جازم مفاده أنَّ الغموض في الظاهر هو حكم نصدره على أنفسنا، إذ شبَّهه بالشعاع الضوئي نرسله على مرآة سرعان ما يصدر أشعة عاكسة دون أن نشعر بها، لكن آثارها الخطيرة ستبرز للعيان بعد فترة ما.

و بهذا يمكن القول أنَّه رغم براعة المسدِّي في التحليل و الاستقراء إلاَّ أنَّ رؤيته تفتقد لمبدأ الشمولية في مناقشة القضية، و إذا كان يُحسب له تحفيزه للقارئ على مراجعة ذاته و النهوض بمستواه المعرفي إلى مصاف النخبة ،فإنَّه يُحسب عليه أيضا تجاهله لأطراف أخرى في القضية لا تقل أهمية، إذ كثيرا ما أثبت النص النقدي الحداثي أنَّه عصيٌّ، ملغزٌ، متفلتٌ، كثيرا ما خلق صعوبات حتى للناقد نفسه، وذلك لمنشئه الفلسفي و تأثره بالمزاج الثقافي للفرد الأوربي المختلف تماما عن خصوصيات الفرد العربي. و يضاف إلى هذا الغموض المعرفي إلغاز آخر على مستوى اللغة النقدية التي أصبحت تحت وطأة مشاريع نقد ما بعد الحداثة عبارة عن لغة إبداعية لا تقل شأنًا عن إبداعية النص الأول، ذلك لأنَّ« النقد إذا استطاع أن يجافي الأحكام القيمية في مقاربة النصوص، و انطلق من فضاء النص، فإنَّ فرصته في تحقيق الإبداعية أمر قائم لأنَّه سيتعامل مع لغة النص الحاملة لعناصر الأدبية، و حتى يتسنى له الوصول إلى ما يقوله النص ـــإن سمح له بشيء من ذلك – عليه أن يكتب نصا فوق النص الأول، لأنَّه و هو يتعامل مع بنيته لم يكن يريد سيطرة عليه أو فرضا لدلالته و تقويله ما لم يشأ قوله، بل يظن نفسه مجرد قارئ عاشق استمالته هذا الكائن بفضل ما ألقاه من فجوات، و حتى يرضى معشوقه و الحال هذه، ابتكار لغة موازية للغته تكون ثمرة هذا التفاعل، و هو ما يمكن تسميته "النقد الإبداعي"»[1].

و هو المشروع الذي تصدى له عبد العزيز حمودة– و غيره من النقاد– من خلال تصريحه بأنَّ غموض النقد العربي الحديث مجرد موضة و اختيار مقصود وواع، تسعى فيه اللغة النقدية

[1] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص232.

إلى لفت النظر إلى نفسها و تتحدى المتلقي في أن يستطيع فك شفراتها، و هي بذلك تزيد الأمر تعقيدا بحكم الغموض الأول المتصل بطبيعة الحداثة الغربية في جذورها، و التي فشل في الإحاطة بها في كثير من الأحيان[1].

يُضاف إلى هذه الأطروحة المستجدة التي لفظتها الساحة النقدية–و التي كثيرا ما صاحبها غموض– استفسار حول مؤهلات الطرف الثالث في العملية التواصلية النقدية و هو الناقد و تساؤل حول مدى نجاحه في تفعيل قنوات الاتصال بينه و بين قرائه سواء أثناء نقل مفاهيم الحداثة الغربية و مناهجها إلى عالمنا العربي، أو أثناء الممارسة التطبيقية لإجراءات تلك المناهج على النصوص الإبداعية، هل تمكَّن في قراءاته النقدية من إظهار وعي معرفي و منهجي، أم كان مجرد مشوه للحقائق النقدية؟.

نظرا تداخل العناصر المولِّدة لإشكالية الغموض النقدي كان الأولى بالمسدي إقامة رؤية شاملة تمس كل أطراف هذه القضية المعقدة بدل حصرها في زاوية المتلقي الذي وجد من يدافع عنه بقوة. فهذا عبد العزيز حمودة يرسم لنا مستقبل القارئ في ظل تلك المعطيات المستحدثة في قوله «و ليذهب القارئ العربي بعد ذلك وبسبب ذلك إلى الحجيم فإذا فشل في فهم النص، فإن القصور من وجهة نظر الحداثين العرب قصوره هو و ليس قصورهم هم»[2].

قد يوافق أيُّ عاقل عبد العزيز حمودة الرأي بشأن فشل المشاريع النقدية العربية في الإحاطة السليمة بمرتكزات الحداثة الغربية، و ذلك أمر منطقي فلا مثاقفة بين الشعوب دون المرور بمراحل من التجريب تسجل فيها نقائص كثيرة هي بمثابة مطية لجسِّ النبض، لكن ما يؤاخذ عليه تواطؤه اللامشروط مع القارئ العربي ، رغم أنه اعترف –فيما سبق– بثقل المرجعيات الفلسفية و الفكرية المؤطِّرة للحداثة الغربية من ظاهراتية، هرمينوطيقا هذا ما جعله يحكم عليها بالتعقيد في معينها الأول. فكان الأجدر به بدل التعاطف أن يمرر دعوة للقرَّاء العرب يحثهم فيها على الارتقاء بمستواهم قبل ولوج أسوار المدونات النقدية لدخول النقد الحديث مرحلة جديدة عقد فيها أحلافاً تضافرية مع علوم عدة ،ذلك ما يصعب مهمة الإمساك بتلافيفه دون الإحاطة بهذه العلوم و منها: اللسانيات، الفلسفة، علم النفس...

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ،ص107.

[2] المرجع نفسه،ص–ن.

فلا يمكن لحمودة–و الحال هذه– أن يدافع عن قارئ لم يفهم البنيوية و هو –في نفس الوقت– من أكبر الجاهلين بما قدَّمته لسانيات سوسير من ثنائيات و مبادئ عبَّدت الطريق للبنيوية النقدية.

و لعل هذا الوضع المأساوي الذي يتخبط فيه القارئ العربي هو الذي أثار حفيظة الناقد "أحمد يوسف" فنادى بضرورة إقامة استراتيجية عربية واضحة المعالم للنهوض بالقارئ العربي أساسها تخطيط البرامج، و إعداد النصوص و دفع المتعلمين إلى تطوير معارفهم و قدراتهم الإبداعية و بث روح التفكير النقدي بينهم، مع تجنب الحشو و الطرق التلقينية التي جعلتهم يفشلون في قراءاتهم، و التي كان من مسبباتها أيضا افتقاد المنهجيات التعليمية و ضعف الصلة بين النظرية الأدبية و باقي العلوم، مما حال دون استثمار نتائج التضافر في بناء تصوُّر علمي لنظرية القراءة .كما أكَّد أحمد يوسف أيضا أهمية بث هذه التقاليد في المؤسسات التعليمية و الجامعات و باقي المجالات الاجتماعية، و التخلي التام عن الطرق التقليدية المتهالكة في مقاربة النصوص الإبداعية ما عدا ما قدَّمه علماؤنا القدامى كالجاحظ، قدامة بن جعفر... والتي تحتاج بدورها إلى إعادة قراءة و تبيئة داخل متصورات الحداثة، و ذلك حسبه جزءا لا يتجزأ من مشروع قرائي كبير لابد أن يمس البلاغة العربية ككل، و قد آن الأوان حسبه لانتقال الاهتمام من السامع إلى القارئ و توجيه الدرس النقدي إلى تأمل مميزات الوقع و الاستجابة، بدل التوقف عند السياقات الخارجية لإنتاج النصوص، و ذلك حتى يتسنى لنا إقامة نظرية للقراءة[1].

و إضافة إلى المرجعية السابقة و المتعلقة بضعف مستوى المتلقي و مدى تأثيره في انتشار شكوى الغموض. يعطي المسدِّي للإشكالية بعدًا آخر ذلك لأنَّ « المسألة متعلقة بالتواصل الثقافي أكثر مما هي متعلقة بمضمون المعرفة في حد ذاته، و لا بطبيعة المنهج في حدود خصائصهما، و هي إذن عقدة "سوسيو ثقافية" و ليست أزمة محايثة لحركة التجديد النقدي، و حري بنا أن نعتبر الاعتبار الكامل بخاتمة الشاهد: الخوف من أن يتخلى الناقد عن الوظيفة

[1] أحمد يوسف:القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، منشورات الاختلاف/الجزائر ،ط1، 2007،ص46.

المنتظرة و هي تحويل الغامض من الأدب إلى شيء مستساغ لدى الجمهور، و في بعض هذا كل بيت القصيد: أن يأخذ الناقد بيد القارئ ليييسر له ركوب المطايا الفنية »[1].

و هذا مرتبط بقناعة ثابتة في ذهن المجتمع العربي مفادها أنَّه بحاجة إلى نقد فاعل في جلاء غموض آت، و قادر على تثقيف القارئ و جرِّه إلى عمق التذوق الفني و التجول به في مواطن أسرار الجمال و إرهاف ذوقه وحسه الجماليين، ذلك ما يؤدي حسبه إلى مدِّ جسور تواصل بين المتلقي و الشاعر مما يقلص العزلة القائمة بينهما[2].

و بهذا يكشف المسدِّي الستار عن جوهر إشكالية الغموض ليلخصها في أزمة سوسيو ثقافية مبعثها خلل في التواصل الثقافي نتيجة خلخلة أهم ثابت في الوطن العربي و هو المرتبط بوظيفة الناقد، هذا الأخير الذي تخلى عن وظيفته المعهودة القائمة أساسا على تذليل صعوبات النص الإبداعي للقارئ، و أضحى بدوره مبدعا ثانيا للنص، و قد كانت هذه التحوُّلات نتيجة نقلة نوعية عرفتها مناهج النقد الحداثي و لم يستوعبها العالم العربي بعد.

و رغم ما لهذا الرأي من مصداقية لاستناده إلى تشريح الإشكالية في ظل معطيات المرحلة، إلاَّ أنَّه لا يكاد يغدو جزءا لا يتجزأ من موقف المسدِّي السابق ،والقائم أساسًا على اختصار مرجعيَّات أزمة غموض الخطاب النقدي في عامل واحد هو قصور القارئ العربي و عجزه عن توفير كل الشروط المعرفية و المنهجية اللازمة لمباشرة أيِّ عملية قرائية .مع غض الطرف-أثناء مناقشة القضية- عن عنصرين لا يقلان أهمية عن القارئ و هما المرسل (الناقد) و الرسالة (النص النقدي).

2- استراتيجيات الخطاب المضاد و خصائصه :

ينطلق عبد السلام المسدِّي في كشفه عن منطلقات الخطاب المضاد من مصادرة أولية يؤمن بثبوتها و تغلغل جذورها على مر الزمن مفادها أنّه قد«استوت لخطاب التظلم استراتيجية صقلتها الأيام و تعاونت عليها المقاصد و الأقلام، و تنادى بها الأنفار حتى استدرجوا إليها جميعا، لم يكن في نواياهم أن ينخرطوا في أدبيات الطعن و الإدانة و التشهير.و أعظم دليل أنَّ منهم من سبق له أن نافح عن الجدة النقدية و غازل المناهج المبتكرة، و ربما رأيته في يوم سالف

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ، ص188.
[2] عبد المجيد زراقط:الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص59.

قد راود المقولات الوافدة محتفيا بطلائعها و مهللا لبشائرها، ثم انتكص فحابى و ركب المطايا الطيِّعة[1]».

إنَّ نجاح الخطاب المضاد في بناء إستراتيجية واضحة يعني قدرته على توجيه مساره و قيادة عدد هائل من النقَّاد العرب للنهوض بخططه. هذا ما يكشفه المسدِّي في وقوله «لقد تكاثرت بيننا كتابات يكرِّسها أصحابها للحديث عن غموض النقد الحديث ، و انتشرت هذه الموجة إلى الدرجة التي تحولت معها إلى آليات لإنتاج الأدبيات الجمَّة في هذا الموضوع، ثم انتقلنا من إنتاج الأدبيات الحائمة حول غموض النقد إلى الاحتفاء الثقافي بإنتاج تلك الأدبيات، و هذه حالة استثنائية تم ترويض الوعي الجمعي عليها، فاحتجبت عن الناس مما فيها من غرابة فكرية، وما تؤدي إليه من ارتباك ثقافي شديد الوقع»[2].

و يبرر المسدّي إصراره السابق على وصف شكاوي غموض النقد بأنها مجرد دعوى مزيفة افتقارها إلى بعد معرفي يؤطِّرها، فكادت تكون بذلك شأنا عربيا خالصا. و إن وجدت اعتراضات عند الغرب اتجاه نظرية نقدية فإنَّ الشكوى لا تعمم على كل النظريات المستجدة في الساحة، ثم إنَّها شكوى من استوعب كنه القضية ثم أنكر.أما العرب فشكواهم تقوم أساسا على مبدأ التعميم و الالتزام بالرفض القاطع دون حجج مقنعة و الأدهى و الأمرّ أنها تتجاوز تلك المواقف إلى مباشرة فعل التنديد و التشهير. و أبطال هذه المواقف لا يصنفون ضمن فريقي المحافظين و المجددين كما هو سائد عند الجميع. بل هم أفواج و فرق تجسد روح الخلافات التي طبعت الفكر العربي في جوانب عدة.[3]

ولعل المتمعن في مرجعيات هذا الوضع يجد أنَّه مرتبط بعدم استيعاب الفرد العربي لثنائية الواقع و المنشود، و عليه فإن القضية السابقة تفضي بنا بالضرورة إلى مسألة أخرى هي ضرورة التفريق بين حداثة منشودة و حداثة واقعة معاينة في مشهدنا النقدي و الأدبي، بحيث أنَّ أحكام بعض الدارسين على الحداثة وكذا تقويمهم لها، لا يقوم على استقرائها في نصوصها التنظيرية أو التطبيقية كما بلورها روَّادها، بل يقوم أساسا على ما ينشده هذا الباحث أو ذاك

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص181.
[2] المصدر نفسه،ص203.
[3] المصدر نفسه،ص179ـ180.

من الحداثة، أو كما استوعبها من لفظها أو مصدرها أو الخلفية المعرفية التي ينطلق منها. و بهذا يمكن القول بأنَّ بعض مرجعيَّات الخلاف حول تحديد مفهوم الحداثة العربية المعاصرة يتعلق بعدم التمييز بين الواقع و المثال بين الحقيقة و المنشود بين ما يراد و ما هو موجود[1].

و قد أسفرت حفريات المسدِّي السابقة عن القول باستناد الخطاب المضاد إلى إستراتيجية لها فنيات عالية في إنتاج خطاب الشكوى أولا، ثم تصنيع خطابات أخرى للاحتفاء بها ثانيا . و في ظل هيمنة مشروعي شكوى الغموض و الاحتفاء بخطابات الشكوى استطاع الخطاب المضاد أن يجمع لنفسه و في ظرف قصير أنصاراً كُثر حتى من صفوة النقَّاد.إذ حملهم زيف المواقف على الدعوة إلى تجديد رؤى النقد، و الثورة على الانعكاسات المترتبة عن فعل المثاقفة .قد يتقبل القارئ العربي فكرة المسدِّي التي يؤكد من خلالها ذيوع ثقافة التهجُّم في الساحة النقدية العربية و استنادها-و للأسف-إلى مواقف تعسُّفية و أحكام جاهزة.إلاَّ أن استفحال هذه الظاهرة ليس مبررا كافية لانطلاق هذا الناقد من مصادرة جاهزة مؤداها زيف شكوى الغموض و اصطناع فنيات للتهجم على النقَّاد، و بغض النظر عن مساعيه النبيلة الرامية إلى تصحيح الواقع النقدي و تنقيته من الشوائب، إلاَّ أنه يتضح مما سبق جنوحه إلى قراءة مضادة أيضا قد تدوس في طريقها شكاوى مستندة في كثير من الأحيان إلى وجه حق فكان يفترض منه الإقرار بصحة بعض مرجعيات هذه الإشكالية لأن ذلك جزء لا يتجزأ من عملية المعالجة.

و بقدر ما حرص المسدِّي على المقارنة بين مواقف المتلقي الغربي و نظيره العربي -توصل من خلالها إلى الحكم على هذا الأخير بأنَّه متعسف في إصدار الأحكام كما سبق و صرح - كان الأولى به أيضا أن يعقد مقارنة أخرى بين الناقد الغربي و زميله العربي ،و التي أقلُّ ما يمكن قوله بشأنها هو«أنَّ الفرق بين الباحث في حقل الدراسات الأدبية في ثقافة الشرق العربي و بين نظيره في ثقافة الغرب فرق في طريقة تناول الموضوع، و في طريقة التفكير، فالثقافة الأولى يكتفي فيها الباحث في أغلب الأحيان بعرض المعلومات و طريقة تفكيره لا تميل إلى الطريقة

[1] جمال شحيد،وليد قصاب:خطاب الحداثة في الأدب (الأصول و المرجعية) دار الفكر ،دمشق/سورية،ط1، 2005،ص ص114ـ115.

الموضوعية، باعتبار أنَّ التفكير العلمي يحتل مساحة محدودة في عناصر بنائها المختلفة ، في حين أنَّ هذا التفكير يحتل في ثقافة الثانية مساحة واسعة و أساسية»[1].

و في ظل الافتقار إلى تفاعل إيجابي مع الخلفيَّات المعرفية و الفكرية التي أنجبت الحداثة الغربية و العجز عن تكييف إفرازات تلك الحداثة مع خصوصيات حضارتنا العربية. فقد كانت معظم مقاربات نقَّادنا العرب للنصوص الإبداعية مجرد حقول تجارب نتيجة اعتقادهم بأن المناهج هي مجرد أدوات إجرائية يستعان بها في تحليل النص متجاهلين المضامين الثقافية التي تحملها و المتلائمة و طبيعة الحضارة الغربية التي أفرزتها، و بدل أن يكون المنهج وسيلة لاستكشاف الجوانب الخفية من النص، أضحى النص وسيلة لإثبات الكفاءة الإجرائية للمنهج. ويهدف بذلك إلى إيجاد مبررات لتلك الأدوات بدل أن يكون هدفا في حد ذاته للدراسة، و في ظل هذه المفارقات الخطيرة تغيب الدلالة و تشوه معالم النص و يخيم الغموض ،و تغطية لهذا الغموض يلجأ الناقد العربي احتذاءً بنظيره الغربي إلى استخدام الجداول و المنحنيات و الخطاطات التي تزيد الأمر تعقيدا و المنهج غربة. و ما ذلك سوى دليل قاطع يفضح فشل هؤلاء في استيعاب كنه المنهج و استغلال أدواته الإجرائية[2].

فمن الحصانة المعرفية و المنهجية أن يثير المسدِّي سؤال المنهج –و هو العلم في حد ذاته– ويبحث عن كيفية تأثيره في غموض نقدنا العربي المعاصر. و أن يقدم مبررات لغموض الكثير من المقاربات النقدية للنصوص الإبداعية، أو أن يُحاور الإشكالية في أصولها الفكرية بدل تمسكه بمصادرة زيف شكوى الغموض و تفنن صنّاعها في صياغة خطاباتها.

و يواصل المسدّي بسط مشروعه الرامي إلى تأسيس خطاب مضاد ثانٍ قادر على التصدي لشكوى الغموض من خلال إثبات زيفها، و هذه المرة يلج فرضيته السابقة من بوابة الآليات التي يعتمدها مروجو الغموض في خطاباتهم الشهيرة، ليؤكد من خلالها تعمدهم اللجوء إلى لهجة الإنكار و التنديد إزاء غموض الخطاب النقدي، و لهم في ذلك مقاصدهم الخفية التي يكتشفها في قوله «وقد يكون فاتهم أنَّ حجة الإثبات يتلقفها النسيان بينما تتمتع حجة الإنكار و حجة التنديد بحظوظ قصوى من البقاء في الأذهان، و من الرواج بين الألسنة و من التوطن في

[1] سمير سعيد حجازي:مناهج النقد الأدبي المعاصر (بين النظرية والتطبيق) دار الآفاق العربية، القاهرة/مصر،ط1، 2007،ص 23.
[2] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص134.

النفوس، و هذا من أسرار صناعة الأفكار عبر آليات تسويق الخطاب و هو ما يعين عليه طغيان الإعلام الثقافي في عصرنا»[1].

التف بذلك الأنصار حول هذا الخطاب من كل حدب وصوب، و من هؤلاء الذين لم يفت المسدِّي إبداء موقفه بشأنهم ،نجد صوت التظلُّم الصادر عن الأدباء المبدعين و قد أولاه المسدِّي عنايته لما يحجبه من مسائل تظل مستورة/مسكوت عنها، لأجل إغواء المتلقي بأنَّ الشكوى مؤسَّسة و مصدرها غيرة على مصير الأدب.هذا فضلا عن دعوى أخرى تنجر عن هذا المنطلق هي طغيان الجانب التنظيري على المعالجات التطبيقية، حيث استند كثير من الشعراء و بعض الروائيين إلى طفرة التنظير النقدي لينقلوا بذلك هذه المعطيات من السياق النقدي إلى السياق السوسيو ثقافي، و الدليل على ذلك أنَّهم يشتكون أيضا حتى في حالة موازاة الناقد بين كفتي التنظير و التطبيق على نصوص تراثية، ليصل المسدِّي بذلك إلى نتيجة مؤادها أنَّ المحرك الخفي لهذه الشكوى هو عدم استفادة نصوص المبدع المشتكي من مقاربات نقدية[2].

و لم يتوان المسدِّي عن إعادة إثارة هذا المشهد من خلال ربطه بمجموعة من التساؤلات في قوله:«والذين يشهرون باختلال التوازن بين النقد النظري و النقد التطبيقي، وبفقدان التواؤم بين الجناحين لن يُقنعوا أحدا بخطابهم ما لم يفسروا لماذا لم يكونوا يستخدمون هذه الحجة قبل إقبال الأجيال الناشئة على الثقافة النقدية الجديدة،و مالم يقدموا الجواب الشافي لحسم مدى أسبقية التنظير على التطبيق و أسبقية التطبيق على التنظير، أو مدى أولوية الفصل بينهما في تطور المعرفة»[3].

بهذا يخلص المسدّي إلى أن القضية ككل يتجاذبها طرفان:

مصرح به: و هو موجة قادها عدد من النقاد و المبدعين تدعو إلى رفض نصوص نقدية تنشد الإلغاز دفاعا عن حق المتلقي العربي في استيعاب المعارف من جهة، والحفاظ على آليات النقد العربي من انزلاقات التشتت من جهة ثانية.

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص204.
[2] المصدر نفسه،ص268.
[3] المصدر نفسه، ص271.

مسكوت عنه: و هو ما يصرح به المسدِّي في قوله :« هي مسألة التنافس التي حشرتهم فيها أدوات الإعلام العصري و آليات التواصل الثقافي، لذلك احتدم الصراع و مبعثه في كثير من الأحيان ليس الخلاف النقدي بقدر ما هو التنافس على المواقع.و التهب السجال على محاور عدة، داخل أجيال الشعراء فيما بينهم و داخل مدارس النقد فيما بين أعلامها، ثم بين فيالق من المبدعين و زمر من النقَّاد و انتسجت خيوط من التحالف والتكاثف ثم المجاهرة بالمناصرة و ذلك في تقاطعات متعددة بين الأطراف الأربعة: شعراء المأثور و شعراء الابتداع، نقاد التجديد و نقاد الإتباع، لقد استوى الأمر ظاهرة تتجاوز أسيجة الأدب و النقد لتمتد بأطرافها إلى أحواز الثقافة و التسرب إلى شرايين المنظومة الفكرية تاركة وقعها على جدران المعمار الجمعي الحضاري»[1].

هكذا يتجلى نزوع عبد السلام المسدِّي من خلال هذه المواقف إلى تعرية الخطاب المضاد، من خلال محاولة كشف الأنساق التي تحكمه و يخضع لها في كل تحركاته، و يمكن إعادة هيكلة قراءة المسدِّي للخطاب المضاد من خلال تقسيمها إلى نسقين متفاعلين هما:

نسق داخلي:حاول من خلاله المسدِّي أن يُثبت خضوع الخطاب المضاد لنوع من التنظيم الذاتي- الذي تشترك فيه الجماعة- و يتجلى في شكل علاقات متقاربة بين كل الخطابات التي أنتجت في هذا الصدد على اختلاف مؤلفيها سواء على الصعيد اللغوي أو الدلالي، و من ذلك انتهاج هؤلاء في مواقفهم لطريقة واحدة قائمة على تفعيل صيغ التهجم و التنديد، وكذا استغلال كل إمكانات اللغة التي من شأنها تسويق هذه الخطابات.

أما على الصعيد المضامين مثلا فقد تم اختيار و تقسيم المواضيع بالاستناد إلى خلفيات مناقشيها.فتم بذلك -كما أشار إليه المسدِّي- تكليف الأدباء المبدعين مثلا بمواضيع مرتبطة بثنائية التنظير و الممارسة ليظهروا من خلالها غيرة على مصير الأدب، ذلك ما يحقق مبتغاهم المنشود و هو إغواء القارئ.

نسق خارجي: و هو نسق كلي تذوب فيه كل الأنشطة القرائية و التفاعلات الثقافية و الفكرية لأجل تسويق الخطاب المضاد لجماعة القراء، و ذلك عن طريق استغلال كافة المؤهلات

[1] المصدر السابق، ص 216.

التي يوفرها المجتمع قصد تسويق هذا النوع من الخطابات للعالم الخارجي في هيئة قادرة على التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.و لعل أبرز الإمكانات المسخَّرة لذلك –كما أشار إليها المسدِّي– وسائل الإعلام و آليات التواصل الثقافي على اختلاف أنواعها. و بذلك توصل المسدِّي إلى نتيجة مفادها، أنَّه رغم تعدد منطلقات مروِّجي الغموض في نقدنا العربي الحديث إلاَّ أنَّها تجتمع في شكل تحالفات و تكتلات تنضوي بدورها تحت لـــواء إشكاليـــة الأصـــالة و المعاصرة.

و بهذا يبدو المسدِّي مجيدا لآلية الحفر في المناطق المظلمة/السكوت عنها في الخطاب المضاد من خلال خلخلة ثوابت إستراتيجيته قصد إثبات زيفها و فضح العديد من المسائل المستورة في هذا الخطاب، الذي تجاوز ضفاف العلم لينضاف إلى غيره من الخطابات السوسيو ثقافية التي تخضع لمنطق الذاتية أكثر من خضوعها للمنطق العلمي.و بهذا يمكن القول أنَّ المسدّي قد حقق نقلة نوعية في منهجه القرائي، فبعدما كان يستند كثيرا في الإشكاليات السابقة إلى المعايير اللغوية الفكرية، أضحى ينهل مما جادت به استراتيجية التفكيك و حفريات ميشال فوكو التي تصبو من خلال مقارباتها إلى خلخلة الثوابت وكشف زيف الخطابات التي تدعي المركزية.و بذلك تمكن المسدِّي من ولوج هذه الإشكالية وحاول إزالة ذلك الوقار والاحترام الذي حققته في ظرف قياسي من خلال تفننها في إغواء المتلقي و إيهامه بأنَّ روادها يحملون لواء الدفاع عنه. و بهذا النمط من القراءة يمكن للمثقف العربي بوجه عام الفصل بين ما هو اعتراض معرفي مؤسس، و ما هو مجرد تشهير و تسابق على الريادة و جلب للأنصار من كل حدب و صوب.

كما يحسب للمسدِّي أيضا غيرته على مستقبل نقدنا العربي، و إنَّ رفضه للتشهير بالغموض النقدي ليس لما يحمله من تجريح في ذات الناقد و تشكيك في جهوده النقدية فحسب، بل لخطورة ما سيترتب عنه في القريب العاجل من تعميق لأزمة علاقة الناقد بالمجتمع في العالم العربي خصوصا في ظل طغيان الإعلام ذلك ما قد يوصلنا إلى فقدان الثقة بين الناقد و المتلقي.

3- إشكالية الغموض بين زيف المنطلقات و مزالق التشهير:

قد يُبادر قارئ هذا العنوان و من الوهلة الأولى إلى الجزم بوقوع البحث في أحكام مسبقة و مصادرات قبلية إزاء إشكالية الغموض. لكنَّ الأمر لا يتعلق مباشرة بتسجيل رؤية البحث إزاء هذه القضية، بقدر ما يتعلق بتشخيص موقف المسدِّي و سبر رؤيته النقدية المتعلقة بهذا الموضوع مع التحلي بالأمانة أثناء نقلها.

إنَّ رحلة استكشاف منطلقات شكوى الغموض توقعنا عند حقيقة فحواها أنَّه إذا كان من الشائع أنَّ المشتكين قد أثاروا ضجة حول صعوبة استيعاب المقاربات النقدية للنصوص الإبداعية، بدعوى تعقيدها لاستعمالها الرسوم الهندسية و المعادلات الجبرية، فإنَّ المتعارف عليه لدى الجميع استناد تلك الشكاوى إلى غموض المصطلح النقدي ،وبعبارة أخرى أنهم في غالب الأحيان لا يفصلون بين إشكالية الغموض و إشكالية المصطلح، بل و يجعلون الثانية مسببا فاعلا في قيام الأولى.

ترى ما هي رؤية المسدِّي إزاء هذه المواقف التي تجمع بين ثنائية الغموض و المصطلح؟ و ما موقفه في البدائل التي يقترحها الجهاز المضاد لهذه الثنائية المعقَّدة؟، هل سنبقى دوما نتأرجح بين سائل يقول: لماذا تقول ما لا يُفهم؟ و ناقد يجيب لم لا تفهم ما أقول؟ ، و ما طبيعة الثوابت و المتغيرات المحيطة بتلافيف هذه الإشكالية؟ و ما هي الحلول التي يقترحها المسدّي لمعالجة أزمة الغموض النقدي؟.

سجل المصطلح النقدي-سواء أكان قديما مشحونًا بدلالة جديدة، أم أجنبيا نقل من بيئته الغربية إلى الثقافة العربية- مؤخرا اضطرابا كبيرا قاد إلى غموض في حقول فكرية عدَّة، و تعقَّد الإشكال لما أردف إليه في كثير من الأحيان ضعف التحكم في آليات المنهج مما أدى إلى خلخلة فعالية الإرسال والتلقي النقدي في العالم العربي[1].

و في ظل هذا الواقع المتأزم الذي يتخبط فيه النقد العربي المعاصر. برزت أصوات نقدية تلقى باللائمة على المشهد النقدي العربي عموما لأنه يستدعي حشودا من المفاهيم الغربية المقتلعة من مناهج الحداثة الغربية قهرا ثم سرعان ما تحولت إلى مصطلحات راجمة تفتقد لأدنى

[1] عبد الله ابراهيم:المطابقة و الاختلاف ،ص560.

مستويات الوعي المعرفي لأنَّها و ببساطة واقعة تحت مخدِّر الانبهار،كما تُوجه آليا إلى ترسيخ مقصد إيهام الذات بأنها تسير على درب الحداثة الغربية[1].

و لم يتوقف الأمر عند حدود تفسير غموض المصطلحات بارتباطها الوثيق بالحداثة الغربية، و عجز النقاد العرب عن الوفاء لتلك الخلفيات المعرفية. بل أخذت القضية منعرجات خطيرة إذ أرجع بعض النقَّاد«استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى تعسُّر المصطلح ظانا أو مجاهرا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأدرك كل العلم الذي حملت اللغة به. و ترى البعض قد انبرى معترضا فيرمي الخطاب النقدي بالإلغاز و التعمية مشهرا بما ظنه إغلاقا في المصطلح و طاعنا من لا يواسي أمره بتقديم مادة النقد بعد طرح جهازه المصطلحي»[2].

نظرا لتغلغل الصرامة العلمية إلى كل العلوم تعجب المسدِّي كيف نزل تفكير النقاد العرب إلى هذا المستوى الذي جعلهم يحمِّلون المصطلح و هو زمام المعرفة مسؤولية غموض النقد ووصف إشكالية المصطلح بأنَّها من المشاكل الزائفة التي « تتولد بالظن و تتراكم بالوهم ثم تستحكم بالتواتر، فيشيع التسليم لها عند عامة المثقفين، و قد يتواتر على العارفين الانقياد لها في غير فحص و لا تمحيص»[3] .

و لم يكتف المسدِّي بوصف إشكالية المصطلح بالزيف و الاصطناع، بل راح يؤكد موقفه في قوله:«لقد أوقفنا الاستقراء البحثي على حقيقة ناصعة هي براءة المصطلح من حيث هو حامل بمفهوم ليس واردا على قائمة المفاهيم التي يتداولها المرء لذلك يشتكي من الغموض محملا المصطلح المسؤولية. و الحال أنَّ المصطلح بريء لأنَّ الإشكال قائم في صلة الإنسان بالمفهوم من حيث هو مفهوم، و أوقفنا الاستطلاع في الآن على الانزلاق الذي حصل و الذي تحول بسببه المشكل من دائرة المعرفة النقدية إلى الدائرة الثقافية التواصلية»[4].

إنَّ المتفحص في هذا القول يلمح فيه نوعا من المبالغة، إذ لا يمكن الفصل حقيقة بين المصطلح و ثنائيتي غموض/وضوح، إذ لا يسلم أيُّ مصطلح من حكم قيمي يستند إلى أحد

---

[1] محمد لطفي اليوسفي :"أسئلة الشعراء و نداء الهوامش"،مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة /مصر ،م16،صيف 1997،ص29.

[2] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي، ص12.

[3] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص139.

[4] المصدر نفسه،ص 193.

طرفي هذه الثنائية بأن يُحكم عليه بأنَّه مصطلح غامض أو مصطلح واضح.و لعل هذا ما حمل المسدِّي على بذل جهد في سبيل إيضاح المصطلح. فراح يوشي كتبه بملاحق تضم عددا معتبرا من المصطلحات و لم يتوان عن تقديم شروحات لها.فضلا عن استغلاله لمهاراته اللغوية في تدعيم الساحة النقدية بكتابيه "قاموس اللسانيات" و "المصطلح النقدي" الذين ضما العديد من القواعد التأسيسية للمصطلح، هذه الجهود المضنية دليل حرصه على الارتقاء بالمصطلح من غياهب الغموض إلى مشارف الدقة و الصرامة .و عليه لا يمكن تبرئة المصطلح من تهمة الغموض تبرئة نهائية –كما يدعي المسدّي–، لأنَّه قد يقع فيها في أيَّة لحظة و على يد أيِّ ناقد لا يتحكم في فنون الصياغة المصطلحية، أو يفتقد للإحاطة المعرفية الشاملة بالظروف المساهمة في بلورة المصطلح سواء في تراثنا العربي أو في الحداثة الغربية فكان الأجدر بالمسدِّي أن يتخذ موقفا إزاء الأداء الاصطلاحي يرفض فيه «أن تلقى كل التبعات عليه لأن هذا الأداء في كثير من الحالات هو نتيجة و ليس سببا»[1].

و لم تغب كل تلك الحقائق عن ناقدنا، بل تعمد تجاوزها ليحقق تحوُّلات في مواقفه النقدية تتلاءم و مستجدات الساحة النقدية. فبعد أن خاض نقدنا في العقود السابقة تجربة المثاقفة مع الآخر/الغرب، برزت إشكالية المصطلح على أنَّها قضية فكرية محضة ناتجة عن اختلاف البيئة الفكرية الغربية عن نظيرتها الغربية، هذا ما دفع المسدِّي في السنوات السابقة إلى التقعيد للإشكالية ووصف الحلول المناسبة لها. أمَّا الآن و قد اتُخذ المصطلح في أحيان كثيرة مطية سهلة للتهجُّم على النقَّاد و التشهير بهم ،لم يتماطل المسدِّي في إعلان أهدافه –كما رأينا– و هي كشف زيف الخطاب المضاد الذي حوَّل إشكالية المصطلح من مجرد قضية معرفية إلى أزمة سوسيو ثقافية يهيمن فيها التشهير و التسابق على خطف الأضواء.كما أعلن هذا الناقد أيضا استياءه من فزع الباحث محمود الربيعي إزاء مصطلحات من قبيل"التداول"، "الزمنية".. و ندبه حظ اللغة العربية، و أرجع المسدِّي مصدر هذا الاهتزاز المعرفي إلى تداخل الذات مع الموضوع ،كما وصف موقف الربيعي بالتعسُّف لانعدام الفزع من مصطلحات أكثر غموضا على غرار تلك المتداولة في مقولات أرسطو و أفلاطون و علماء النفس و فلاسفة الواقعية .كما أبدى المسدِّي أيضا استغرابه من استطاعة هذا الباحث الفَزِع فيما بعد من كتابة بحوث حول

[1] يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص53.

البنيوية و التفكيك في مجلة عالم الفكر.و لم يتحرَّج من استعمال مصطلحات غير راضٍ عنها أثناء تحريره لتلك البحوث.كما تخلص ببساطة من فزعه السابق و رضي عن جلِّ الأبحاث التي قَبِل تقديمها للقارئ العربي.

هذا ما عدَّه المسدِّي زيفا في المواقف و انفعالا في اللغة، و الجامع في ذلك هو طغيان مؤسسة الأنا ومؤسسة الذات الفردية على مؤسسة المعرفة ذلك أنَّ الربيعي و رغم شكواه المتكررة من غموض لغة النقاد العرب المحدثين، إلاَّ أنَّه أظهر أثناء تعامله معها بأنَّه من أقدر المحاورين و أجلِّ العارفين[1].

و نفس الزيف تسلَّل إلى منظومة محمد حماسة عبد اللطيف الذي أنصفه المسدّي و أشاد بكتابه "اللغة و بناء الشعر"* سواء من ناحية تحكمه المنهجي أو المصطلحي،هذا الأخير الذي تجلى في تحاشيه استعمال المصطلح الدخيل "جراماتولوجيا النص" ولجأ إلى المصدر الصناعي فقال "نحوية النص"، و لا غرابة في ذلك و هو أحد المتشبعين بمناهل المعرفة اللسانية .إلاَّ أنَّ وقار المصطلح و نبل المقاصد سرعان ما يسقط خطاب العلم ليحل بدله خطاب الذات الذي أبدى من خلاله استياءه من غموض مصطلحات مثل: "التناص"، "التمحور"، "التمفصل". و تعجب المسدِّي من هذه الصنيع و كيف أضحى مصطلح "التناص" أكثر غموضا من مصطلحي حماسة عبد اللطيف "البنية السطحية"، "البنية العميقة" الذين أكثر استعمالها في تحليله الشعري رغم صعوبة إدراك معنييهما على غير المختص بالمعرفة اللسانية، هذا فضلا عن الأسهم و الخطوط البيانية التي تفنن في اتخاذها ذريعة للتهجُّم و هو نفسه يستعملها[2].

هذا ما جعل المسدِّي يؤمن بزيف شكوى الغموض، فمعظم أنصارها يقولون ما لا يفعلون، تمكَّنوا من التربُع على برجهم العاجي بفضل شعارات تنديدية تتعاطف في الظاهر مع المتلقي، و تدعي الدفاع عن حقِّه في فهم كل ما يكتب. و لم يتوقفوا عند حدود الإنكار و التنديد بل تجاوزوا ذلك إلى طرح بدائل أهمها بديل تبسيط اللغة النقدية، فهذا عبد العزيز حمودة يصف النقد الحداثي بعد قطعه لأشواط كبيرة في تجسيد فكرة الغموض و تضليل القارئ بأنَّه

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص ص230ـــ231.

* محمد حماسة عبد اللطيف :اللغة و بناء الشعر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت/لبنان،د-ط،2001.

[2] المصدر نفسه،237- 238.

«تحول هو نفسه إلى نقد النخبة بل نخبة النخبة إذا أخذنا في الاعتبار الجهد المضني الذي يطلبه القارئ من خارج دائرة تلك النخبة الحداثية لفهم نص حداثي»[1].

وأمام هذا الواقع المستعصي يبقى الحل حسبه بين يدي الناقد الحداثي من خلال العمل قدر المستطاع على تبسيط المعلومات للقارئ العربي، هذا عوض لهثه وراء الغموض المتعمَّد و المراوغة المقصودة بأفكار برَّاقة و مصطلح نقدي أكثر بريقا ما وصلنا إلى مأزق أصبحت فيه الحداثة ناديا لنخبة النخبة[2].

رفض المسدِّي هذه المواقف و عدَّها ضربا من الوهم إذ لا يمكن أن نطلب من الناقد تلقين المعارف دون مصطلحاتها و ردَّ بقوله :« مصطلحات العلوم هي المرآة الكاشفة لأبنيتها المجردة، و من خُيِّل له أن يتقفَّى أثر المعرفة دون تمثُّل متصوراتها الفعَّالة من خلال أدواتها الدالة، فإنَّما شأنه شأن من ظن أنَّ الكل يتألف بالقفز على الأجزاء أو أنَّ للأجزاء كيانًا منقطعًا عن كيان المجموع.

و كم من قضية زائفة ترتبت عن نسيان هذه الحقائق، بل كم من جدل جارح تأتى من التغافل عن مثل هذه البديهيات، ذلك أنَّ بعض الناس قد يطالب ناقد الأدب بكتابة النقد مع تفادي مصطلحاته فإذا استجاب توسَّل بشرح المفهوم و تفكيكه إلى مركباته التقريبية من المعاني و ظلال المعاني، فإذا باللغة تزدوج ازدواجا وظيفيا لا تطيقه بطبعها فيضيع المنشود»[3].

و لا يتوقف الأمر عند حدود الازدواج الوظيفي في اللغة بل يتعداه إلى أن يتحول الخطاب النقدي –في ظلِّ دعوى التبسيط– في القريب العاجل إلى مشاتل من الأخطاء، كما أنَّ منطق الاستباحة و ما يحمله من تجاوز و آليات استسماح ينتج عنه خطاب استثنائي هو "خطاب التقريبات" الذي يخوِّل لأيِّ شيء أن ينوب فيه عن أيِّ شيء آخر بذريعة التيسير، كما تضيع في كنف هذه الدعوى المستجدَّة وظيفة عريقة تربى عليها العلماء و هي الحديث في العلم بلغة العلم، و الدليل القاطع على صحَّة ذلك التباين بين مستوى الإفادة من بحث مكتوب لعالم ما، و بين محاضرة يلقيها مشافهةً و يحرص فيها على النزول إلى أدنى مستويات التلقي[4].

---

[1] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة،ص288.

[2] المرجع نفسه،ص8.

[3] عبد السلام المسدِّي:المصطلح النقدي،ص12.

[4] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد، ص ص 274 ــ 275.

و انطلاقا من هذه الفكرة التي روجت لها أطراف عديدة في الخطاب المضاد، توصل المسدِّي إلى نتيجة فحواها أنَّ الكثير من النقاد لجأوا إليها خوفا من تهمة الغموض و سيوف التهجم مما أوقعهم فيما لا تحمد عقباه بأن أصبحوا منتجين فاعلين لمشاتل الأخطاء. فأين النقد العربي من تصحيح أخطاء علمية و أخرى ثقافية؟، و من المخاطر التي يتخبط فيها التجديد النقدي أيضا انعدام الفصل بين آليات التواصل البيداغوجي في قاعات الدرس، و آليات المثاقفة كما يتطلبها تأليف الكتاب هذا ما يؤدي إلى مثاقفة مزوَّرة[1].

لعل الموقف الذي تبناه المسدِّي و دافع عنه شديد الاتصال بمستجدات طرأت على وظيفة الناقد مع بزوغ نجم البنيوية، إذ كانت وظيفته سابقا تقتصر على إقامة حلقة وصل أو وسائط بين المؤلف و القارئ، فكان في ذلك أشبه بمحامٍ يرافع دوما عن شيء ما، إما متهجما على القارئ باسم صاحب النص، أو عائداً على الأديب باسم قراء أدبه. هذا ما جعله أقرب إلى وظيفة المعلم يهذب الأذواق و يصقل المدارك و يكشف أسرار الفن. و سرعان ما تمّت خلخلة هذه الثوابت مع قدوم البنيوية إذ لم يعد يتجه الناقد البنيوي بنقده لا إلى الأديب و لا إلى القارئ، و إنَّما أصبح يتجه به إلى زميله الناقد متوخيًّا إقامة حوار خاص معه قد لا يشاركهما في مصطلحاته و دواله غيرهما. هذا ما ولَّد العديد من الاختلافات بين رواد البنيوية و عدد من أبناء النخبة[2].

دافع المسدِّي —من خلال هذه الأقوال–عن حرمات العلوم و خصائصها المصطلحية لما في ذلك من أهمية في بناء صرح نقدي متين، و مثل هذه المواقف لا نجدها إلا عند ناقد متيقِّن من دروب الإخصاب المعرفي السليم، الذي و إن لقي في البداية سُخط القارئ إلاَّ أنَّه في النهاية سيوصلنا إلى برِّ الأمان ، مع ضمان سلامة الساحة النقدية من حشود الأخطاء التي هي في غنًى عنها، و لئن تمكن النقَّاد من تحرير اللغة النقدية من سطوة المشاريع الداعية إلى تيسيرها لما لها من انعكاسات سلبية على خصوصيات النقد، إلاَّ أنَّهم أوقعوا النقد–و للأسف– في أسر من نوع جديد. ذلك لأن ثقافة الانفصام التي يعيشها النقد العربي بين مرجعيات متعددة و متنافرة أخصبت في أحيان عديدة مناهج مشوَّهة، و مقاربات نقدية جعلت النصوص الإبداعية حقل

[1] المصدر السابق، ص ص 275 ــ 276.
[2] عبد السلام المسدِّي:قضية البنيوية ،ص ص74 ــ 75.

تجارب موشَّى بمعادلات جبرية و جداول إحصائية ، إضافة إلى إغراق الخطاب النقدي في إشكالية المصطلح التي لا يُعرف لها أول و لا آخر.

لذا يمكن القول بأنَّ«الابتذال قد يأتي من التبسيط المفرط لمعرفة جاهزة مراعاة لضعف الجمهور، لكن الابتذال قد يأتي –و هذا ما حدث فعلا– من مخادعة هذا الجمهور باصطناع التعقيد و الغموض الشديد»[1].

رغم خطورة الوضع، يقلل المسدِّي من شأن إشكالية الغموض و يبررها بمقولة النقد النخبوي، هذا ما يصرح به ضمناً أثناء حديثه عن الإحصاء إذ يقول :« و مفترق السبل في هذا الشأن هو أنَّ الإحصاء بما يستتبعه من نسب حسابية و مقارنات عددية ، يقترن أساسا بمقوِّمات النسيج اللغوي، و لذلك فهو مرتكز هام من مرتكزات خصائص الأسلوب الأدبي و قد يصل اعتماده ببعضهم إلى حوصلة نتائجه في معدلات رياضية تتدرج من أبسط الصور إلى أشدها تعقيدا، و قد ولَّدت هذه الظاهرة نفورا كبيرا عند المعترضين، و لولا ما أسلفناه من أنَّ أحد تحوُّلات النقد الحديث أنَّ الناقد أصبح يخاطب رفيقه الناقد ضمن الانتماء المنهجي الواحد أكثر مما يتجه بنقده إلى القارئ "الطبيعي" لما وَجدنا ما به نواجه المعترضين و الناقضين»[2].

و هذه إحدى مفارقات الفكر البنيوي الذي كانت بداياته نزوع نحو تحقيق الموضوعية و العلمية في الدراسة الأدبية برفع شعار "موت المؤلف و ميلاد القارئ الجديد".أما الآن و قد واجه الكثير من الانتقادات بشأن غموضه ها هو المسدِّي يُسوِّق له مقولة "موت القارئ الطبيعي" و" ميلاد القارئ الناقد". قد تُحمل هذه المقولة على أنَّها إقصاء مباشر للقارئ العربي، و يُمكن أن تُؤول أيضا على أنَّها رسالة مضمرة تحثُّ ذلك القارئ على النهوض بمستواه، لأنَّه مسؤول بدوره عن بعض ذلك الغموض كونه يفتقد لأدنى الآليات المنهجية والخلفيات المعرفية التي تؤسس للقراءة السليمة.

و في كل الحالات يبقى الثابت الذي لا يتغير هو أنَّ «الضمانات التي يجب أن نحرص على تحديدها و تأكيد أهمية التمسُّك بها هي الضمانات التي تحمي النص من التحول الكامل إلى

[1] إبراهيم رمّاني:"الشعر العربي الحديث مسألة القراءة" مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة/مصر،ج1،ع2،صيف 1996 ،ص139.

[2] عبد السلام المسدِّي:قضية البنيوية ،ص78.

وثيقة للعصر و شاهد عليه في عزلة عن القيَّم الجمالية للأدب، و هي الضمانات نفسها التي تحرمه بالقدر نفسه من حقِّه الذي يجب أن يمارسه في الاتصال بالقوى المختلفة المنتجة له و المحددة لردود فعل القارئ»[1].

وإذا كان عبد السلام المسدِّي ماضيا في الدعوة إلى تأسيس نقد نخبوي دون أيَّة مراجعة فإنَّ عبد الغني بارة يفصح عن انعكاسات تلك المقولة على التواصل النقدي ذلك لأن «الخطاب النقدي بصنيعه هذا يكون قد فقد مكانته المعهودة عند المتلقي، أين كان يمثِّل الواسطة بينه وبين النص الإبداعي، إذ بعبور لغة النقد من كونها لغة ثانية إلى لغة أولية جعلها تكسر أبجديَّات التواصل بين عناصر المنظومة الإبداعية(المرسل، المرسل إليه، الرسالة)، فالرسالة لم تعُد تصل إلى المرسل إليه، بل ضلت الطريق إليه، لأنَّها انغلقت على نفسها واكتفت بنظامها الداخلي، لم تعد تهتم بعنصر التبليغ بقدر ما أصبحت تستوقف الناقد المختصَّ عندها ليستنكه الجوانب الجمالية فيها من خلال أبنيتها، هي إذًا رسالة مشفَّرة ليس في إمكان القارئ البسيط فك طلاسمها لأنَّها موجهة من الناقد إلى رفيقه الناقد»[2].

ومهما ارتقى القارئ العربي بمستواه سيظل لا محالة دون مستوى الناقد المتخصِّص، وسيظل بذلك التواصل النقدي مرهون بمدى قدرة كلِّ قارئ على تحدي الإمكانات الفكرية والمعرفية المتوفِّر لديه بالانفتاح الدائم على مستجدات الساحة النقدية وهو الأمر الذي تبقى نسبة تحقيقه متباينة من قارئ لآخر.

انشغل المسدِّي-كما رأينا- بمعالجة إشكالية الغموض مبرزا زيف منطلقاتها و لم يغنه ذلك عن تعريف المثقف العربي بمزالقها الخطيرة، أهمها اتساع دائرة التشهير بأن أقحم فيها أشخاص لا باع لهم في النقد سوى هوسهم بتعميق جراحه، والتهجُّم على أعلامه بدعواهم المعهودة، و لم يكتف المسدِّي في هذا السياق بتشخيص منطلقات الإشكالية بل راح يثبت انعكاساتها بنماذج عديدة أبرزها ما قدَّمه الباحث "يوسف بكّار"هذا الأخير الذي أنصفه المسدِّي وأثنى على توجُّهه التجديدي منذ صدور رسالته"بناء القصيدة العربية"*، إذ لقيت حظوة

[1] عبد العزيز حمودة:الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1،نوفمبر2003،ص342.

[2] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص310.

*يوسف بكار: بناء القصيدة العربية دار الثقافة ،القاهرة/مصر،د- ط،1979.

كبيرة في صفوف النقَّاد وأعاد نشرها في طبعة مهذَّبة و مزيدة صدرت تحت عنوان "بناء القصيدة في النقد العربي في ضوء النقد الحديث"، و هذا حسب المسدِّي شاهد بارز على انخراط هذا الناقد في مشروع التحديث النقدي، كما نبش في خلفيَّات هذا العنوان و استخلص نتيجة مفادها أن الناقد يلمح من خلاله أنه مترفع عن الانحياز المذهبي لأنه ذيل العنوان الرئيسي بآخر فرعي هو: "مقاربة عامة"، و هذا تناقض وقع فيه يوسف بكار ففي العنوان الرئيسي يصرح بتوجهه علنا، وأمَّا في العنوان الفرعي فقد برز وكأنه حيادي. و قد وصف المسدِّي هذا العنوان بالمكر، كما أورد أدلة أخرى تثبت عجز بكار عن الإنصاف الفكري، من ذلك أنَّه قدَّم في بحثه مبررات وشهادات لشعراء، وراح يخلط بين قضيتي غموض الشعر و غموض النقد رغم اختلافهما.

و هذا النموذج لا تختلف كثيرا عن موقف نزار قبَّاني إذ اقتحم بدوره خطاب التشهير، وتفنن في مكر الاستدراج واتَّخذ قضية أطفال فلسطين ذريعة له، فإما أن ترفض معه الغموض وتلعن الحداثة في الشعر والنقد معا، وإلاَّ فأنت عدوٌّ لقضية أطفال الحجارة[1].

إنَّ انتشار هذه المواقف ينبئ عن خطورة الوضع الذي يتخبَّط فيه النقد العربي المعاصر، هذا الأخير الذي فقد حرمته وصارت قضاياه وإشكالياته–وفي مقدمتها إشكالية الغموض– مرتعًا للجميع، ويخوض فيها حتى من لا يملك أدنى أبجديات المعرفة النقدية فتراه يشرِّع، ويندد، ويهاجم و كأنَّه يملك كافة صلاحيات الناقد. وقد حذَّر المسدِّي من مغبة هذا الفعل قائلاً: «فإيَّاك أن تدعي لنفسك حقا آليا للانخراط في أدوات العلم الذي موضوعه هو موضوع تلك المعرفة: إن كنت روائيا فاحذر أن تنطق بأستاذية في موضوع السرد والحبك وتركيب الأدوار فأنت الصانع لكل ذلك. وإن كنت شاعرا فلا تشغل فتيل المعارك التي مدارها النقد الخالص والتنظير الخالص والرؤى المنهجية بين ابتداع وإتباع »[2].

إنَّ إقدام غير المتخصص في النقد –خصوصا الأدباء– على الإفتاء في قضاياه قد تبرره عوامل عدة أبرزها كثرة الاطلاع على النتاج النقدي واكتساب ما يشبه الحس النقدي،هذا فضلا عن كثرة الاحتكاك بالأدب موضوع النقد، إلاَّ أنَّ عبد السلام المسدِّي له رأي مخالف

[1] المصدر السابق، ص ص212ـــ217.
[2] المصدر نفسه، ص 211.

لهذا يؤكد أنَّ اقتحام هؤلاء لأسوار الإشكاليات النقدية يُفسر بعامل آخر يتمثل في دخول القضية معركة الأضواء: فمن يسرقها ممن؟ ثم إنَّ«مسألة الأضواء ليست هزلا ألبتة، وليست بذخا أو ترفا أو استجماما، ثم إنَّها ليست قضية إعلامية، ولكنَّها إشكال قابع في صميم منظومتنا الثقافية المعاصرة»[1].

ويذهب المسدِّي إلى أنَّ أكبر دليل يفضح زيف شكوى الخطاب المضاد هو إقدام أنصارها على طرح أسئلة وتغييب أسئلة أخرى بغية استدراج العديد من الأنصار. ومن الإشكاليات المغيبَّة عند هؤلاء والتي يطرحها المسدِّي مايلي: لماذا لم يشك روَّاد النقد العربي الحديث أمثال: شكري عيَّاد، و مصطفى ناصف و عز الدين إسماعيل من ظاهرة الغموض النقدي وهم أشد النقاد حرصا_ من خلال مشاريعهم النقدية_ على تحديث الأدب و النقد فقد يتفاوتون في الاحتفاء و الترحيب وقد يتفاوتون في الاحتراز أو التعريض ،و لكنهم اجتمعوا على الصمت حيال الخطاب المضاد لقناعة في خواطرهم ، تتمثل في رفض الغموض الملازم لطبيعة العلم بينما قد يكون في العلم إشكال عارض يؤثر في علاقة العلم بمن يرتاده.و عليه فإنَّ اعتراضات هؤلاء النقاد ومناقشاتهم لا تخرج عن حدود العلم.

أما القضية الثانية التي تفضح زيف هؤلاء فهي: غياب أسماء النقَّاد الروَّاد –الذين تم ذكرهم– عن قائمة المناصرين وقائمة المشتكى منهم؟، خاصة وأنَّ المطَّلع على مؤلفات شكري عيَّاد، ومصطفى ناصف يجد أنَّها قد قطعت أشواطا في غياهب الحداثة النقدية. وإدراك مغازيها يتطلب قدرا كبيرا من الوعي والتأمل[2].

يفسر المسدِّي إشكالية الغموض بظاهرة العقل النقدي الغائب والمتجسد في غياب الوعي الغائص في مبطِّنات الظواهر، وغياب العقل الكاشف لبواطن الأشياء الظاهرة ذلك ما يفسره انخراط نقَّاد رواد في إنتاج خطاب التشهير فتراهم يعترضون على منجزات التجديد المنهجي ويعممون أحكام الغموض[3].

[1] المصدر السابق، ص213.
[2] المصدر نفسه،ص ص182_186.
[3] المصدر نفسه،ص222.

إنَّ قراءة فاحصة لأقوال المسدِّي ومواقفه السابقة تؤكد توافقها والأهداف التي سبق وأن صرح بها، والتي لا تخرج عن حيِّز إبراز زيف منطلقات الخطاب المضاد، وتعريف القارئ العربي بمزالقه الخطيرة، في مقدِّمتها إقحام أشخاص في إشكالية الغموض لا صلة لهم بالنقد سوى استغلال أيَّة قضية من شأنها أن تضفي شرعية على هجمهم ، و تسمح لهم باستدراج الأنصار وبلوغ مراتب النجومية عبر وسائل الإعلام، لذلك أولى المسدِّي الكشف عن طبقات الغياب في هذا الخطاب عناية كبيرة. لكن الإشكال الذي يطرح هنا هو: ما سرُّ اعتراض المسدِّي على أنصار الخطاب المضاد؟، هل هو الرفض المطلق لكل شكاوى الغموض التي تتم إشاعتها في خطابنا النقدي العربي المعاصر؟ ، أم أنَّ الأمر لا يتعدَّى حدود انتقاد طريقة الشكوى؟

إذا كان المسدِّي من الرافضين لاستغلال أجهزة الاتصال ومنابر الثقافة في خدمة مساعي التشهير والتهجُّم على النقَّاد، فإنه لا يمانع في فتح أظرفه إشكالية الغموض، ويشترط في ذلك دراسة واعية و مسؤولة كتلك التي قام بها "عبد القادر القط" الذي نذر جهوده على مدار سنوات عدة لتأسيس عمل تصحيحي لمسار الخطاب النقدي العربي الحديث، ورفض الانخراط في التشهير بتهمة الغموض التي يقذف بها المشتكون حركة التجديد النقدي وهم واقعون خارج دائرته، أمَّا عبد القادر القط فقد كان يؤسس ضربا من الخطاب المضاد داخل مواقع الفكر التحديثي رغبة منه في أن تُنقى المناهج النقدية الجديدة من ظاهرة الغموض بكل ما تحمله من نسبية ثقافية، فهو يقصد من خلال ذلك تحصين التجديد المنهجي من الأعراض الطارئة. كما اعتمد مجموعة من الفروقات المميزة أثناء تقويم الخطاب النقدي، وذلك بحسب نوع المتلقي إن كان ناقدا متخصصا، أو قارئا مستهلكا للأدب يتوسل بالناقد كي يُبصره بالقيم الجمالية الثاوية فيه.[1]

ومن النقاد الذي أحسنوا أيضا استيعاب إشكالية الغموض و لم تهزهم رياح التشهير نجد الدكتور شكري عيَّاد الذي نال إعجاب المسدِّي كونه واعيا بحقائق الأشياء ومسبباتها، و توصَّل إلى أنَّ تطبيق المناهج الحديثة من تفكيكية وأسلوبية يؤدي إلى فقدان التواصل الثقافي مع الجمهور، وهذه هي النتيجة التي كان المسدِّي-نفسه- يصبوا إلى إثباتها و مفادها أنَّ

[1] المصدر السابق، ص ص191ـــ192.

إشكالية الغموض ترتبط أساسا بمبدأ التواصل الثقافي فهي عقدة سوسيوثقافية، أكثر مما هي متصلة بمضمون المعرفة أو بخصوصيات المنهج[1].

وإضافة إلى الوعي المعرفي الذي يتمتع به عيَّاد أشاد المسدي أيضا بقدرة هذا الناقد على ضبط مصطلحاته من أمثلة ذلك قوله«شاع في العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداءا بالمنطق الرياضي، فأصبحت أكثرية القرَّاء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة في النقد بدهشة شديدة»[2]

و نظرا لاقتصار عياد –في هذا القول-على وصف مواقف القراء من وسائل التعبير الجديدة بالدهشة فقد أبدى المسدِّي إعجابه الشديد به قائلا؟:« نزداد يقينا أنَّه يزن الألفاظ بقسطاس المعادن النفيسة، فهو يتحدث عن الرمز وعن المنطق الرياضي وهذا في حدِّ ذاته انفصال عن الخطاب التشهيري الشائع، ثم إنَّه يتكلم عن الدهشة ولا يتكلم عن غرابة، أو غموض أو استغراب، والدهشة نقطة البدء في كل موقف فلسفي ومهما حاول المحاولون، أو تصنَّع المتصنعون، فالدكتور شكري عيَّاد كان قامة متسامقة لا يمكن استدراجها إلى الانخراط في محتشد القذف بحجارة الغموض»[3].

أثنى المسدي على اعتراض شكري عيَّاد السابق و عدَّه« من ضروب الاعتراضات التأسيسية لأنَّه مصوغ داخل دائرة المعرفة، وهواجس التأمل هي التي تحتضن نشأة ميلاده. فالمسألة لا تدور على طواحين الغموض والوضوح، وإنَّما على خيارات ابستيمية عميقة عصارتها مدى انصياع مادة الأدب إلى أشراط المعرفة العلمية الدقيقة ،فالاعتراض ليس على علمية النقد وإنَّما على طواعية الأدب أن يكون موضوعا للعلم المحقق للصرامة»[4].

من خلال هذه النماذج التي أوردها المسدِّي يبدو أنَّ موقفه لا يقوم على رفض الخطاب المضاد كونه يرتكز أساسا على الاعتراض، بل رفضه لأنَّه يفتقد لمبدأ النقد البناء ويتجه صوب أهداف تشهيرية دنيئة غرضها إعاقة مسار التجديد النقدي ككل.كما تتضح جليًّا دعوته إلى

---

[1] المصدر السابق،ص188.

[2] يوسف بكار:"ناقدنا و نقدنا العربي الحديث"،مجلة"علامات" جدة ،مج7،ج29،سبتمبر1998،ص84، نقلا عن، عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص188.

[3] عبد السلام المسدِّي :الأدب و خطاب النقد، ص188.

[4] المصدر نفسه،ص ص189ـــ190.

مشروع تصحيحي لمسار النقد الأدبي في العالم العربي خصوصا بعد غمـــوض تصـــوراته، و شيوع أخطاء معرفية و منهجية وغيرها من القضايا التي تقف حجر عثرة في وجه تطوره، شرط أن ينطلق هذا المشروع من داخل مواقع الفكر التحديثي، ويتجنب آليات الشك الشمولي في إقامة الأحكام لما فيها من تعسُّف«فمن مجانبة الحق، والميل عن الصواب، وركوب الهوى، أن نضرب بمطرقة الشك وجاهة التجديد النقدي ومشروعيته والحل الأعدل والأحكم أن نقرَّ بتعيُّنه وتحتُّمه والاضطرار إليه[1]» .

4-إشكالية الغموض النقدي وبدائل عبد السلام المسدِّي:

إنَّ سبر أغوار الإستراتيجية التي يدعو المسدِّي إلى اتباعها في معالجة إشكالية الغموض، يفرض إلزامية توضيح رؤيته لما يتعين على الناقد العربي الحديث فعله للخروج من دوامة الغموض.إذ يتوجب عليه أولا الإقرار بمرجعية الإشكالية« فلا بد لنا_ من باب الإنصاف الفكري_أن نقر بأنَّ جفوة قد حصلت بين الخطاب النقدي المجدد وشرائح عديدة من القراء المستهلكين للمادة المكتوبة، و لئن كانت هذه الجفوة منبعثه من طبيعة العلاقة القائمة بين مستويات الخطاب النقدي وسلَّم المراتب الفكرية التي يصدر عنها جموع القرَّاء، فإنَّ المسألة التواصلية تستوجب وقوفا فاحصا، وإلاَّ استحالت معضلة ثقافية مهددة.و لقد تصدى لهذه المهمة أعلام خُلَّص صدورا عن وعي تاريخي عميق أسبغته عليهم تجربتهم العريقة في البحث النقدي وفي النضال الفكري، فحاولوا الوقوف عن مسافة ما حيال التجديد المنهجي دون عدائية وإن جاء تقويمهم على جانب من القسوة المعيارية أحيانا، لأنَّهم أثروا الحكم على الكل من خلال العدد الغالب فزهدوا في معيار الكيف الذي كثيرا ما يقلب موازين الغلبة العددية»[2].

يلخص المسدِّي مرجعيَّات إشكالية الغموض النقدي في تلك العلاقة المضطربة التي تجمع بين مستويات الخطاب النقدي و مراتب القراء الفكرية ، و يؤكد أنَّ «الاستعصاء ليس في الأدب و في النقد بقدر ما هو في العلوم التي أنجدت النقد بالتموينات الفكرية الجديدة، ثم إنَّه استعصاء ثقافي و ليس استعصاءً معرفيًّا، نعني أنَّه متولِّد من القربة الحاصلة بين الجمهور المعني

[1] المصدر السابق،ص223.
[2] المصدر نفسه، ص ص186ـــ187.

بالأدب و هذه العلوم، و لو أنَّ المناخ الفكري أتاح للناس ما يلزم من قواعدها لخفَّت حدَّة الاغتراب المعرفي»[1].

و بهذا يمضي الناقد في التمسك بموقفه– الذي أكَّده في مواقع عديدة– و يسقط بذلك دعاوي الخطاب المضاد الذي يبرِّر الإشكالية بغموض في النقد ذاته، في حين أنَّ الإشكال من منظور المسدِّي مرتبط بالقارئ كونه لا يحسن الإحاطة بالعلوم المغذية لمجاري النقد.

إنَّ الإنصاف الفكري يفرض إلزامية التأكيد–في هذا السياق–على فشل النقَّاد أيضا في مهمة استغلال خبرات العلوم الأخرى أثناء ممارساتهم النقدية و بذلك «أصبح القارئ بل حتى الناقد المتخصِّص يشتكي من فوضى التفسير، يتساءل عن سبب الإلغاز الذي يخيِّم على خطاب نقَّاد الحداثة، و عن تلك الخطاطات و الرموز الرياضية و الجداول الإحصائية التي استحدثها هؤلاء النقَّاد في مقارباتهم للنصوص الإبداعية، والتي لا عهد للنقد السابق بها. يستخدمونها كغاية في حدِّ ذاتها و ليس كوسيلة مثلما اعتمدت في حقولها الأصلية، ولا يقوى على فكِّ رموزها سوى مستخدميها، أضف إلى ذلك غموض المصطلح و عدم التواضع على منظومة مصطلحية موحَّدة من لدن نقاد الحداثة، لا سيما في مسألة المصطلح المترجم، الأمر الذي جعل نوعا من الضبابية يخيّم على المناهج المتوسل بها لمقاربة النصوص كالبنيوية، و التفكيكية، و السيميولوجيا، و الأسلوبية»[2].

إن البديل الآخر الذي يقترحه المسدِّي للقضاء على الالتباسات المصاحبة لإشكالية الغموض هو ضرورة تسلح القارئ العربي بمعايير دقيقة تمكِّنه من التمييز بين الأخطاء التي تتسلل إلى الساحة النقدية، و التي تصنف إلى نوعين:

أ– أخطاء علمية:و يصلح أن نطلق عليها اسم " انحرافات علمية "وترتبط أساسا بمضمون المعرفة الخاصة بعلم ما.

ب– أخطاء ثقافية: تترعرع في الحيثيات الحافة بمضامين العلم و تخومه المجاورة، و تستند بوجه خاص إلى طبيعة القنوات التواصلية التي يسري فيها الخطاب النقدي بين أطرافه الثلاثة: أدباء– نقاد– قراء الأدب و النقد.

---

[1] المصدر السابق، ص271.

[2] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص7.

يرمي الناقد من خلال هذا التقسيم إلى إبراز الحدود الفارقة بين الخطأ الثقافي و الخطأ العلمي و المتمثلة أساسا في:

1-أن كلَّ خطأ علمي هو بالضرورة خطأ ثقافي، و أنَّ الخطأ الثقافي ليس بالضرورة خطأ علمياً.

2- أنَّ الخطأ الثقافي أعظم خطرا على مسار تطور العلوم في المجتمع من الخطأ العلمي لأنَّ هذا الأخير لا تتعدى معالجتة نطاق مخابر و حلقات النقاش الأكاديمي، أما الخطأ الثقافي فسيتحول عبر وسائل الإعلام و أجهزة التواصل ليصل مداه إلى شرائح فكرية مختلفة، هذا ما يخلق اهتزازات جوهرية على مستوى منظومة المؤسسة الثقافية. فيؤدي بذلك إلى إرباك العلم و العلماء، بينما يكتفي الخطأ العلمي بإرباك العلم، هذا ما يبرر مرافعة مصحِّح الخطأ العلمي باسم العلم، بينما يرافع مصحِّح الخطأ الثقافي عن العلم باسم متعاطيه، كما يرافع أيضا عن المتعاطين له باسم العلم، هذا ما يوقعه تحت سلطة التأويل الذاتي. ومن خلال هذه الفروقات يخلص المسدِّي إلى أنَّ الخطأ العلمي يتلخص في سؤالنا ماذا نقول؟ و أما مساحته في مزرعة الأخطاء فلا تتجاوز حدود الثلث.أما الخطأ الثقافي فيسيره سؤالان آخران هما: كيف تقول ما تقول؟ و لمن تقول الذي تقول؟ و تكون بذلك مساحته ضعف مساحة الأول[1].

و أما مسببات وقوع الخطأ في الساحة النقدية فيلخصها المسدي فيما يلي:

1 -أن يكتب في المعرفة من ليس من أهلها مع إيهام الآخرين بأنَّه فرد منها إما بالإيعاز الصريح أو بالسكوت عن أنَّه ليس من أهلها.

2- أن يكتب في المعرفة بعض أهلها مع السماح لأنفسهم بالتسامح في الصياغة و التجاوز في الضبط و المجاراة في الدلالة ما يؤدي إلى تشويه العلوم رغم نُبل المقاصد[2].

و مما سبق يتضح أن المسدِّي يحصر إشكالية الغموض في مرجعيتين:

خارجية:تعقيد في العلوم المتاخمة للنقد و المغذية لمجاريه، و هو ما دفع المسدِّي إلى التأكيد على ضرورة التسليم بضعف مستوى القارئ العربي و فشله في الإحاطة المعرفية بمنابع النقد من: فلسفة و لسانيات ..

[1] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد ،ص ص272ـــ274.

[2] المصدر نفسه،ص274.

داخلية: تشكِّلها أخطاء علمية أبطالها نقَّاد متطفلون على المعرفة النقدية سمحوا لأنفسهم بالتحرير فيها دون وعي بحقائقها أو امتلاك لمؤهلات كافية، إضافة إلى تغلغل فكرة تبسيط اللغة النقدية إلى عقول نقَّادنا.

إنَّ توضيح المسدِّي لمرجعيَّات الغموض في النقد الأدبي هو جزء من مشروع خلخلة الخطاب المضاد و هزِّ أعمدته، من خلال استراتيجية محكمة تهدف إلى تكوين وعي معرفي بأصول الأزمة ومرجعياتها يسمح بإزالة الالتباس المحيط بها لدى القارئ العربي، و هذا من شأنه أن يبقى إشكالية الغموض داخل أسيجة النقد و يعزلها عن العالم الخارجي، لأن ذلك يؤدي إلى تعقيدها بدخول فئات أخرى في خلية الصراع لا همَّ لها سوى التجريح و التفنن في إغواء القارئ بأعذار واهية.

و لعلَّ أهم ما تنبه إليه المسدّي أثناء انشغاله الدؤوب بتعرية الخطاب المضاد وفضحه هو توضيح أسباب التباس وظيفة الناقد في المجتمع و هو متعلق بنوعين من الأسباب:

الأول: مرتبط بالمواقع المعرفية و فيه يتم الاستسلام إلى تصوُّرات عامة بشأن وظيفة الناقد مما يوقعنا في فخ المطابقة بين عدة وظائف مثل: ناقد النص، مؤرخ أدب، عالم اللغة، ناقد مقارن، مؤرخ للنقد[1].

الثاني:و يتعلق بالموقع التواصلي و ذلك بأن لا يأخذ الناقد بعين الاعتبار مستويات تلقي الخطاب (قارئ مستهلك، قارئ أديب، قارئ ناقد) أثناء صياغة خطابه النقدي[2].

و بهذا تتولد الإشكاليات –حسب المسدِّي– « كلَّما غاب التمييز بين مراتب الخطاب النقدي سواء عند الناقد هو يكتب أو عند المتعقب وهو ينقد عمل الناقد أو عند غير الأدباء و النقَّاد ممن يرصدون الظواهر الثقافية و الفكرية في المجتمع[3]».

و إذا كان الجميع يقرُّ بحدود الإشكالية نظريا فإنَّ ذلك التجاوب ينعدم تماما في أثناء الممارسة سواء عند الناقد و هو يكتب، أو عند القارئ بمختلف مستوياته و هو يتلقى ذلك الخطاب النقدي.و مما زاد الأمر تعقيدا غياب الحوار الفعَّال بين أطراف العملية التواصلية (الناقد

[1] المصدر السابق،ص ص32ـــ35.
[2] المصدر نفسه،ص ص36-39.
[3] المصدر نفسه،ص 40.

و القارئ) على حدٍّ سواء ، إذ أنَّ أهم ما يميز الساحة الثقافية العربية بشكل عام شيوع المصادرات الجاهزة و الأحكام التعسُّفية فترى المجتمع ناقما على الناقد بذريعة الغموض و اضطراب المصطلح و التلفيق في المنهج،كما يصف ممارسته الإجرائية بأنَّها شوهت النص و المنهج معا .و في المقابل يرد الناقد- بلغة لا تقل قسوة- على المتلقي بأنَّه رجعي الفكر قاصر الرؤية جاهل بحقيقة المنهج. و يشخِّص أحمد يوسف هذا الوضع بقوله إنَّ« الدرجة السليمة للفعل الثقافي في المجتمعات العربية تأتي في الحضيض الأسفل مع شبه انعدام وجود استراتيجيات علمية و ثقافية بعيدة المدى إلاَّ ما ندر، ينضاف إليها غياب الحوار المسؤول من أجل بناء مشروع المجتمع المتوخَّى، و هذا يؤدي إلى حقيقة فحواها أنَّ إرادة الإنسان و طاقته في المجتمع العربي معطَّلة و غائبة فكيف السبيل إلى الاهتمام بالقارئ»[1].

وفي خضم هذا الوضع المتأزم يبسط المسدِّي مشروعه البديل في قوله:«إنَّ غموض الخطاب النقدي الحديث مع كل ما قد يكون في التلويح به في وجاهة فكرية، ليس إلاَّ ذريعة ثقافية يستنجد بها الخطاب المضاد باحثا فيها عن مصوِّغات نقدية. و لا يعالج الشأن الثقافي بالخطاب العلمي المطلق بقدر ما يعالج من خلال استراتيجية محكمة هدفها الأول سحب البساط من تحت أرجل الآلة الثقافية المنتجة للخطاب التشهيري الناسف، و هدفها الآخر تفكيك أدوات الخطاب الصانع لمنظومة الاعتراض، بذلك تتحقق غاية مزدوجة هي في الآن نفسه علمية و ثقافية: تفادي إضفاء أي مشروعية فكرية على كلِّ الذرائع المقدمة من معسكر الناقدين لفكرة الارتقاء المعرفي في مجال النقد الأدبي، و من باب أولى و أحرى تفادي تقديم المبررات الوجيهة التي تحوِّل الذرائع إلى حجج استدلالية»[2].

هكذا إذن كان الوقوف عند محطات إشكالية الغموض في النقد العربي المعاصر و الذي ارتضاه المسدِّي نبشا في مواطن نشأتها، و فضحا لمساعي روَّادها و تعرية للأنساق الثقافية التي يشتغل فيها خطابهم المضاد.و لعل متفحِّص تلك المواقف و الرؤى يقرُّ لا محالة بغيرة المسدِّي على مستقبل النقد العربي و حرصه على معالجة قضاياه و إشكالياته داخل منظومته المعرفيَّة بعيدا عن كواليس الثقافة و الإعلام لما في ذلك من تهويل لحجمها و إقحام لغير المختصين فيها،

[1] أحمد يوسف:القراءة النسقية ،45.

[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب وخطاب النقد، ص272.

و بذلك يتجاوز الأمر حدود المعالجة الموضوعية إلى الوقوع في التهجم و التجريح، و تحقيقا لهذا المسعى أولى المسدِّي عناية كبيرة لضبط المفاهيم و تدقيق التصوُّرات لإعطاء القارئ العربي قدرة على التمييز بين الثابت و المزيف.

وقد أظهر المسدِّي براعة كبيرة في الاشتغال على الفضاءات المسكوت عنها في الخطاب المضاد منتهجا في ذلك سبيل التفكيك و التعرية و الفضح، و لعلَّ مبرر ذلك اقتناعه بخروج الإشكالية عن حدود العلم و استقرارها على أرصفة الثقافة بفضل ما يمتلكه أصحابها من آليات فعَّالة، و استراتيجية محكمة استطاعت في ظرف قصير إغواء جمع كبير من القرَّاء بما فيهم النقَّاد، هذا ما دفع المسدِّي إلى توجيه خطاب صريح للقارئ العربي وكذا أهل الدراية من النقَّاد يدعوهم من خلاله إلى إعادة النظر فيما اعتنقوه من أفكار تخص هذه الإشكالية، لأنَّها في النهاية مجرد إشكال مفتعل يصبو إلى الظفر بمقاعد النجومية .

لا ضير إذن من خلخلة الثوابت وكسر المعتقدات إلا أن تبنِّي هذا المنطلق لوحده غير كافٍ، إذ لا يُعقل حصر إشكالية بهذا الحجم في مجرد خطاب تشهيري لا ينفع معه سوى الفضح والتعرية، و قد كان لتروع المسدِّي نحو هذا المنهج القرائي في معالجة إشكالية الغموض النقدي انعكاسا سلبيا على مواقفه بداية من مصطلح "الخطاب المضاد" الذي آثر استعماله رغم أنه يحمل في طيَّاته معاني المعاداة، إضافة إلى ما سبق اعتمد المسدِّي أيضا مبدأ الانتقاء في إيراد الشواهد و الأمثلة فكان يكتفي بما يخدم مساره المنهجي فقط، وكثيرا ما غضَّ الطرف عن الأصول الأولى التي انبثق عنها الإشكال خاصة ما تعلق منها بقضيتي "المنهج" و "المصطلح" رغم دورهما الفعَّال في إقامة أيَّة قراءة تبحث عن أصل الإشكالية قبل أن تصبح ذريعة للتشهير، و قد اكتفى المسدِّي في هذه القضية تحديدا بإلقاء كامل المسؤولية على عاتق القارئ العربي الذي لا يفقه شيئا، أمَّا الناقد فلا مجال لمحاسبته لأنَّه وببساطة تخلَّى عن وظيفته التعليمية و استلم مهاما أرقى يخاطب من خلالها جموع النقَّاد على أنَّه ناقد مبدع.

و يبدو أنَّ المسدِّي«وهو يحاول إلغاء وظيفة الناقد التعليمية التي كانت تزخر بها الاتجاهات النقدية ذات المنحنى التقليدي قد أخطأ تقدير مدى قيمة الجسر الذي يكون بين القارئ و الشاعر إذ لولا هذا الجسر لما كان لأحد أن يتعرَّف على كبار الأدباء، فالناقد و إن تجرَّد من الوظيفة التعليمية فهو يتعامل مع إبداع إنساني له خصوصياته التي أفضت به لأن يكون

كذلك،وما دور القارئ —و الأمر كذلك- إلاَّ أن ينطلق من الأفق الذي بنى الناقد عليه قراءته، بل هو يتكئ عليه باعتباره إبداعا ليقفز إلى أفقه الذي ارتضاه»[1]، فكيف يمكن إقصاء مكانة القارئ و هو الذي سيتحول إلى مستهلك متذوِّق للإبداع النقدي أيضا.

و محصلة القول أنَّ ما يجب التأكيد عليه في هذا السياق هو أنَّ إشكالية الغموض من القضايا المعقَّدة التي لا يمكن فصلها عن عوارض إشكالية الأنا و الآخر التي أضحى في ظلها نقدنا العربي مشتتا بين مرجعيِّات متعددة و متناقضة، لذا لا يجدي تفكيك الخطابات وحده نفعا،بل الأجدر تناول هذه الإشكالية عن طريق محاورة أطراف عديدة متصلة بهذه القضية و تجديد النظر فيها من خلال كافة تجلياتها. فقد ضاق النقد العربي ذرعا بثقافة التجريح و تبادل التهم، و هو بحاجة أكثر من أيِّ وقت مضى إلى فتح أبواب الحوار و تتبع إشكالية الغموض منذ فجر انبثاقها سواء على مستوى التنظير أو الممارسة ،ثم تقديم قراءة جديدة لها في ظل معطيات نقد ما بعد الحداثة فبالإضافة إلى مأزق التجريب الذي لا يزال يبحر فيه نقدنا المعاصر يواجه أيضا مأزق الإبداع فلا بد من فصل الحدود بين ما هو إبداع و ما هو غموض؟ .

و بهذا يمكن القول بأنَّ تجديد قراءة إشكالية الغموض لابد أن يكون ضمن مشروع عربي مستحدث قائم أساسا على التفاعل الإيجابي المنبثق عن تجديد النظر في العلاقة التي تجمع الذات أو الباحث الأدبي بالموضوع و هو مختلف الأطراف التي يُحتمل أن تدخل معها في علاقة سواء أكان: مجتمعا، أم نصا إبداعيا، أم نظرية غربية أم تراثا بلاغيا، مع الحرص في ذلك على تجاوز تلك العلاقة الانفعالية التي كانت تجمعهما، و يتجسَّد انفعالها أساسا في أنَّ الذات تتخذ موقفا من الموضوع سلفا إما معه أو ضده و هو موقف غير قابل للمراجعة سلبا أو إيجابا، هذا ما أوقعنا في أحكام معيارية متطرفة.أنا مع التراث و ضد الغرب أو الحداثة، مع الشعر و ضد الرواية، أنا مع هذا المنهج و ضد ذلك ، و ما دام كلٌّ متشبث بموقفه مطمئن إلى معاييره المسبقة فلا يكون هناك مجال للتطوُّر و التجاوز و الحوار.و إعادة النظر في علاقة الذات بالموضوع سيسمح لا محالة بتعويض العلاقة الانفعالية بعلاقة موضوعية أساسها التأثير و التأثر و الحوار و

[1] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص220.

التواصل، و سيفسح المجال للتفاعل الإيجابي و ما يحمله من قدرة على قبول الآخر أو قبول الاختلاف و هذا هو مفتاح تجديد الرؤية و تطوير النظر[1]

و سيبقى الأمل قائما في تجاوز الثنائيات الضدِّية التي أثقلت كاهل نقدنا و حصرته في جبهة المشايعة و المعاداة إذا تمَّ توفير الجو الملائم للحوار و كذا تكريس مبدأ الحق في الاختلاف.

[1]سعيد يقطين،فيصل دراج :آفاق نقد عربي معاصر ،ص ص70ـــ71.

الفصل الثاني:خصوصيات الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي.

أولا: إبداعية الكتابة النقدية

1-النقد الأدبي و مماهاة الإبداع.

2-صناعة إبداعية النقد.

3-الحداثة و مقولة إبداعية الكتابة النقدية

أ- حداثة المضمون.

ب- حداثة الصياغة .

4- مقولة إبداعية الكتابة النقدية بين إشكالية التأسيس و إمكانية الممارسة.

ثانيا: التضافر المعرفي بين النقد و سائر العلوم.

1 – مفهوم التضافر المعرفي.

2-رهانات العصر و أولوية التضافر المعرفي.

3 -علم تضافر العلوم و إشكالية التقعيد .

4-أنموذج التضافر النقدي/لساني.

أ-تاريخ التضافر النقدي/لساني، طبيعتة و مراحله.

ب-نحو استراتيجية جديدة للتضافر النقدي/لساني.

ثالثا: الفرضية النشوئية و أولويات التلقي النقدي.

1-مبحث نشوئية النص النقدي : مفهومه و مرجعياته.

2- حيثيات الخطاب النقدي و أولوية إعادة كتابة تاريخ النقد

إنَّ تعدُّد اهتمامات المسدي النقدية و تنوّعها، يفرض على البحث إلزامية استكمال رؤية هذا النـــاقد إزاء إشكاليات الـــراهن النقدي، وتعميقها من خلال التطرُّق لأهم البدائل والخصوصيَّات التي تطبع مشروعه النقدي، و التي تعبر عن مواقفه و رؤاه إزاء ما جدَّ في الساحة النقدية و لا يُعني بالخصوصية في هذا السياق الاستقلال الكلي عن الآخرين من حيث المبادئ والأفكار، بل قد يشارك الناقد غيره من النقَّاد في منطلقاتهم الفكرية والمعرفيّة، و يخالفهم في طبيعة الطرح و المقاصد المتوخَّاة منه،و فيما يلي عرض لأهم المعالم التي تُلخص توجُّهات المسدِّي النقدية.

أولا: إبداعية الكتابة النقدية:

يتأسس سؤال الحداثة في تجلياته الكبرى على التطلع نحو تفجير السائد النقدي، و الثورة على ثوابته المنهجية و المعرفية، و تكريس مبدأ التفرُّد،واستنادا إلى هذا المنطلق تمكَّنت موجات الحداثة النقدية عند الغرب من تجديد تصوُّرات النقد ومقولاته الإجرائية، و لم تتوقف عند هذا الحدِّ و حسب،بل تعدته إلى البحث عن ضمانات جديدة لخدمة مساعي الحداثة النقدية و المحافظة على ماهيتها.فكان أن تمَّ عرض أطروحة الكتابة الجديدة التي تصبو إلى الارتقاء بلغة النقد الأدبي إلى مستوى الإبداع أو إقامة لغة نقدية فلوته، آسرة . ذلك ما اصطُلح على تسميته: بالنقد الإبداعي، أو الميتانقد، أو اللغة الواصفة، و قد استقبل هذا المولود الجديد من طرف المناصرين لمشروع الحداثة بحفاوة من خلال إقامة مؤسسة مصطلحية تضم هذا المنتوج الجديد و تروِّج له في سوق الإبداع دون أن يكون في ذلك تهديد للأنواع القائمة: كالقصة، المسرح، الشعر[1].

وسرعان ما لقي هذا المفهوم الجديد-إبداعية الكتابة النقدية-الطريق معبَّدا لكسب عدد هائل من الأنصار، فكان له أن اقتحم النقد العربي و لقي حظوة و ترحيبا في صفوف نقَّاده، إذ كان أحد العناوين البارزة في معظم مشاريعهم النقدية، على غرار ما نجده عند عبد السلام المسدي الذي أدرك تلك الموجة التحديثية التي اجتاحت النقد الأدبي، و حمَّل مشروعه النقدي مسؤولية طرح مجموعة من الإشكاليات و مناقشتها أهمها:

[1] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص ص 168-169.

هل يمكن للحداثة – تلك المقولة الذهنية التي تؤوَّل إلى جهاز إجرائي – أن تحقق صيغتها المتكاملة دون أن تستحدث لنفسها لغة نقدية؟.و هل يتوقف الابتكار و التحديث النقدي عند حدود الدوال دون أن يعمَّ نسيج العبارة و بنية الأداء؟ و إن عمَّها، أينجح هذا الخطاب التحديثي- الرامي إلى الإمساك بأسرار الأدبية- في تتبع و استقصاء خصائص النص ما لم يكن هو نفسه محصَّنا بحدٍّ أدنى من الإبداعية؟، و هل يمكن اعتبار إبداعية الصياغة شيئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد و هو عاكف على تقصي أمر الأدب؟[1].

1- النقد الأدبي و مماهاة الإبداع.

يقرُّ عبد السلام المسدِّي أنَّ تحديد مقولات النقد و تصوُّراته لا يتوقف عند حدود المضمون، بل يتجاوزه إلى تحقيق مبدأ التفرُّد من خلال استحداث لغة نقدية تماهي لغة الإبداع الأدبي و قادرة على إغواء المتلقي و أسره في غياهبها «فالنقد الذي هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل، و ضوابط المنطق، و أدوات الإدراك بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية يتحوَّل بطبيعة أمره إلى إبداع نص جديد تقتفي لغته لغة النص الذي كان موضوع النظر و التمحيص لدى الناقد فتتماهى اللغتان: لغة النص الموضوع و لغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود، وبناءً على كلِّ ذلك يجنح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية موازية،و هذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته[2]»، و هذه الفكرة هي إحدى نقاط التحوُّل المعرفي التي سجَّلها النقد الجديد في مساره، إذ تجاوز مهمة البحث عن المعنى في النص الأدبي و اعتبر الوصول إليه مغالطة سعت إلى تحقيقها القراءة التقليدية الاستهلاكية متجاهلة حقيقية لا نهائية الدلالة في النص ،فكان بذلك أن تمَّ الإعلاء من شأن الدال في النص النقدي و تمَّ الاحتفاء به بواسطة كتابة إبداعية تغذِّي شهوة القارئ. بهذا أعطت مناهج نقد ما بعد الحداثة مفهومًا آخر لأطروحة الكتابة يعرضه رولان بارت في قوله:«إنَّ الكتابة هدم لكلِّ صوت ولكلِّ أصل . فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركب وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا ،الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه

[1] عبد السلام المسدِّي، النقد و الحداثة، ص 18.
[2] عبد السلام المسدِّي، المصطلح النقدي، ص 21.

كلُّ هوية،بدءًا بهوية الجسد الذي يكتب[1]» و بذلك أصبحت الكتابة« بمثابة سفر معرفي لا يعترف بالحدود الميتافيزيقية بين الأجناس الأدبية و الممارسات النصية ذات المقاصد التجريبية والنظرية القائمة على عنصر اللذة، أو الرغبة في إنتاج ضمن هاجس النقد نفسه نصا موازيا له فاعليته هو الآخر»[2]، أي أضحى النقد يحمل هواجس الكتابة الجديدة التي تجعل من الخطاب النقدي إبداعا آخر للنص الأدبي، و يحمل من المؤهلات اللغوية الإبداعية ما يجعله قادرا على أن يلفت النظر إلى نفسه، و يستوقف القارئ ليشهد له بأنَّه إبداع يُماهي إبداع النصوص الأدبية.

و قد أوضح المسدي مسوِّغات هذا التحوُّل الذي تشهده الساحة النقدية، والذي اصطلح على تسميته بـــ" نص النص" أثناء حديثه عن البعد المعرفي للبنيوية إذ صرح أنَّه بإمكاننا « أن نستجمع الحصيلة المعرفية لهذا البعد النقدي من أبعاد البنيوية بالإعلان عن أنَّ سلطة صاحب النص و سلطة النص و سلطة قارئ النص تتجمع ثلاثتها في قيمة مرجعيِّة واحدة هي سلطة نص النص، من حيث إنَّ الأثر الأدبي يتركَّب من مضمون تشهد به عليه لغته و من لغة تشهد بنفسها له عن نفسها، فنص النص هو الشهادة التي تتجاوز كل اعتبار عرضي لتؤسس للنقد بعدا معرفيًّا خالصًا»[3].

و قد يتجلى من القراءة الأولى للنصوص السابقة أنَّ علاقة النص الأدبي بنظيره النقدي متداخلة إلى حدٍّ يصعب التمييز بينهما، إلاَّ أنَّ التمعُّن في طبيعة هذا التوجه الجديد الذي يسلكه النقد الأدبي يجعلنا نقتنع بأنَّ « مبدأ الحوار هذا الكامن بين "الأنا" المبدعة و "الأنا" الغيرية الناقدة و البنية النصيَّة يجعلنا نتحرر من سلطة الغياب بتأسيس الحضور، و نخرج من بوتقة الانفصال لتحقق مبدأ الاتصال، يتجلى لنا ذلك من خلال وضع جديد، و صياغة عالم فكري دلالي آخر ينطوي على رؤية فلسفية و نظرة استيطيقية تستند فيه " الأنا" المبدعة الثانية بعد أن كانت " أنا" قارئة ناقدة على البؤرة المركزية والجوهر الدلالي الذين وظفتهما"الأنا" المبدعة الأولى –المبدع–، و عليه تتشكل جسور التواصل و التفاعل بين الذات المبدعة و الذات القارئة

[1] رولان بارت:نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، حلب /سورية، ط1، 1994،ص15.

[2] بخيتي بن عودة: ظاهرة الكتابة في النقد الجديد(مقاربة تأويلية– الخطيبي– نموذجا) ، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د – ط ، د – ت ، ص 9.

[3] عبد السلام المسدِّي: قضية البنيوية، ص ص 82-83.

الناقدة لتتسع الآفاق الفكرية و تتشعب الرؤى الثقافية، بعد تحقيق الاتصال بين الذوات المتحاورة و إحداث المقاربة النصيَّة، و بعد التغلغل في جوهر المنجزات الذهنية وكشف مجهول البيان»[1].

و إذا كان نجاح الفعل القرائي مرهونا أساسا بإقامة مشروع حواري ناجح بين الذات المبدعة و الذات الناقدة، فإنَّ التساؤل الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: ما هي آليات صناعة الإبداع في لغة النقد؟ أو ما هي الكيفية التي يراها المسدِّي كفيلة بأن يستحيل من خلالها الناقد مبدعا ثانيا؟.

2-صناعة إبداعية النقد.

من الوجاهة المعرفيَّة أن يتبادر إلى ذهن أيِّ قارئ تساؤل حول كيفية الممارسة الفعلية لمقولة "إبداعية الكتابة النقدية"، أو أبجديات صناعتها الفعلية و دخولها حيز الممارسة.ذلك ما ارتأى المسدي توضيحه إذ يذهب إلى أن العملية تتم« بخاصية التوالد و نعني بها أنَّ البنية اللغوية يمكن أن تنسج على ضرب من الدلالة. و هو القصد الوظيفي لها ثم إنَّ الكلام الناتج ينعكس مرة أخرى ليعيد تركيب دلالة جديدة تكون قاصدة إلى جنس الوظيفة الأولى و هكذا يحصل تراكب وظيفي عبر تكاثر بنائي و انعكاس أدائي و هو ما أسميناه بالخاصية التوالدية.

و أولى الوظيفتين اللتين تتمتعان بهذه الخاصية هي وظيفة ما وراء اللغة و هي التي بفضلها -كما هو معلوم- نستطيع أن نتحدث باللغة عن اللغة، و في ذلك رمز الدوران الانعكاسي حيث يغدو الحدث اللغوي موضوعا للكلام وأداة له في الوقت نفسه، غير أنَّ هذا الانعكاس قابل لأن يتضاعف إذ له من الطواعية ما يجعله هو ذاته موضوع خطاب جديد بعد أن كان في المنطلق موضوعا و أداة للكلام»[2].

و يوضِّح المسدِّي مقاصده من القول السابق بمثال:"الحكمة ضالة المؤمن" مؤكِّدًا أنَّ تطبيق الوظيفة الانعكاسية عليه يعني أن نتحدث عن هذا المثال بطرق متعددة.بحيث يصلح كل مستوى من الكلام لقراءة جديدة و لكلام جديد. فيكون بذلك المثال السابق موضوعا

[1] محمد لخضر زبادية، حبيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية (في ضوء العملية الإبداعية و الممارسة النقدية)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة / مصر،د- ط ،2009،ص ص 71-72.

[2] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة،ص 18.

للحديث عن بنائه الصرفي أو الدلالي أو النحوي ،كأن نعرب الجملة السابقة إعراب مفردات أو إعراب جمل بالاعتماد على تضافر الإسنادات[1].

وقد أثنى رولان بارت على النموذج التوليدي وأكّد إمكانية توظيفه في النقد قائلا: «فإنّنا لا نجد أيَّ سبب يحول دون محاولة تطبيق هذا النموذج على الأعمال الأدبية :فهذه الأعمال تشبه جملا كبيرة،مشتقة من اللغة العامة للرموز ،وذلك عبر عدد من التحويلات المنضبطة ،أو بشكل عام ،عبر نوع من المنطق الدال .وهذا ما يجب وصفه .ويمكننا القول بشكل آخر ،إنَّ اللسانيات تستطيع أن تعطي للأدب هذا النموذج التوليدي .فهو مبدأ كلِّ العلوم»[2]

و بالنظر إلى المرجعيات التي ينطلق منها المسدِّي في صياغة مبادئ اشتغال اللغة على اللغة و التي أسماها بالوظيفة الانعكاسية. يتضح أنَّه يستند إلى معطيات النظرية اللسانية التوليدية التحويلية أو ما يعرف أيضا بـ" النحو التوليدي التحويلي".و الذي يتضمن نوعين من القواعد: الأول و يسمى قواعد تركيب المركب و يقوم بتوليد التراكيب العميقة أما الثاني: فيعرف بالقواعد التحويلية و تقوم بتغيير التراكيب العميقة إلى تراكيب سطحية، و بذلك يتدرج هذا النمط من التحليل من دراسة الوحدات الصغرى فعل، فاعل..محاولا الوصول إلى صياغة عامة للأنظمة الكبرى التي تشتغل وفقها الوحدات الصغرى و المتمثلة في مركب فعلي، ومركب اسمي تربطهما علاقات إسنادية [3].

و تجدر الإشارة إلى أهمية عملية التحويل في تعديل الملامح التي كانت موجودة في البنية العميقة سواء ما تعلق منها بالكلمات أو بتصريف الكلمات ثم إعادة ترتيب تلك التعليمات بما يتلاءم و مواقعها في البنية السطحية. و بموجب ذلك نلاحظ أن كل تركيب عندما ينتقل من البنية العميقة إلى البنية السطحية يحتفظ بعناصره الأساسية لأن التحويلات إنما تتعلق بالنواحي النحوية و لا تطبق على الملامح الذاتية للوحدات المعجمية و هو ما يعني احتفاظ التحويلات بالتراكيب الأساسية[4].

---

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] رولان بارت:نقد وحقيقة ،ص 92.

[3] صلاح حسنين: اللسانيات و علم اللغة المعاصر و علاقته بالعلوم الإنسانية، دار الكتاب الحديث، مصر، الكويت، الجزائر، د– ط ، 2008، ص 128.

[4] المرجع نفسه، ص 177.

مما سبق يتَّضح أنَّ المسدِّي أفاد في تأسيس رؤيته لإبداعية الكتابة النقدية من المنظور اللساني الذي يتلخص أساسا في ما قدمته المدرسة التوليدية التحويلية –بزعامة نوام تشومسكي Noam Chomsky–من مبادئ تحليلية لثنائية البنية السطحية/البنية العميقة إذ من خلالها يتم استكناه المقاصد الوظيفية التي تقوم بها البنية اللغوية.و قد أظهر هذا النمط من التحليل اللساني قدرة كبيرة في صياغة العديد من القراءات المتناسلة من خلال التحرك على السطوح و الأعماق خصوصا في ظلِّ طواعية البنى النحوية للانعكاس.

إلاَّ أنَّ مبدأ تعدد مستويات القراءة و توالدها لن يُجدي لوحده نفعا، لذلك أضاف إليه المسدِّي وظيفة أخرى هي"الوظيفة الشعرية" وهي« التي تكون فيها اللغة متركبة لذاتها فتعبر عن نفسها بنفسها، و يتحول معها الكلام إلى نسيج حاجز يستوقف الذهن فهو كالسائل الثخن بعد أن كان مع لغة الخطاب العادي كيانا شفافا يخترقه الإدراك نافذا رأسا إلى دلالته. و في هذه الوظيفة تكمن الطاقة الإبداعية في اللغة»[1].

و لم يفت المسدِّي الإشارة في هذا السياق إلى خضوع الوظيفة الشعرية إلى مبدأ الانعكاس المزدوج، و يصح بذلك في شأنها قانون التوالد بمعنى قابلية الخطاب النقدي للانعكاس و طواعيته للدوران الوظيفي.بمعنى أنَّ الخطاب النقدي و هو حديث عن أدبية اللغة يمكن إعادة صياغتة –هو نفسه– بلغة أدبية أخرى. هذا ما دفع المسدِّي إلى التأكيد على أنَّ النقد حوض يلتقي فيه توالدان. توالد الوظيفة الانعكاسية و توالد الوظيفة الشعرية[2]

من هذا المنطلق يصوِّر منذر عيَّاشي وظيفة القارئ في النص على أنَّها خروج عن المألوف و ضرب لكل الثوابت« فهو يأتي النص، يلجه، لا يبتغي إليه الوسيلة و لا يتطلَّب فيه الشفاعة. و هما يشتركان معًا في ما خلقا منه و له فهو من بابه هذا، أي من باب اللغة، يكون دخوله إلى بنيته، فيحرِّك قواعده الثابتة على وجهها الخلاَّق، و يفجِّر لغته (النص) بما هي له و مشتركة معه في كينونته.فإذا بالبنية فوقيها و تحتيها.تصير بُنى متعددة ، تقذف بنفسها على المكتوب فيتعدد قراءة بعد انفراد و يتداخل نصوصا بعد توحُّد، و يصبح الثابت فيه متحولا، و المستقر متغيرا، و المقيم مهاجرا، و الغائب حاضرا، و المجهول معلوما، و التراث حداثة.و يستدعي نظامه حينئذ

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص 20.
[2] المصدر نفسه، ص ص 20-21.

أشكالا متعددة للقراءة، تقوم من خلفها أشكال لنظم دلالية يظهر فيها القارئ و النص منتجان وحيدان للمكتوب»[1].

و إنَّ ذلك الامتزاج الخلاَّق بين الوظيفة الانعكاسية و الوظيفة الشعرية يترتب عنه ميلاد وظيفة جديدة تسمي «"وظيفة ما وراء الإبداع" همُّها دراسة أدبية الخطاب النقدي إذ يعاين الأدب نقدا بما هو من لغة الأدب، دون أن تفضي هذه العملية إلى حدٍّ معين بل إلى ما لا نهاية من النصوص المنتجة، لأنَّ الخطاب النقدي تجرد من كونه لغة ثانية ليصبح لغة أولية، لغة الإبداع، و كلُّ ما سيقوم به هذا الخطاب هو إنتاج لغة إبداعية»"[2] و بذلك سيتجاوز الخطاب النقدي تلك المرحلة التي كان يستهلك فيها كما تستهلك الأفلام و الروايات و الأغاني و يخضع فيها لمنطق ثقافي ثابت خالٍ من أي محتمل نقدي. ذلك ما ضمن له جمهوره من المستوى الثقافي للأمة –حسب بارت–[3].

و بهذا فإنَّ الدعوة إلى إبداعيَّة الكتابة النقدية هي تكريس لمبدأ التميُّز/التفرُّد عن النقد الكلاسيكي كمًّا و كيفا. و هو ما يستدعي تطوير آليات القراءة « لأنَّ الكتابة هذه النزعة الجميلة... كما يتجلى لدى رولان بارت و موريس بلانشو و جاك ديريدا و جوليا كريستيفا وكلود أباستاو و أكتافيو باث و فيليب سولرز و غيرهم، تطرح جانبا مهمًّا من جوانب الذات المفكرة و التي ستجد نفسها وجها لوجه أمام نص هو في الحقيقة شبكة لغوية دالة و مشعَّبة، قصورية و لا نهائية، متحركة و غير متجانسة هذه الشبكة بالكيفية هاته تشترط قراءة مختلفة ستخرج عن التقليد الذي يهيمن على النقد، تارة باسم المتعاليات المدرسية، و تارة أخرى باسم الموجود الثقافي و ماله من رهانات و ضرورات. فالكتابة إذا لن تكون سوى ظاهرة تدعو إلى التأمل والتنقيب في خاصيتها و في فرادتها، ثم التنقيب في المراجع التي تشير إليها و تدل عليها»[4].

[1] منذر عياشي: الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص ص14- 15.
[2] عبد الغني بارة:" إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص 233.
[3] رولان بارت: نقد و حقيقة ، ص 38.
[4] بخيتي بن عودة: ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، ص 7.

و بذلك سيواجه النقد الأدبي رهانات جديدة إذ أنَّ تمثُّل مقولة إبداعية الكتابة النقدية يقتضي توفير العديد من الآليات و الإجراءات المناسبة لولوج الخطاب النقدي الذي أضحى إبداعاً يماهي إبداعية النص الأدبي.

3-الحداثة و مقولة إبداعية الكتابة النقدية.

اجتهد عبد السلام المسدِّي في إقامة تصوُّره لمفهوم الحداثة، و إبراز أسباب التباسها في الحقل الثقافي العربي وتجاوز ذلك إلى تناول البنية المفهومية التي تقوم عليها هذه المقولة لوعيه بمدى أهميتها في التأسيس النظري.

و نفذ المسدِّي إلى تصورات البنية المفهومية للحداثة من خلالها تقسيمه لها إلى ازدواجين مضاعفين أو ثنائيتين متداخلتين: أولاهما ازدواج قاعدي أصلي طرفاه الأدب من حيث هو إبداع، و النقد من حيث هو خطاب حول الأدب.

و ثاني الازدواجين و الذي اصطلح على تسميته بـــ" ازدواج فوقي" فحدَّاه المضمون و الصياغة سواء في النص الأدبي أو الخطاب النقدي. و كلا الازدواجين الازدواج القاعدي والازدواج الفوقي يؤثر في الآخر، لنحصل بذلك على ازدواج متداخل إذ أنَّ ما هو قاعدي قد يصبح فوقيا و ما هو فوقي يمكن أن يصبح قاعديا. و توصل المسدِّي بذلك إلى تقسيم مقولة الحداثة إلى أربعة أطراف متفاعلة و مترابطة عضويا و هي: الأدب، النقد، المضمون، الصياغة[1].

و قد أعاد صياغة هذه الأطراف الأربعة التي تقوم عليها مقولة الحداثة في أربعة أركان تمثل المعايير المتناوبة التي من خلالها يتم الحكم على نسبة توفر الحداثة في الخطاب و تتمثل في:

أ-الدلالة الأدبية.

ب-اللغة الأدبية.

ج- المقولات النقدية.

د- الخطاب النقدي.

و بين تباعد هذه المعايير و تعاضدها ينبني جسر الانتقال من مرتبة اللاحداثة إلى مرتبة الحداثة المطلقة و استنادا لذلك حاول المسدِّي حصر الاحتمالات الممكنة انطلاقا من علاقات الترتيب والانتظام فيما بينها فحصل في النهاية على ستة عشر إمكانية بوَّبها في سلم تصنيفي

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص ص 12- 13 .

هو"سلَّم مراتب الحداثة". و اعتمد في استعراضه لهذه المراتب على العد التنازلي بحيث كلَّما نزلنا عدًّا تصاعدت كثافة حضور الحداثة[1].

يعدُّ التقسيم الذي سنَّه المسدِّي لمراتب الحداثة[2] ضربا من التقنين الذي يسعى من خلاله الناقد إلى إرساء قواعد علمية محضة للحكم على الحداثة. و ذلك من شأنه أن يجعل هذه المقولة حبيسة معايير و إجراءات آلية تُطبق على كل النصوص الحداثية (مهما اختلفت طبيعتها، زمانها، مكانها) و بنفس الطريقة دون أن يفسح المجال للتأويل الذي يسمح بتجديد الرؤى.

و لعلَّ هذا الموقف لا يختلف كثيرا عما أدلى به محمود الربيعي في قوله:« والمؤلف يرتب مراحل الانتقال هذه في ست عشرة مرتبة، خاضعة لقواعد القسمة العقلية، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدرا من التجريد و الغموض، و يبعدها عن طبيعة "الأدبية" و "الشعرية" التي يريد أن يبشرنا بها في لغة النقد الأدبي. و يزيد الأمر "تجريدا" و غموضا حين يحولها في نهاية الفصل إلى جدول رياضي غاص بالرموز»[3].

استهل المسدِّي تصنيفه ذاك بالمرتبة السادسة عشر و تمثل الفيصل بين اللاحداثة و الحداثة-بمختلف مستوياتها-، و تكون الأركان الأربعة فيها خالية جميعا من أيِّ مقوِّم للحداثة، لذا أكَّد أنَّه لا يمكن عدّها ضمن مراتب الحداثة إلاَّ بمنظور سلبي. و عليه فإن مراتب الحداثة الفعلية هي خمسة عشر مرتبة.[4]

و قد أنهى الناقد تصنيفه عند المرتبة الأولى و يعرفها قائلا:« هي سنم الحداثة و بؤرة الكثب في إبداعية النقد ساعة تلتف على إبداعية الأدب، و هذا ما أسلفناه حين أوضحنا كيف تستند الحداثة إلى القدرة على تفجير اللغة بخلق وظيفة جديدة هي وظيفة "ما وراء الإبداع" يكون قطب الرحى فيها أدبية الخطاب النقدي.

فمكن القانون الذي صغناه و الذي مداره الانعكاس الوظيفي هو إذا انعكاس الإبداع بضرب من المعاودة يتحدث النقد عن الأدب، و إذ هو يتحدث عنه يصوغ قولا هو من جنس الأدب فيكون قد ولَّد من النص نصا، فإذا به يفتح لنفسه مسلكا جديدا إذ لا اعتراض عليه بعد

[1] المصدر السابق، ص ص 21-22.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص ص 22-30.
[3] محمود الربيعي: في النقد الأدبي و ما إليه، ص 182.
[4] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص 22.

أن يشتق من النص الأدبي نصا نقديا، أن يتَّخذ نصه النقدي موضوعا لعملية نقدية جديدة تفحص مراتب التنضيد بين بنية الدوال و بنية المدلولات»[1].

إنَّ الوقوف المبدئي عند وظيفة ما وراء الإبداع التي يدعو المسدِّي إلى تأسيسها من خلال هذا القول يثبت تقاربها ومعطيات النظرية اللسانية ،ذلك أنَّ التصوُّر اللساني يستند في تحديده لطبيعة العلاقة التي تجمع الأدب بالنقد إلى النموذج المنطقي في تقسيمه الكلام إلى (موضوع) و(محمول).وعلى هذا الأساس قسَّم رومان جاكوبسونRoman Jakobsonاللغة إلى قسمين متكاملين لا وجود لأحدهما دون الآخر :

1 –ما وراء اللغة (المجردة) Metalangage أو اللغة المحمول،أو اللغة الشارحة ،أو اللغة الواصفة.

2 –اللغة الهدف (الحسية)Langue-objet أو اللغة الموضوع .

وعليه فإذا أقدمنا على شرح كلمة بكلمة أخرى مرادفة أو مضادة لها ،فإنَّنا نشتغل في حيِّز الوظيفة الميتالغوية ،أما الكلمة المراد شرح معناها فهي اللغة الهدف .انطلاقا من هذا المستند ضمَّن جاكبسون خطاطته التواصلية عدَّة وظائف من بينها "الوظيفة الميتالغوية" التي تكون فيها اللغة موضوع دراسة للغة أخرى، ثم ارتبطت هذه المقولة بالخطاب النقدي بعدِّه خطابًا ميتالغويا ،أو لغة ثانية تتحدث عن اللغة الأولى(النص الأدبي)[2].

هكذا إذن يتَّضح أنَّ للغة طاقات كامنة قادرة على تفجير وظائف جديدة ذلك ما تم تحقيقه حين ابتكرت وظيفة جديدة تعرف بـــ"ما وراء الإبداع" و مرتكزها أدبية الخطاب النقدي .بموجبه أضحت «الحداثة في آخر مطافها راسية على نص النص الذي هو مفتاح لنقد النقد»[3].

وبموجب هذا المولود الجديد تمَّ تأهيل الخطاب النقدي– الذي يقوم أساسا بدراسة النص الإبداعي– ليتحول هو نفسه إلى موضوع دراسة و تحليل لما يمتلكه من طاقات إبداعية خلاَّقة تنتظر من يفجرها قرائيا عن طريق الاستعانة بمقولات "نقد النقد"، هذا الأخير الذي قد يفهم منه عندنا نحن العرب أنَّه النقد الثاني الذي يصبو إلى نقد "النقد الأول" تحت عباءة التنقيص

[1] المصدر السابق، ص 29.

[2] فاطمة الطبال بركة :النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة و نصوص)،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت/لبنان ،ط 1،1993 ،ص ص 39–84.

[3] عبد السلام المسدِّي:النقد والحداثة ،ص29.

أوالتهجُّم أوالتهجين، إلاَّ أنَّ مفهومه الغربي عكس هذا تماما إذ أنَّ السابقة الإغريقية تحمل معنى الاحتواء أو المجانبة و المهامشة.. دون أن تعنى بالضرورة الاهتمام بتسليط الضوء على النقائص المعرفية أو المنهجية.واستنادا لذلك فإنَّ أي نقد كتب حول النقد سواء بالدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة يحمل لا محالة مقاصد نبيلة يسعى من خلالها إلى إلقاء المزيد من الضوء على أصول المذهب النقدي، و إبراز الخلفيات التي يستمد منها مرجعياته المعرفية و المنهجية.[1].

و استكمالا لاستعراض تصوُّرات المسدِّي إزاء إبداعية الكتابة النقدية تجدر الإشارة في هذا السياق إلى خضوع هذه المقولة لأسس و معايير تصنيفية يقسِّم الناقد بموجبها الحداثة النقدية إلى شقين أساسيين:

أ–حداثة المضمون:و يحدد المسدِّي ماهيتها وشروط تأسيسها في قوله: « فمن حيث المضمون لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلاَّ متى جدَّد النقد مقولاته التي يصدر عنها ومتصوراته التي يتحول بين حقولها و مصطلحاته التي يتعامل بها مدليًّا بمفاهيمه التقديرية و ممارسا معاييره الإجرائية، بل قل بعبارة محوصلة إنَّ النقد لا يتجدد إلاَّ إذا جدَّد نظامه المفهومي أو قل إنَّه لا يتحول إلى "حداثة" نقدية، إلاَّ عندما "يستحدث" جهازا معرفيًّا يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون»[2] .

ثم يفصِّل منظوره لحداثة المضمون من خلال توضيح مراتبها التي وضع لها سلَّما «ينطلق من استحداث مقولات الاستكشاف عند تحديد موضوع المباشرة النقدية في النص الأدبي، ثم يمر إلى استنباط قوالب الوصف و أجهزة التشخيص بغية رسم معالم الخطاب الأدبي.و بعد ذلك ينتهي السلَّم إلى ابتكار أدوات المراوحة بين التحليل و التأليف حتى يتسنَّى إجراؤهما على بنية النص بفك انتظامه الظاهري ثم إعادة بنائه طبقا لعناصر الجهاز المبتكر»[3].

يتبين من خلال هذه الرؤى التي يسجلها المسدِّي بخصوص حداثة المضمون حرصه على إقامة تصوُّر مبدئي ننطلق منه في إقامة مشروع الحداثة النقدية و يتلخص أساسا في "ذاتية التحديث"، بمعنى أنَّ المسؤولية الأولى ملقاة على عاتق الناقد العربي و هو العنصر الفاعل في

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)،دار هومة /الجزائر ،د–ط ،2002 ، ص 227.

[2] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

العملية النقدية ،إذ يتوجَّب عليه أن يبرز شخصيته أثناء ممارسته لفعل التحديث سواء على مستوى التنظير النقدي ،أو على صعيد الممارسة الإجرائية. و ذلك بأن يعمل على ابتكار أجهزة معرفيَّة و مقولات مفهومية في معالجة النصوص، يتجاوز بها ما قال به السابقون بخصوص آليات الاستكشاف أو الاستنباط ،و هذا قصد تمكين النقد الأدبي من الانتقال من وضعية منهجية إلى أخرى بدل تكرار أصوات السابقين (عرب و غرب)، وفي صيغ مشوهة أحيانا جعلت نقدنا العربي يرزح تحت وطأة تيارات متصارعة، أما النصوص الأدبية فقد كانت تُجر جرًّا إلى مخابر التجريب. و بهذا يتَّضح أنَّ المسدِّي يصبو إلى تجسيد ثقافة الإنتاج والمثاقفة الفاعلة/ الإيجابية بدل روح الانهزامية و الثقافة الاستهلاكية.

و بهذا ينطلق عبد السلام المسدِّي في مشروعه النقدي من إصلاح داخلي للمنظومة النقدية ككل بتغيير مواصفات الناقد و قناعاته. و رغم وجاهة هذا المقصد إلاَّ أنه صعب التحقيق على أرض الواقع إذ لا بد و أن يستند إلى مشاريع جماعية في الأدب و النقد على حد سواء. كما يفترض أن ترعاه هيئات أكاديمية رفيعة المستوى قصد تثمين الجهود و رسم الأهداف و تصحيح مسار الناقد إن هو ظل السبيل.

ب–حداثة الصياغة:

إذا كان عبد السلام المسدِّي يؤمن بأنَّ أي محاولة لتحديث النقد لابد أن تبدأ بابتكار مضامين و أجهزة مفهومية جديدة، فإنَّه في المقابل يؤكد أنَّ هذا الفعل لوحده لا يجدي نفعا ما لم يُتبع بتجديد لغة الخطاب النقدي، هذه الأخيرة التي كثيرا ما كانت مرحلة حاسمة في توليد المفاهيم الإجرائية الفاعلة في ضبط تصوُّرات نقدية متجددة، إذ أنَّ التعامل مع المصطلحات الجديدة إلى حدِّ الألفة بإمكانه أن ييسِّر اقتحام المتصورات التي تحملها الدوال، ثم محاولة تبني مفاهيمها النوعية قصد استنباط الجهاز المعرفي المنسجم مع مستوى تبلور الحداثة[1].

و بذلك فإنَّ الشق الثاني الخاص بمشروع الحداثة النقدية عند المسدِّي متعلق أساسا بـــ"حداثة الصياغة" و التي يحدد مفهومها في قوله:«والذي نعنيه بحداثة الصياغة هو طبيعة الخصائص التي تتسم بها لغة النقد في نوعيتها، و لئن كان من الظنون أنَّ تحديد المفاهيم يقتضي قطعا تحديد المصطلحات الدَّالة عليها، فإنَّه كثيرا ما يطَّرد إرغام المتصورات على ارتداء ثوب

[1] المصدر السابق، ص ص 25-26.

الألفاظ القائمة فلا يحصل ما يُرتجى و هو ارتباط استحداث المقولات الذهنية بابتكار جهاز مصطلحي يمثل منظومة من الدوال يشتق بها الناقد قناة أدائية تحقق له الإبلاغ المفهومي المبتكر.

و لكن حداثة الصوغ -كما نقصد إلى تأسيسه نظريا- تقترن أساسا بطبيعة الخطاب النقدي حيث تثوي بؤرة "الفعل الحداثي" طالما هو مكمن الخصوصية في نقدنا المعاصر»[1].

و لئن كان المسدِّي يصرُّ في هذا الموقع على ضرورة ابتكار جهاز مصطلحي غير متداول من قبل، فإنَّه في موقع آخر يحدد صفة نوعية لهذا الجهاز، و يؤكد على ضرورة توفرها فيه و هي إلزامية احتواء المصطلحات النقدية قدرا من الإيحائية إذ يقول:« و إنَّ من شروط الجهاز المصطلحي في مجال النقد الأدبي أن يستبقى اللفظ كلَّ طاقته الإيحائية لأنَّ التماهي المنشود بين المتصور الذهني و الكلمة المصطلح بها عليه، هو ليس من ضروب التطابق المعجمي بقدر ما هو من التماثل الوظيفي و لذلك كان لتخيل فيه نصيب وافر»[2].

إنَّ الإيحائية التي يشترط المسدِّي توفرها في مصطلحات النقد قصد الإسهام في تأسيس مشروع إبداعية النقد كان يفترض أن لا يعرضها على أنَّها إيحائية مطلقة، لما في ذلك من تأثير سلبي على خصوصيات المدونة المصطلحية للنقد الأدبي، فقد تفقد من خلالها شرط الصرامة العلمية التي تضمن نجاح فعل التواصل بين الناقد و المتلقي، و على هذا الأساس فإن ضبط حدود تلك الإيحائية المطلقة سيكون عن طريق التمييز بين توظيف طاقات اللغة الإبداعية في النص الأدبي من جهة و في نظيره النقدي من جهة ثانية.ذلك ما حاول حسين خمري توضيحه في قوله :« توظيف اللغة في النص يتجلى من خلال الاشتغال على اللغة كذاكرة و كمفردات و مجاز و استعارة و بالتالي يخلق النص منطقه الخاص، في حين أنَّ تعامل النص النقدي مع اللغة هو تعامل منطقي معياري و المفردات بالنسبة إليه هي عبارة عن استعمالات وظيفية أداتية. فنص الكاتب ينتج سابقا لنص الناقد، ولكنهما يجتمعان في كونهما يبلوران فكرة واحدة و لكن بطرائق مختلفة و هكذا يكون الفرق بينهما فرق في طبيعة اللغة ذاتها. لأنَّ نص الكاتب يركز على اللغة نفسها من تشكيل و نظم و فصل و وصل لإجلاء صورة تعبيرية ناتجة عن تراكمات

[1] المصدر السابق، ص 17.
[2] عبد السلام المسدِّي: المصطلح النقدي، ص 21.

نصانية و تجارب أدبية سابقة، في حين أنَّ نص الناقد يحاول وصف الميكانيزمات اللغوية و الآليات الدلالية التي وظفها نص الكاتب»[1].

و لعل هذه الصفات النوعية التي تميز بين إبداعية النص الأدبي و إبداعية النص النقدي هي التي حملت عبد الملك مرتاض على التصريح بأنَّنا مهما سلَّمنا بماهية الإبداعية في النقد الأدبي. فلا يستطيع أن يكون إبداعا مماثلا تماما لإبداعية النص الأدبي –باتفاق معظم النقاد حسبه– لاختلاف منطلقات كل منهما و تفرُّد كلِّ نص ببنيته المفهومية و الجمالية الخاصة به، ذلك أنَّ الإبداع الأول هو عبارة عن كتابة أدبية تنهض على الخيال الخالص مما وسمه بالجمالية و الإنشائية و الشعرية الرفيعة. أما الإبداع الآخر (النص النقدي) فينهض أساسا على عاتق الإبداع الأول وسيتعسر عليه الاكتساب المطلق لكلِّ تلك الخصائص الجمالية و الشعرية المميزة للنص الأدبي، وسيظل بموجب ذلك للنقد خصائص نوعية تجعل منه نقدا يختلف عن جنس الإبداع"[2].

كما يورد حسين خمري طروحات أخرى من شأنها أن تضع مقولة إبداعية الكتابة النقدية على محكِّها الحقيقي، و ذلك من خلال إبرازه لفروقات متعددة بين النص الأدبي والخطاب النقدي خاصة ما تعلق منها بكيفية استعمال اللغة إذ يقول: « بالنسبة للنص الأدبي تبدو اللغة مستهدفة مباشرة، و يتجلى ذلك في المعاناة و الاشتغال على نظم عناصرها و إيجاد علائق جديدة بينها، أو اختراق لقوانينها النحوية و الدلالية (العدول) أو لبلاغتها و قوانين الصنعة المتصلة بها (الضرورات و الجوازات)، بينما النص النقدي يتعامل مع اللغة كأداة لوصف الدلالة أو تحليل هذه "الخروقات" لأن المعنى أو الدلالة متضمن في النص و لا جدوى من التأكيد عليه أو إعادة إنتاجه»[3]. هذا ما حمل خمري على عرض العلاقة التواصلية بين النص النقدي و النص الأدبي في قوله:«يمكن أن نستنتج علاقة أخرى يمكن أن نسميها حواريةDialogique ، فإذا كان النص الأدبي يقوم بتشفير الرسالة "اللغة /الموضوع"، فإنَّ النص

[1] حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2007، ص ص 284-285.

[2] عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد، ص 15.

[3] حسين خمري: نظرية النص،ص 285.

النقدي وعن طريق اللغة الواصفة يقوم بعملية فك الشفرة أيCodage وDécodage و هذه العملية تؤكد على اختلاف النظامين اللغويين»[1].

و بما أنَّ « الحداثة ليست إفراطا في شحن الخطاب بمختلف التعابير التي لا تعبِّر إلاَّ عن سلطة حضور الدال بطريقة مبالغ فيها»[2] فإنَّ مقولة إبداعية الكتابة النقدية عند عبد السلام المسدِّي هي جزء لا يتجزأ من مشروع إقامة حداثة نقدية عربية سنمها "إبداعية النقد"،و سبيلها إقامة توأمة خلاَّقة بين مقولات ذهنية مستحدثة وجهاز مصطلحي مبتكر أو بتعبير آخر حداثة في الصياغة و أخرى في المضمون.

تجاوز المسدِّي هوس التأسيس النظري لمقولة إبداعية الكتابة النقدية إلى الممارسة الفعلية لها في خطابه النقدي و لا أدلَّ على ذلك من قوله بخصوص البنيوية « إنَّ النقد الأدبي في وطننا العربي سيفيد كلَّ الإفادة، و سيغنم كلَّ الغنم إذا ما تضافرت جهودنا على أن نرافق البنيوية من حين لآخر إلى العيادة لكي نعرضها على المرايا العاكسة، و على الأشعة الكاشفة أكثر مما سيفيده حينما نقتداها عنوة إلى كرسي الاعتراف حيث تنتصب منابر الاعتراف.

إنَّ ما وراء البنيوية أهم لدى أهل العدل و الإنصاف من البنيوية، و إنَّ ما وراء الثقافة أجل قدراً و أعظم خطرًا من الأزياء التي ترتديها الثقافة لتتحلى بها.

و إنَّ ما وراء اللغة لهو السلطان المتحكم في أمر اللغة و المتفرِّد بطبقات من النفس الخفية عند أهلها.

و إنَّ ما وراء الفكر هو الخوض المغمور تحت طبقات الأرض ننبش وراء أعمدة، و نجري الحفريات تلو الحفريات حتى نمسك بزمامات الفكر لنقول يومئذ:هي المكشوفات المتجليَّات تعرِّي المتحجِّب و تضيء المتواري و تفضح المسكوت عنه»[3].

و هذا القول ما هو إلاَّ نموذج من عدد لا يحصى من النصوص النقدية التي برع المسدِّي في صياغتها على شاكلة النصوص الإبداعية، يلمس فيها القارئ همسات إبداعية نقدية مصدرها سحر الكلمات و روعة التصوير الفني، هذا فضلا عن نجاحه في تمرير محتوى الخطاب الرامي إلى تكريس مبدأ الحوار في نقدنا العربي و مراجعة مستجدات الساحة النقدية سيما المناهج الغربية،

---

[1] المرجع السابق، ص-ن..

[2] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 229.

[3] عبد السلام المسدِّي: ما وراء اللغة، ص 178.

بتأسيس المواقف المعتدلة التي لا تستسلم ببساطة للأفكار التي تعتنقها، بل تراها مواظبة على التساؤل حريصة على النبش في البنى الخلفية التي ترتكز عليها الحداثة الغربية، لتجلية المسكوت عنه وتعرية المتحجب. و بهذا تنقّى الساحة النقدية من شوائب التعصُّب و المواقف الدوغمائية، ويحل بدلها الحوار الفعَّال و المثاقفة الإيجابية التي تستند إلى أسس معرفيِّة و منهجية متينة تضمن لها الحفاظ على خصوصية الذات .

4-مقولة إبداعية الكتابة النقدية بين إشكالية التأسيس و إمكانية الممارسة.

انشغل عبد السلام المسدِّي- كما اتضح سابقا-بهاجس التأسيس لمقولة إبداعية الكتابة النقدية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، فراح يبرز محاورها الكبرى و تفانى في مناقشتها و تحليلها، أملاً منه في أن تكتسب شرعية وجودها .

لكن هذا المسعى التأسيسي لم يمنع الناقد من مراجعة هذه المقولة على أرض الواقع. بل راح يؤكد أنَّ موجة التحديث التي اجتازت الخطاب الإبداعي و النقدي جعلت هذا الأخير عرضة للتشكيك في سلامة نيَّته وصفاء سريرته،فبعد أن اجتهد النقاد في تطوير الخطاب النقدي من خلال تجديد معجمه اللغوي بما يتماشى و بروز متصورات و مفاهيم مستحدثة، حُمل مسعاهم محمل الظن، و عُدَّ بذلك تجديد المدونة المصطلحية بدعة و حكم على نصوص النقاد المحدثين بالغموض[1]. و يذهب المسدِّي إلى أنَّ رفض مقولة إبداعية الكتابة النقدية بذريعة الغموض و التعمية و الإلغاز جزء لا يتجزأ من ثقافة راسخة في الفكر العربي الحديث تقوم على رفض التجديد في الأدب و النقد العربيين. و هي ظاهرة أثارت حفيظة هذا الناقد وحاول تحليلها ففي حديث له عن الشعر المعاصر توصل إلى قناعة مفادها أنَّ النقاد العرب « إذ يصرحون بالرفض لا ينفون واقعا حاصلا، و لو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأنّ واقع التغير حاصل حصولا غير افتراضي،و إنَّ أصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنَّهم لا يرفضون الواقع وإنَّما يرفضون القول بضرورة الواقع . فرفضهم يتسلَّط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. و هذا يعني من وجهة نظر نفسية –جماعية- أنَّ الرَّافض إنَّما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة و هو في عمق اللاشعور يقرُّ بها و بوجودها، و لكنَّه يصوغ رفضه بما يوحى بأنَّه يرفض وجود الظاهرة أصلا. ثم إنَّ هذا يعني من وجهة نظر اجتماعية ثقافية أنَّ ردود الفعل الجاحدة إنَّما مبعثها أنَّ

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص 355-356.

الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخي على الظاهرة الطارئة و إن عاشرها و عاشرته إلى حدِّ الألفة أحيانا»[1].

و قد اختصر المسدِّي هذا الرفض في مصطلح "الزمن المضاد" و هو الزمن الرافض لقانون الزمن إذ أنَّك «كلَّما تعاملت مع الظواهر و أنكرت على الزمن حقه في تغييرها أو أنكرت عليها حقها في الانصياع إليه، فإنَّك قد خلقت في ذهنك مكونا جديدا من مكوِّنات التعامل مع الزمن و بالتالي مع الإنسان و أخيرا مع التاريخ، عندئذ تكون قد حكمت بأنَّ تعامل الزمن الصائر من خلال نكران فعل الزمن الذي هو محرك الصيرورة بلا خلاف»[2].

و تجدر الإشارة إلى أنَّ استقبال مقولة إبداعية الكتابة النقدية في الساحة النقدية الغربية لم يكن أحسن حالا من نظيرتها العربية، إذ قوبلت فيها بالرفض أيضا ، و اتهمت بالغموض وتضليل القارئ، بل وعدَّت من أكبر مزالق النظرية النقدية و أخطرها على الإبداع الأدبي و لا أدل على ذلك من قذف ريمون بيكار هذه الحركة النقدية المستحدثة بالدجل[3].

و كثيرا ما بُررت تلك المواقف الرافضة لإبداعية النقد بإقدام هذه المقولة على هدم الثوابت النقدية إذ لم يعد النقد بموجبها خادما للنص الإبداعي و لم تعد النظرية خادمة للنص، بل إنَّها تسعى في توجهها الفكري للفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد هذا ما يعني أنها تشغله عن الاهتمام بالنص الأدبي . كما أنَّ التعليقات النقدية و بموجب هذا التصور ستبتعد بدرجة ثانية أو ثالثة عن النص الأول (النص الأدبي)، و بالتالي سيصبح الانشغال المعرفي الراهن هو آليات النص النقدي بدل آليات حدوث الدلالة في النص الأدبي، و هذا هو المسار المحوري الذي يدور في فلكه نقد النقد إذ لا يتعدى مساءلة ذاته و تثمين إجراءاته[4].

و يقرّ عبد العزيز حمودة بأنَّ مقولة إبداعية الكتابة النقدية هي نوع من الغموض المقصود الذي يتخفَّى وراءه النقَّاد بمعنى أنها:«حيلة أو آلية لغوية يلجأ إليها البعض في أحيان غير قليلة، عن اختيار واع مرة أخرى، لتغطية القصور في فهم النصوص الأصلية، و سواء كان الدافع هو

[1] عبد السلام المسدِّي: شعرنا المعاصر و الزمن المضاد"، مجلة الفصول، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، مصر، مج 16، ع 1، 1997،ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] ينظر: رولان بارت: نقد و حقيقة، ص ص 29-32.

[4] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، ص ص 42 - 44 .

التباهي بفيض العلم و المعرفة أو العلمية و العمق، أو تعمد لفت الأنظار إلى اللغة النقدية الشارحة، أو حتى تغطية وجه من أوجه القصور[1]».

و ما هذا سوى نموذج من مواقف عديدة لاستقبال مشروع إبداعية الكتابة النقدية في نقدنا العربي المعاصر و التي تكرس مبدأ الثبات في منظومتنا النقدية.و تناسى أصحاب تلك المواقف حقيقة فحواها أنَّ النقد أشبه بكائن حيّ استمراريته مرهونة بمدى التفاته من حين لآخر إلى ذاته مراجعا مساره مصحِّحا منطلقاته. و بهذا كانت مقولة إبداعية النقد بديلا عن تلك القراءة التي تنزل دون مستوى الإبداع خدمة لمقولة تبسيط النص للقارئ، إضافة إلى أنَّها تعطي لنفسها وصاية على النص الإبداعي فتراها تصدر في حقه ما شاءت من أحكام. هذا ما حمل النقَّاد على تقديم مفاهيم جديدة للقراءة من هؤلاء نجد عبد الملك مرتاض الذي يقول: « إنَّ القراءة الأدبية إن لم تكن أجمل من الإبداع الأول نفسه فلا كانت، فليست القراءة في منظورنا نقدا نصدر من خلاله الأحكام بالحق و الباطل، و نحاول التنمّر و التجبُّر فنأتي إلى النص الأدبي البريء ثم نعمل فيه المعاول و نطعنه بالرماح حتى نثخنه بالجراح، و لكنَّ القراءة شيء آخر تقرأ : هو أن تبدع، و تبدع: هو أن تبتكر و تعجب و تبهر و تسحر»[2].

و لم يقتصر الأمر عند حدود مراجعة علاقة النقد بالنص الإبداعي من خلال تحديد وظائف العملية النقدية بوجه عام، بل تعدَّاه إلى ضبط مواصفات جديدة للقارئ العربي، إذ أضحى يشترط فيه جهدا مضاعفا لأنَّ المسافة التي تجمع النقد الجديد بقارئه هي مسافة تساؤل لا نهائي، و عدم اطمئنان و معاودة بسبب تلك التغيرات التي طرأت على المنظومة المصطلحية للنقد الجديد و من أبرز نتائجها الحدُّ من سطوة المعاني الجاهزة، واستبدالية المفاهيم مثل: وحدة الشكل/المضمون، الوحدة الموضوعية/الوحدة العضوية.. بإبراز عجزها الإجرائي و التوليدي و إدراجها في منطق التعدد و الاختلاف[3].

و هذا التغيير جزء لا يتجزأ من مشروع خلخلة الثوابت أو اليقينيات التي طال اعتناقها في حقل النقد الأدبي و من ذلك مراجعة فكرة علمية الدراسة النقدية التي بسطت نفوذها

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 111.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية، القراءة (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د – ط ، 2003، ص 98.

[3] بخيتي بن عودة : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، ص 184.

لسنوات طويلة، لأجل القضاء على المواقف الدوغمائية و إفساح المجال لما أسمته خالدة سعيد "تعدد الأنا" و ذلك في قولها:«و ليست الكتابة الإبداعية حيِّزا لانقسام الأنا إلى وعي وموضوع و حسب . بل هي حيِّز لتعدُّد الأنا، و تداخل الذات المفكرة أو الوعي بموضوع وعيها. و من هنا فإنَّ الكتابة الحديثة قد شكَّلت انتقالا من الصوت الفردي المعيَّن إلى صوت مبهم لأنَّه شخصي لا شخصي، محدد و مجرد، ذاتي و موضوعي، فردي و جماعي في آنٍ معا»[1].

و رغم هذه الآفاق الجديدة التي فتحت للنقد الأدبي، إلاَّ أنَّ المسدِّي لم يتوان عن التحذير من تقاليد و أفكار جديدة اندسَّت إلى الساحة النقدية العربية تحت لواء ما يسمى "إبداعية الكتابة النقدية" فقد« عمَّت كتابات تقول عن نفسها إنَّها في النقد و لكنَّها تصوغ من الدلالات و المعاني ما يسافر بالقارئ إلى عوالم الخيال التوَّاق، و يبحر على مراكب الرؤى التخيلية بصيغ شعرية خالصة. و لم يكن في شيء من ذلك أي ضرر.و لا كان فيه إيغاض للعقل النقدي و لا إجحاف لفائدة الحسِّ الحدسي على حساب الإدراك المتيقِّظ عبر الوعي الصحيح، و إنَّما الخطب كل الخطب قد جاء من قناة أخرى غير قناة الأدب، و جاء ممتطيا جسرا آخر غير جسر النقد. لقد اكتمل نسيج الدعوى وولجت بمعولها إلى ساحة الفتنة يوم عنَّ لبعضهم أن يظن، و أن يلعن، و أن يشيع بأنَّ النقد الإبداعي هو البديل المنقض للنقد الأكاديمي، و أنَّ رسالته هي انتشال المعرفة من "علمية" لا مبرر لها، و يومئذ لذَّ لبعض الدعَّاة أن يدخلوا بدعواهم تلك إلى رحاب القلعة الجماعية بنيَّة نسف المنظومة التعليمية العليا»[2].

إنَّ هذا النص ينضاف إلى تلك المواقف الكثيرة التي سجَّلها المسدِّي إزاء ما أسماه بـــ"الخطاب المضاد" هذا الأخير الذي تجاوز رفض إبداعية الكتابة النقدية إلى تكريس ما هو أخطر عن طريق آلية خلط الأوراق.فمن المتعارف عليه لدى الجميع استناد النقد الأكاديمي –في مختلف الجامعات و مراكز البحث العلمي– في دراساته و بحوثه النقدية إلى مجموعة من المبادئ منها:الإحكام المصطلحي والمنهجي، و الصرامة في الطرح و الشمولية في المعالجة، و لعلَّ أهم صفة له على الإطلاق هي اتِّسام لغته النقدية بالدقَّة و الوضوح.هذا ما يؤكِّد حرص هذا النمط من النقد أي "النقد الأكاديمي" على تخليص لغة الخطاب النقدي من شتّى أصناف الإبداع اللغوي من مجاز، استعارات.. لأن ذلك من شأنه أن يؤثِّر على عملية التواصل.لكن و مع بزوغ

[1] خالدة سعيد:"الملامح الفكرية للحداثة"، ص 155.
[2] عبد السلام المسدِّي:الأدب و خطاب النقد، ص 356.

فكرة إبداعية الكتابة النقدية تعالت أصوات تروِّج لفكرة مفادها أن النقد الإبداعي هو البديل المنقذ للنقد الأكاديمي.هذا ما عدَّه المسدِّي انزياحا بالقضية من حيِّزها الطبيعي "حيز الأدب و النقد" إلى دائرة الثقافة، و أما مقاصد هذه الدعوى فهي نسف المنظومة التعليمية العليا.

و بهذا فإنّ موقف المسدِّي من ثنائية النقد الإبداعي/النقد الأكاديمي، يتلخص في أنَّه لا يؤمن بحديث النهايات بمعنى نهاية النقد الأكاديمي و بداية النقد الإبداعي، كما يرفض تلك الفكرة التي تقول بأنَّ النقد الإبداعي بديل عن نظيره الأكاديمي. و عليه فإن رؤية المسدِّي تكاملية بمعنى أنَّ النقدين الأكاديمي و الإبداعي يسيران في خطين متوازيين لا يلغي أحدهما الآخر.و أما مقولة الصرامة العلمية التي يتخذها أولئك ذريعة للتهجُّم على النقد الأكاديمي ففيها الكثير من التجوُّز لأن الإحكام العلمي لا ينافي الجمال و التفرُّد على مستوى اللغة،و على هذا الأساس يمكن القول بأن النقد الإبداعي-من منظور المسدّي-لا يعني التنصل النهائي من المنهج.

بالاستناد إلى هذا الطرح نلمس اختلاف مواقف المسدِّي عمَّا يروِّج له مؤسسو مقولة إبداعية الكتابة النقدية عند الغرب و في مقدِّمتهم الناقد الفرنسي "رولان بارت "حيث «أنَّ نقده جاء نقيضا للنقد الأكاديمي الذي كان يحتمل في أروقة جامعة السربون، فصدم بلغته التجديلية رصانة التقاليد الجامعية في البحث و النقد، و مفهومه للأسلوب و اللغة و الكتابة أنموذج لهذه اللغة التي نعتها بيكار بالإدعاء و التزييف، لأنَّها صدمت قداسة الوضوح التي تمثِّل عقيدة ثابتة لإيمان الفرنسيين بلغتهم التي منحوها سلطة فاشية»[1].

و بموجب ذلك كانت منطلقات رولان بارت ثورة على زيف السلطة، و ذهب إلى أنَّ الكتابة لابد و أن تنشأ من مجابهة بين الكاتب و سلطة مجتمعه، كما أكَّد أيضا عجز التاريخ عن توفير لغة يستعملها الكاتب بحرية بهذا يضطر هذا الأخير إلى البحث عن لغة ينتجها بحرية لأنَّ اللغة ليست بريئة على الإطلاق[2].و للتخلُّص من تلك السلطة التي تفرض هيمنتها بطرق عديدة على الكاتب، دعا بارت إلى ضرورة تقديم كتابة لها مصداقية تتميز بإخلاصها التام للكتابة ذلك

[1] أحمد يوسف:القراءة النسقية ، ص ص 388-389.

[2] رولان بارت:"الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، حلب، سورية، ط 1،2002، ص ص 23-24.

ما ترتب عنه تمرُّد عن سلطة مختلف المؤسسات و منها مؤسسة الأجناس الأدبية لارتباطها بطبقات اجتماعية معينة مثل: تلازم الملحمة و طبقة النبلاء[1] .

[1] حسين خمري: نظرية النص، ص 315-316.

ثانيا: التضافر المعرفي بين النقد و سائر العلوم.

نشأ النقد الأدبي منذ القدم في كنف التلاحم مع علوم أخرى. لا سيما الإنسانية منها. و إذا اعتبرت علاقاته مع تلك العلوم فيما سبق مجرد ظاهرة عفوية تبرر بموسوعية المؤلف، فقد أضحى للقضية وجه آخر إذ غالبا ما حملت على أنَّها عملية مقصودة، و خاضعة لاستراتيجيات واضحة المعالم و الأهداف تحت عباءة ما يعرف بـــ"التضافر المعرفي أو"تضافر الاختصاصات"،و قد حظي هذا الموضوع بعناية عبد السلام المسدِّي في مختلف مؤلفاته هذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة موقفه من قضية تضافر النقد مع باقي العلوم، و الأهم من هذا هل استطاع المسدِّي أن يبني للنقد نهجا تضافريا يضمن له الإفادة مع الحفاظ على هويته المعرفية؟ ثم ما تقييم هذا الناقد للأنموذج التضافري النقدي/ اللساني؟.

1-مفهوم التضافر المعرفي:

يؤكد عبد السلام المسدِّي أنَّ تطوير النقد الأدبي يتطلب وعيا كافيا بموضوع الاستثمار المعرفي ذلك ما يساهم في تغيير رؤيتنا إزاء مبدأ توالج العلوم. و التي يعني التضافر بينها : ذلك النسق المنهجي المرتكز على قواعد تأسيسية منطلقها تخاصب ثقافتين بغية توظيف إحداهما في خدمة الأخرى[1].

و في ظلِّ هذا التصوُّر الجديد لمفهوم التضافر وجب التمييز بين التقاء النقد مع بقية العلوم على سبيل التضافر و التقائهما على سبيل الصدفة. هذه الأخيرة التي يتحقق وجودها لما يلتقي موردان فكريان أو أكثر في شخص الناقد، كأن يكون صاحب ثقافة في علوم أخرى كالتاريخ، الفلسفة، علم النفس..أما التضافر بالمفهوم الحديث فقد سجَّل تحوُّلا معرفيًّا قوامه إلزامية تأسيس التضافر في كيان النقد قبل قيامه في ذات الناقد،و أن يكون الناقد بذلك هو المتحكم في هذه العملية، بالتالي يكون الإشعاع المعرفي تبعا لهذا المفهوم نابعا من التقاء المعارف بالضرورة لا بمجرَّد الاتفاق والصدفة.و إنَّ هذا الفصل المعرفي بين مفهوم التضافر قديما و حديثا لا يعني بأيِّ حال من الأحوال التسامح مع الناقد من ناحية زاده المعرفي من العلوم المحايثة، فالثابت المعرفي

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 15.

الذي لم يتغير بين هذا و ذاك هو أنَّ الناقد الذي يقتصر في ثقافته على الأدب فحسب حتما سيتظلم منه النقد و يشتكي ؟[1].

و بهذا يمكن القول بأنَّ أهم التحوُّلات التي طرأت على مفهوم التضافر بين النقد و سائر العلوم حسب المسدِّي خضوعه لتصورات جديدة واضحة المعالم و الأهداف.إذ أثناء إقامة تلك الروابط التضافرية غالبا ما يحدد النقد متطلباته و احتياجاته المعرفيّة و المنهجية من باقي العلوم، كما يضبط قنوات التضافر بما يسمح بتخصيب أطروحاته الفكرية و آلياته الإجرائية من مفاهيم العلوم الأخرى،و كلّ ذلك لأجل رسم مرتكزات مشروع تحديثي في النقد الأدبي.

و إمعانًا من المسدِّي في التأكيد على أهمية قضية التضافر المعرفي بين العلوم في عصرنا الحالي ، راح يؤرخ لبدايات الاهتمام بها مؤكدا أنَّها إحدى الإشكاليات التي سرقت الأضواء في الندوات و الملتقيات العلمية التي تقام في جامعات كبرى من العالم ،وكسبت لنفسها شرعية التأسيس من خلال حجزها لمقعد ضمن القضايا النقدية المهمة. ففي سنة 1958 عقدت جامعة إنديانا الأمريكية مؤتمرًا حول قضية التضافر بين العلوم و صدرت مداخلاته التي نوقشت على مدار ثلاثة أيام في كتاب نشر بنيورك سنة 1960[2].

أمَّا محتوى هذا المؤتمر فقد تجسَّد في تلك الندوة الكبرى التي أقيمت حول الأسلوب و التي شارك في تفعيلها نفر من اللسانين و النقَّاد و علماء الاجتماع و النفس، على اعتبار أنَّ موضوع الندوة يتجاوز دائرة اهتمام العالم اللغوي و الناقد الأدبي، و بذلك برز موضوع الأسلوب قضية فلسفية قبل كل شيء، و لعل الأهم من ذلك تعزيز جاكسبون لتلك الجهود من خلال تحريره للبيان الختامي لمؤتمر جامعة إنديانا و الذي كان شاغله الأكبر هو التأسيس المعرفي لمبدأ تضافر العلوم و الاجتهاد في الارتقاء به من قضية منهجية إلى مترلة القضية الابيستمية ،أو بعبارة أخرى الرغبة في صناعة تحوُّل في قضية التضافر المعرفي والخروج بها من سياق البذخ المنهجي إلى مرتبة الحتمية الفكرية ،هذا ما يفرض على ناقد الأدب تغيير بعض المسلمات و أن

[1] المصدر السابق، ص 16.
[2] المصدر نفسه، ص 310.

يقرَّ بأنَّ زوايا الوصف و آليات التشخيص التي يمارسها على موضوعه الذي هو أدبية الأدب و شعرية نصوصه ما هي إلاَّ جزء من الحقيقة جزؤها الأخر محل اهتمام علوم أخرى [1].

و في هذا السياق تتبادر إلى الذهن مجموعة من الأسئلة:ما سرُّ تأكيد عبد السلام المسدِّي على أهمية التضافر بين النقد و باقي العلوم، ثم ما طبيعة هذا الاهتمام الذي لقيته قضية التضافر في المحافل العلمية الكبرى،هل هو مجرد موضة فكرية عابرة أم أنَّه انصياع لمقتضيات الحاجة؟.

2-رهانات العصر و أولوية التضافر المعرفي.

يحسم عبد السلام المسدِّي موقفه من قضية تضافر النقد مع باقي العلوم، مؤكِّدا دخول المعرفة النقدية مرحلة جديدة اصطلح على تسميتها بمرحلة انفجار النظرية النقدية و التسليم بنتائجها يعني الاقتناع بأنَّ النقد الأدبي قد دخل منعرجا حاسما ، لم يعد فيه ملكا عينيا بيد الناقد بل أضحى ملكا مشاعا بيد النقَّاد و باقي شركائهم المعرفيين ، و نفس الشيء ينطبق على الأدب أيضا لذا كثيرا ما يبرر اختلال علاقة الأدب بالنقد و تعقّدها باستفادة أحدهما من علاقات استثمارية مع علوم أخرى بينما يظل الأخر في عزلة تامة.

لذا يمكن القول بأنَّ عامل الموهبة شرط واجب و لكنه غير كاف على الإطلاق، كما أنَّه لا يمكن استكمالها بالترويض و التهذيب فحسب ما لم تدعم بتفاعل مع معارف أخرى، هذا ما يعني أنَّ زمن العصامية قد ولَّى بعد انفجار النظرية النقدية و دخولنا ثقافة اقتصاد الوقت.فإذا كنا قديما نتوصل إلى المعلومات بالتحسُّس و جسِّ النبض و نستغرق وقتا معتبرا،فإننا اليوم نحصّلها في زمن قياسي اعتمادا على مداخل الثقافة المحكمة و الاكتساب النظامي. [2]

إنَّ دعوة المسدِّي هذه هي نشدان لعالمية المعرفة في حقل النقد الأدبي -كما في غيره من العلوم المحايثة- و تجسيد لمبدأ الأخذ،العطاء،الحوار،التعارف،التلاقح و إغناء الذات في عصر يصبو إلى تحقيق الكوكبية في شتى المجالات.لعلَّ ذلك ما دفع عبد الملك مرتاض إلى تفسير هذه التغيرات التي طرأت على النقد من حيث مفاهيمه ،و نظرياته بدخول النقد الأدبي عقد الشمول

[1] المصدر السابق، ص ص 317-318.
[2] المصدر نفسه، ص ص 12-14.

الإنساني و الذي يقصد به كونية العالم و عالمية المعرفة، هذا ما أدى إلى تضاؤل أهمية الخصوصيات الثقافية في النظريات النقدية كما انحسرت معها أيضا موازين الهويّات الحضارية[1].

و إضافة إلى المعطيات السابقة التي نشأت في كنفها قضية التضافر المعرفي بين النقد و سائر العلوم ،.يضيف المسدِّي عاملا آخر يتعلق بالتغيّرات الجوهرية التي طالت موضوع النقد و الأدب ، هذا الأخير الذي رسم لنفسه إستراتيجية جديدة سيما ما ارتبط بعلاقته بالمجتمع ،إذ تجاوز كثيرا من الثنائيات الضدية الشائعة، و تمَّ الاتفاق على حقيقة جديدة مفادها أنَّ الأدب كيان رمزي ذو مترلة محظوظة بين عوالم الرمز التي يتألف منها معمار الجماعة ،و هذا مبرر كاف للتعامل مع الأدب على أنَّه شهادة ثقافية أكثر منه رسالة اجتماعية[2] .

هي إذن رهانات كبيرة فرضت نفسها على النقد الأدبي في مقدمتها إلزامية تطوير مقولاته المفهومية و آلياته الإجرائية بما يسمح له بتحسين مستوى مقاربة النصوص الإبداعية التي ولجت بدورها مرحلة جديدة لا نهاية فيها للتجديد على مستوى اللغة و المضمون.

و بهذا فالتضافر المعرفي بين النقد الأدبي و سائر العلوم من منظور عبد السلام المسدِّي هو أقرب إلى الإلزامية منه إلى البذخ المعرفي بسبب تلك المعطيات الجديدة التي فرضها الواقع الثقافي و العلمي على حد سواء .

إنَّ الهاجس المعرفي الذي ظلَّ يشغل عبد السلام المسدِّي هو عدم تمكّن قضية تضافر العلوم رغم إقرار الجميع بأهميتها من فرض سيطرتها و الانفراد بعلم خاص بها، بل وقد ظلَّت إلى حدِّ الآن مجرد خبرة من الخبرات البحثية أو آلية من الآليات المنهجية التي يستند إليها في الدراسة .كما أنَّ مبحث التصنيفية/التكسيونوميا Taxonomie-Taxinomie،و التي هي علم ترتيب العلوم لم تخصص بعد مترلة مستقلة يمكن أن ينفرد بها "منهج تمازج الاختصاصات" أو ما سيتم الاصطلاح عليه "علم تضافرالعلوم"، و يبرِّر المسدِّي ذلك بأنَّ فكرة تلاقح العلوم لم ترتق بعد إلى مستوى التحصيل السريع الذي يقصد منه تحقيق النفع العاجل[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض:"علامات"، الظاهرة.... الموقف"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة/ السعودية، ج 50،م 13، ديسمبر 2003، ص 43.

[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 80.

و هكذا يسائل المسدِّي قضية التضافر المعرفي محاولا لفت نظر النقَّاد إلى ضرورة تأسيس "علم تضافر العلوم" و هي الدعوة التي تحمل في طيَّاتها مجموعة من الإشكاليات أهمها: هل إصرار المسدِّي على ضرورة إقامة علم التضافر مجرد محاولة لإضفاء المزيد من الشرعية على القضية، أم أنه منبثق عن تخوُّف من مزالق خطيرة قد يساق إليها النقد؟، أو بعبارة أخرى هل هناك مبرِّرات كافية لقيام علم يدعى "علم تضافر العلوم؟".

3-علم تضافر العلوم و إشكالية التقعيد.

إنَّ المتأمل في طبيعة العلاقات التضافرية التي تجمع النقد بسائر العلوم، يدرك استنادها إلى مداخل أساسية تمثل مقابض النفس الأدبي و بها يحكم الناقد السيطرة على جوهر الفعل الإبداعي، و هذه المدارات الثلاثة هي: الدلالة، التأثير،القيمة[1]. و هي المواضيع التي تتوزع على علوم عدَّة مما يفرض على النقد -أثناء دراستها- عقد علاقات تضافرية واسعة النطاق بحكم اشتراكه مع باقي التخصصات في موضوع البحث.

هذه الرؤية إذن تؤسِّس لفهم التضافر المعرفي على أنَّه منتسب إلى طبيعة العلم، أكثر من انتسابه إلى اختيارات علمائه، و لئن أضحى الحديث عن مدى انتفاع العلوم بعضها من بعض من لغو القول- بعد اتفاق العام و الخاص على ذلك- فإنَّ المسدِّي يدعو إلى إعادة قراءة هذا الموضوع من زاوية الإشكاليات التي ما انفكت تتولد عن ذلك النجاح الذي حققه تمازج الاختصاصات عبر مساره الطويل، و قد توصل إلى نتيجة يصرح بها قي قوله «إذا جاز للجميع أن يقرَّ معنا أنَّ النقد الأدبي إلى حدِّ اليوم قد كان من بين العلوم الإنسانية، هو المستثمر الأكبر للتمازج المنهجي و التضافر المعرفي، فإنَّنا نزعم أنَّ النقد الأدبي يمكن- بموجب الأسباب ذاتها التي أدت إلى ازدهاره الفريد- أن يكون هو الخاسر الأكبر على مستوى تميُّز الخصوصيات المعرفية و نصاعة الهويَّات الذاتية بين معرفة و أخرى»[2].

و هو الموقف الذي لا يختلف عما يذهب إليه سيد البحراوي ، هذا الأخير الذي يؤكد أنَّ النقد الأدبي ما يزال يرزح تحت وطأة ذلك القلق المفهومي ، الذي تتخبط فيه العلوم التي يعقد معها علاقات تضافرية، نتيجة انعدام التحديد الدقيق و النهائي لمجال عمل كلِّ علم، إضافة

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص ص 18-29.
[2] المصدر نفسه، ص ص 16-17.

إلى تعدُّد النظريات، و تضارب مواقفها إزاء الظاهرة الواحدة، و ذلك ما سيترتب عنه فوضى منهجية و مصطلحية في حقل النقد الأدبي[1].

إنَّ المطلع على قضايا التفكير النقدي عند عبد السلام المسدِّي يرصد ملامح قلقه المعرفي إزاء ما يحمله مشروع التضافر المعرفي بين النقد و سائر العلوم من إشكاليات، خاصة و أنَّه سلاح ذو حدين فبقدر ما يعين على تحقيق مبدأ التلاقح المعرفي و الإخصاب المنهجي بإمكانه أيضا أن يُذهب الخصائص النوعية للعلم و يذهب هويته المعرفية لذلك نجد للمسدِّي نصوصا عديدة يتعقَّب فيها تحوُّلات الدرس الأسلوبي في العالم العربي مبرزا طبيعة العلاقة التي تجمع هذا العلم بغيره من العلوم، لاقتناعه بأنَّ «سلامة مصير الأسلوبية في رحاب الفكر العربي تقتضي إيضاح الفواصل بين هويّات معرفية تقبل التضافر و المعاودة، و لكنَّها تأبى التعاضل و المخالطة»[2].

وبهذا رفع المسدِّي شعار الدفاع عن حرمات العلوم، متجاوزا ملامح الخلط المعرفي و المنهجي الذي تشهده الدراسات الأسلوبية في العالم العربي، و ذلك من خلال مقارنته بين عدة ثنائيات:الأسلوبية/اللسانيات، الأسلوبية/فقه اللغة، الأسلوبية/البنيوية، الأسلوبية/البلاغة[3]مبرزا أهم الفروق الجوهرية التي تميِّز علم الأسلوب عن باقي المعارف المحايثة.

و من تلك النماذج التي خصَّها الناقد للمقارنة بين الأسلوبية و علوم أخرى نورد موقفه إزاء علاقة الأسلوبية باللسانيات و التي يقول بشأنها:«فمن حقائق المعرفة أنَّ الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئة، فلقد تفاعل علم اللسان مع النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه، فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، و ما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا و عطاء بعضها في المعالجات و بعضها في التنظير، غير أنَّ كلا العلمين قد قويت دعائمه، و تجلت خصائصه فتفرَّد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فردياته، و براهينه و ما يتوسل به إلى إقرار حقائقه»[4].

---

[1] سيد البحراوي: قضايا النقد و الإبداع العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د –ط ، ديسمبر 2002، ص 33.

[2] عبد السلام المسدِّي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 5.

[3] ينظر:عبد السلام المسدِّي:في آليات النقد الأدبي، ص ص 55-73.

[4] عبد السلام المسدِّي:الأسلوبية والأسلوب، ص 5.

فموقف المسدِّي من علاقة اللسانيات بالأسلوبية قائم أساسا على المزاوجة بين الاعتراف بفضل اللسانيات بإرساء المعالم الأولى لعلم الأسلوب من جهة و التأكيد على أحقية الأسلوبية في الاستقلال بكيانها العلمي الخاص بها من جهة ثانية، و لعل ترفُّع هذا الناقد عن تلك المواقف المتعصِّبة هو الذي جعل أحمد يوسف يقرُّ بأنَّ « المسدِّي من النقَّاد القلائل الذين جمعوا بين الحسنيين اللسانيات و النقد الأدبي»[1].

و لم تتوقف جهود المسدِّي عند حدود التأمل في أنظمة المعرفة و عقد مقارنات بين فروعها قصد إبراز حدود كلِّ علم على حدة ، بل تعدى ذلك إلى مناشدة أهل الاختصاص. من النقَّاد العرب لإقامة مشاريع نقدية تصحِّح مسار النقد العربي عن طريق الفحص النقدي و الدرس المقارن. ذلك ما يساعد على تخليص المعارف من التعقيد و تمحيص مفاهيمها، ثم إنضاج أدوات العلم التصورية و تركيز آلياته التطبيقية[2].

انطلاقا مما سبق، نستنتج أنَّ التضافر المعرفي بين العلوم حتمية لا مفر منها، أملتها مقولة زوال الحدود بين الهويَّات المعرفية في ظل ما يعرف اليوم بكونية العالم و عالمية المعرفة، إلاَّ أنَّ ذلك يستلزم تفعيل العلاقات التضافرية القائمة بين العلوم من خلال مراجعتها من حين لآخر بما يعين على حماية خصوصية العلم من الانصهار في علوم أخرى، و كذا تحديد احتياجاته المعرفية و المنهجية من تلك العلوم .

استجاب المسدِّي لهذه المعطيات التي يفرضها العصر، و القاضية بإلزامية إقامة علاقات تضافرية بين العلوم، وكذا تقييم نتائجها من حين لآخر محاولا الإفصاح عن مشروعه البديل الرامي إلى الوفاء لحرمات العلوم، و الحفاظ على أصولها الفكرية و توجهاتها الثقافية. و ذلك في قوله: «يُخيَّل إلينا اليوم أنَّ مبدأ تضافر المعارف هو في حاجة الآن إلى قانون أساسي يضبط بنود العمل فيه و يشرِّع لطبيعة العلاقة بين ما كان يعرف في التصنيف السائد بالعلوم الأصول و العلوم الأدوات، حتى تتجلى لنا حظوظ التماس و تخوم الاشتراك بين المعارف الخادمة و المعارف المخدومة، و سيمكننا كلُّ ذلك من ضبط مواقع النقد الأدبي بحسب كلِّ

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 385.

[2] عبد السلام المسدِّي: في آليات النقد الأدبي، ص 56.

حالة من حالات التعويل على المضمون الدخيل أو التوسُّل بالمنهج الضيق، و عندها سيتسنى أن نصدح بالدعوى إلى إقامة ميثاق للتضافر المعرفي في حقل النقد الأدبي[1]».

حري بالمشتغلين في حقل الدراسات النقدية و المهتمين بمستقبلها على حدٍّ سواء أن يتبنوا مهمَّة الدفاع عن هوية النقد الأدبي، و التي هي نوع من المساءلة لتحديد موقع هذا العلم من من باقي العلوم. و ذلك من خلال مساندة المسدِّي أو غيره من النقَّاد في مسعى تأسيس "علم تضافر العلوم" الذي سيكون له الفصل في كلِّ عمليات التبادل المعرفي بين العلوم. و لا يتأتَّى ذلك إلاَّ بتفعيل هذا الطرح النظري عن طريق وصف المنهج و الآليات الإجرائية الكفيلة بتحقيق هذا المشروع، خصوصا في ظل تشابك ضفائر العلوم و تلاحم نسيجها.

و إذا كان عبد السلام المسدِّي يدعو إلى تأسيس ما يسمى بـــ" علم تضافر العلوم" فإنَّ سعيد يقطين يؤكد بأنَّ "علم الأدب" –و هو أحد المساهمين الفاعلين في نجاح عملية التضافر – لم يكتمل بعدُ بناؤه كما ينبغي له في العالم العربي رغم العلاقة المتينة التي تجمعه بالنقد الأدبي. فإذا كان النقد يستقي جزءا من خلفيّاته من علم الجمال و الفلسفة، و تاريخ الفن. فإنَّه صار يستقيها من إنجازات العلوم الأدبية، إضافة إلى ذلك فإنَّ النقد الأدبي لا يمكنه الاشتغال بقضايا عديدة متعلقة بنظرية الأجناس، تاريخ الأدب، الأدب المقارن خصوصا بعد انفتاح النص الأدبي على العلوم الإنسانية و الاجتماعية المختلفة. لأنَّ كلَّ تلك القضايا من صميم تخصص العالم الأدبي و هو المخوَّل لتقديم إجابات علمية و منهجية تمكِّن الناقد من الاستفادة منها. و ينتهي سعيد يقطين إلى التأكيد على أنَّ الواقع الذي نعيش فيه و الذي يعرف ظهور علوم جديدة إلى الساحة، –و كلَّ علم يحمل في ثناياه تخصصات عديدة– صعَّب مهمة الناقد، و أضحت قضية الإحاطة بكل شيء أمر شبه مستحيل مما يفرض إلزامية استنجاد النقد الأدبي بعلم الأدب إن قدِّر لهذا الأخير امتلاك شرعية التأسيس في النقد العربي[2].

[1] المصدر السابق، ص 30.

[2] سعيد يقطين،فيصل درَّاج: آفاق نقد عربي معاصر، ص ص 170-171.

4-أنموذج التضافر النقدي/لساني:

أ-تاريخ التضافر النقدي/لساني،طبيعته ومراحله.

شهدت الساحة النقدية و اللسانية في العصر الحديث نقاشا مستفيضا حول العلاقة التي تجمع هذين العلمين -أي النقد و اللسانيات- و تطلعا كبيرا للارتقاء بتلك العلاقة إلى مستوى التضافر العلمي الذي تضبطه استراتيجية واضحة المعالم.

و قد وجد النقد الأدبي نفسه في خضم التحوُّلات العلمية التي تطبع العصر، ملزما بأن يجمع لصفِّه علما صالحا لأن يكون حليفا له فوقع اختياره على علم اللسانيات، هذا الأخير الذي غيَّر مساره المنهجي من التاريخية/التزامنية إلى الوصفية/الآنية، و بذلك استطاع الوصول إلى مرتبة العلمية من خلال الاستناد إلى جملة من القواعد النظرية و التطبيقية التي أصبحت الآن أشبه بالبديهيات التي لا ترتبط بمجموعة لغوية دون أخرى، و لا بلسان دون آخر بل قابلة للتعميم على الجميع .

إنَّ الحديث عن التضافر النقدي/ اللساني هو حديث عن منعرجات حاسمة ساهمت في صناعته، و لئن ارتبط هذا المفهوم بما قدَّمه رومان جاكسون فإنَّ المسدِّي لم يتوان عن إعادة طرح سؤال التضافر النقدي/لساني كاشفا تلك النماذج السابقة التي أزاحتها مركزية جاكسون، لا سيما ما قدمه أدوار سابيرEdward Sapir ، هذا الأخير الذي أدَّى ضمور قيمة نظريته-التي وصفت بالذهنية- إلى تجاهل الباحثين لها رغم حصافة رأيه و أهمية موقفه في قضية التضافر المعرفي[1].

و قد حاول المسدِّي إرجاع قضية التضافر النقدي/لساني للأصول الأولى التي انبثقت عنها لا من أجل اكتشاف دلالتها التي كانت تحملها آنذاك، و إنما لتبيين منطق بنائها و كيفية اشتغالها منذ انطلاقها، هذا ما يفتح للعقل آفاقا معرفية جديدة لا سابق عهد له بها.

وتجاوزًا لحديث البدايات،ظل التضافر المعرفي بين علمي النقد واللسانيات ساري المفعول، بفضل تبنى عدد هائل من النقَّاد واللسانين لهذا المفهوم، وكذا حرصهم على إقامة معالمه المحورية في مشاريعهم العلمية، وبحوثهم الأكاديمية كلٌّ حسب وجهة نظره الخاصة.

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص 116-121.

ونظرًا لأهمية هذا الموضوع فقد ساهم المسدِّي في تخصيب القضية بإعلان مواقفه، وتحديد رؤيته لطبيعة العلاقة التي تجمع علمي النقد و اللسانيات، وكذا إبراز الاستراتيجية التي يعتقد أنَّها كفيلة بنجاح المسعى التضافري.

أما فيما يخص طبيعة العلاقة التي تجمع النقد باللسانيات. فإن كان البعض يرى أنَّها تحمل معنى التبعيّة السلبية، فإنَّ المسدِّي يعطى لهذه التبعيّة مفهوما آخر وللتضافر أبعادا عميقة. إذ يقول:«فالتبعية في ما نبسطه هي المقياس الذي به نتساءل كيف ينتهى التضافر المعرفي بين حقلين من حقول العلم، إلى أن يصبح كلّ واحد منهما-إلى حد ما- رهين الخطى التي يقطعها الآخر في صحبته على درب جسور التماس المشترك، فكأنه قران متعة قد تحول إلى اقتران محايثة، وهذا ما نزعم أنَّه حاصل أو كالحاصل في أمر علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي، هو حاصل فعلاً في نظر من يقرأ لوحة المعرفة في طبقاتها المتراكبة بكثافة شديدة، وهو الحاصل لأنَّه من المظنون أن نؤسس له بما يكفل له الاندراج ضمن الجرعة الوسطى من الثقافة التي ينبغي أن تشيع. فالتبعيّة المتبادلة التي نقصد إليها لا تحمل تلك الشحنة من الهجانة التي تصاحب لفظ"التبعية" في التداول العام، إنَّها الصورة الجديدة لمفهوم التضايف كما سنته الفلسفة الأرسطية على وجه التدقيق، بحيث إنَّك إذا نطقت بكلمة (الأب) كان لزاما أن تستحضر في لحظتها مفهوما آخر هو مفهوم (الابن) سواء على التذكير أو على التأنيث»[1].

ثم يوضّح المسدِّي مفهوم التبعية بالمحايثة عن طريق إبراز أهم ثمارها في قوله:« نحن إذن حيال اختبار معلمي في ورشة المفاهيم، وقد تعلَّق هذا التجريب في منوال التبعية بالمحايثة والتضايف عن طريق آلية التقليبات مما يمكن استجماعه في سلسلة المعادلات التالية، سعيًا وراء الإيضاح بالاختزال لا حرصا على التشكيل الصوري بالضرورة.

1-الأدب × اللغة =فقه اللغة.

2-الأدب × اللسانيات= الأسلوبية.

3-اللغة × اللسانيات=الكليّات.

4-الأدب × النقد=الأدبية.

5-النقد × اللسانيات= الخطاب.

[1] المصدر السابق ،ص 98.

6-اللغة × النقد=الدلالة.»[1]

هكذا، فإنَّ رؤية المسدِّي للتضافر النقدي/لساني قائمة أساسا على رسم حدود منطلقاته أو أصول تكوينه ثم تحديد نتاجه بالاستعانة بنظام التقليب الرياضي لحشد مختلف الاحتمالات المتعلقة بثمار تضافر النقد باللسانيات، و التي يصبو المسدِّي من خلالها إلى الردّ على كل مشكّك في فعالية تلك العلاقة بدعوى طمس هوية النقد وإخضاعه لتبعيَّة معرفية، ليعطى بذلك للتبعيَّة مفهوما آخر ينتهي فيه التضافر المعرفي بين النقد واللسانيات عند حدود دقيقة ومعلومة النتائج مسبقا، يصبح فيها كلُّ علم رهين الخطى التي يقطعها الآخر، لذا فإنَّ «من يتأمّل مسار الدرس النقدي العربي-بشكل خاص- يجد وقعا صريحا لمسار الدرس اللساني الحديث عموما، حيث لا يكاد يستقيم منهج لساني معيّن في مجال اللغة ذاتها، حتى نجده قد شاع في الدراسات الأدبية وذاع، وربما قبل استوائه، وقبل أن يعجب الزرَّاع»[2].

كما أنَّ إصرار المسدِّي السابق على حشد وتصنيف مختلف العلوم الناتجة عن تضافر حقلي النقد واللسانيات، لا يخلو من تأكيد على اكتساب القضية جانبا كبيرا من الدِّقة والموضوعية إذ تقبل التصنيف بما يحفظ لكلِّ علم خصوصيته وهويّته المعرفية، كما أنَّها تحمل طابع التضايف- وهو أقرب لمفهوم الاستلزام الأرسطي- بحيث إذا استحضرت علما دفعك إلى استحضار الآخر، كما هو الحال في تلازم حضور الأب بحضور الابن.

ب -نحو استراتيجية جديدة للتضافر النقدي/لساني.

سبق للمسدِّي أن استعرض أهم ثمار التعانق الفكري، والإخصاب المنهجي الحاصل بين النقد واللسانيات، خصوصا بعد تلك القفزة النوعية التي حققتها اللسانيات السوسيرية في مطلع القرن العشرين. وإن أبدى هذا الناقد إعجابا كبيرا بثمار ذلك التضافر المعرفي، إلاَّ أنَّه لم يتوقف عند حدود الإشادة بل تعدَّاه إلى رسم معالم المرحلة الجديدة التي لا بد أن يقطعها التضافر النقدي/لساني. مؤكِّداً بأنَّ علاقة المعرفة النقدية بالمعرفة اللغوية «ليست في حاجة إلى شيء مثلما هي اليوم في حاجة إلى المنهجة النظرية التي تكون بمثابة التأسيس للرابط التضافري الذي يصل بعضها ببعض: فلو تجرأنا على اللغة و صغنا منها بحسب حاجتنا المفهومية العينية لقلنا هي الحاجة إلى عملية"تنهيج"، أي إلى خطّة منهجية تستحيل إلى تأصيل للبرنامج المعرفي، هي الحاجة

[1] المصدر السابق، ص 101.

[2] خليفة بوجادي:« ملاحظات في القيمة التداولية المصطلح النقدي -لساني» مجلة النص و الناص ، ع 4-5 ، ص 203.

أيضا إلى وعي بالعلاقة الاستثمارية بين حقلين من النشاط الفكري يمكن لها أن تقوم بوظيفة الإخصاب الايبستيمي عن طريق تحديد بؤرة الفعل المشترك»[1].

وعليه فإنَّ أقوم سبيل للارتقاء بمستوى علاقة المعرفة النقدية بنظيرتها اللسانية هو إخضاعها لمبدأ التصحيح والمراجعة من حين لآخر، ذلك لأنَّ التقيُّد بمنهج تضافري واحد لا يمكن أن يؤتى أُكله خصوصا بعد تلك التحوُّلات المستمرة التي تشهدها الساحة النقدية واللسانية-على حدٍّ سواء- والتي تتطلب آفاقا واسعة للاختلاف والتفاعل والحوار.

وما دامت غاية المسدِّي هي تصحيح مسار التضافر النقدي/لساني من خلال إعادة تنهيجه فإنَّ « هذا التصحيح لا فكاك له من الدخول في التأسيس، لأنَّ التأسيس شرط في كمال التصحيح ،وهذا التصحيح عملية تقوم وفق أدوات منهجية يُرد إليها كلُّ ما يراد تصحيحه، وهذه القواعد بدورها تتكئ على أصول عامة بها تستقيم وتسترشد»[2].

إنَّ منطق التحوُّل في مسار التضافر النقدي/لساني حسب المسدِّي ضرورة لا مفرَّ منها، ويضبط معالمه في قوله:« فلئن كانت المرحلة الأولى من اقتران النقد الأدبي باللسانيات متقيّدة بلحظة الدال وكانت المرحلة الثانية متقيّدة بلحظة المدلول، فإنَّ الأفق الجديد الذي نسعى إلى تأسيسه يتقيّد بلحظة الدلالة: أي لحظة الانصهار الذهني التي يمحي فيها حضور الدال بصفاته الفيزيائية، ويخرج فيها المدلول من كينونته الأنطولوجية ذات الإيحاء الهلامي»[3].

وقبل توضيح واستكشاف هذه الاستراتيجية الجديدة للتضافر النقدي/لساني التي يدعو إليها المسدِّي. ينبغي الوقوف أولاً على أهمِّ المنعرجات الابستيمولوجية التي قطعتها اللسانيات في مسارها المعرفي، والتي كانت سببا مباشرا في نشوء مرحلتي التضافر الأولى المتعلقة بالدال والثانية المتعلقة بالمدلول، وتوضيحا لذلك يقسِّم عبد الهادي بن ظافر الشهري الدراسات اللغوية عند الغرب إلى اتجاهين:

1-الاتجاه الشكلي: ويعرف بـــ"اللسانيات الصارمة" ويعني أساسا بدراسة النظام اللغوي معزولا عن سياق التواصل الاجتماعي، ويسلِّط الضوء على مستويات اللغة المعروفة:

---

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 93.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينو طبقا و الفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي) الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008، ص 66.

[3] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص 20-21.

المستوى الصوتي بشقّيه الفونيتيكي والفنولوجي، المستوى التركيبي... وينقسم هذا الاتجاه بدوره إلى شقين:

أ–شق بنيوي: يدرس المنجز اللغوي في صورته الآنية بغضّ النظر عن السياق الذي أنتج فيه أو علاقته بالمرسل ومقاصده، ويهتم بتحليل المستويات اللغوية قصد التوصُّل إلى العلاقات التي تربط بينها.

ب– شق توليدي: يشتغل على تفسير الظاهرة اللغوية في عمقها قبل الإنجاز،و أهم ممثل لهذا المنحى من الدراسات اللغوية هو النحو التوليدي و التحويلي. ويتخذ هذا الاتجاه اللغوي الجملة أساسا في التحليل،منطلقا من فرضية أنَّ الإنسان ينتج كلامه بمقتضى قواعد صورية، هذا ما يفرض البحث في العلاقة التي تجمع بين العقل واللغة دون إهمال المكوِّن البيولوجي لهذه الأخيرة. لذا اهتم بكيفية تكوُّن الكفاءة اللغوية ونموِّها عند الطفل. ثم تطور المنهج التوليدي وبرز النحو التحويلي الذي يصوِّر اللغة على أنَّها مجموعة من الجمل العميقة التي ينبثق عنها عدد لا نهائي من الجمل المنجزة.بهذا انتقل اهتمام هذا النوع من الدراسة من ملاحظة الظواهر ووصفها إلى محاولة تفسيرها ووضع النظرية، وقد استعانت في تحقيق ذلك بعلوم عدَّة كالمنطق والرياضيات.. للقضاء على سكونية اللغة ومنحها طابعا خلاَّقاً.

2–الاتجاه التواصلي: ويُعنى بدراسة الظاهرة اللغوية أثناء استعمالها في التواصل ضمن إطارها الاجتماعي، ذلك ما يستلزم دراسة السياق الذي تجري فيه عملية التلفُّظ بالخطاب اللغوي انطلاقا من تحديده و معرفة عناصره، ودور كل عنصر منها في تشكيل الخطاب وتأويله، وكذلك دراسة افتراضات المرسل عند إنتاج خطابه، ووسائله وأهدافه ومقاصده أو محاولة التنبؤ بها، ودراسة أنواع السياق مثل: السياق الاجتماعي، والنفسي.. ومحاولة إدراك تأثير كل منهما في عملية توليد الخطاب. وقد تجلىَّ هذا الاتجاه التواصلي في مناهج كثيرة منها:الدراسات التداولية[1].

إنَّ هذا التقسيم للاتجاهات اللغوية عند الغرب يوضح سبب ارتكاز التضافر النقدي/لساني في مرحلته الأولى–و التي تميزت بانتشار الاتجاهات الشكلية– على جانب الدال،

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2004، ص 97.

ثم انتقلت اهتماماته إلى جانب المدلول خصوصا بعد طغيان الاتجاه التواصلي المهتّم برصد فعل التواصل ودراسة كيفية انبناء معالمه.

أما المرحلة الجديدة التي يبتغيها المسدِّي استراتيجية للتضافر النقدي/لساني فقد أطلق عليها اسم"لحظة الدلالة" التي تمحِّى فيها الفوارق بين الدال والمدلول ليفسح المجال لانصهارهما.و بذلك يرفع المسدِّي راية الدراسة التكاملية شعارا لتضافر ناجح بين حقلي النقد واللسانيات، هذا ما يفسح المجال لاستغلال كل الاتجاهات اللسانية على اختلاف مشاربها واهتماماتها في إثراء محاور النقد الأدبي.

يبقى التضافر النقدي/لساني- رغم دعوة المسدِّي هاته التي يصبو من خلالها إلى إذابة الحدود بين الدال والمدلول- بحاجة إلى تأسيس علاقات تفاعلية كبرى، ينظر من خلالها إلى النص الأدبي على أنَّه بنية كلية متشابكة شكلا و مضمونا، و يستدعي ولوجها انتهاج الرؤية الشمولية في المعالجة، و الانفتاح على سياقات التلقي ، ذلك لأنَّ طبيعة هذا النص تفرض قابليته للانفتاح الدلالي ومن ثمَّ لتعدد التأويلات. ومن هذا المنطلق« تكتسب الدلالة في النص أوجهًا متعددةً فهي ليست رهينة العلاقات السياقية والجدولية فحسب، وإنَّما هي رهينة ظروف البثِّ والتلقي أيضا[1]».

إن تحقيق هذه التطلعات في مشروع التضافر النقدي/لساني، يتطلب إنزال مبحث النص الأدبي مترلته المنوط بها في حقل الدراسات اللسانية لأنه لا زال يعاني الإهمال. هذا ما جعل عبد السلام المسدِّي يؤكِّد أنَّ البديل الآخر الذي يقترحه لإنجاح التلاقح المعرفي بين حقلي النقد واللسانيات يرتكز أساسا على ضرورة إتخاذ اللسانين للنص الأدبي موضوعا لدراستهم، ومطية لمزيد من استكشاف الظاهرة اللغوية خصوصا وأنَّه« لم يتحرَّك قلق اللسانيين صوب النص الأدبي بوصفه الحقيقة المضادة لما يبحثون فيه، فيكون مشتملا على بعض الذي يبحثون عنه، والحال أنَّهم جميعا يعرفون أنَّ الألسنة البشرية لم يقع تدوينها ولا استنباط أنظمتها النحوية والصرفية والصوتية، ولا ترتيب مادتها المعجمية إلاَّ من خلال المستوى الأعلى من تداولها أي مستوى الصياغة الفنية[2]»

[1] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 135.

[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 21.

انطلاقا من هذه المرجعيات، انتقد عبد السلام المسدِّي الاتجاه التوليدي التحويلي الذي أهمل بدوره البحث في النص الأدبي، رغم أنَّه يمثِّل أحد أقطاب الحداثة اللسانية، ويقول بشأنه:« ومع آخر مطافات النظرية اللسانية، وخاصة في منحى المبحث الإدراكي (العرفاني)، قفز الوعي العلمي مباشرة إلى ارتباط المكون اللغوي بالمكون الإدراكي عبر كلِّ التعقيدات الفزيولوجية والمضمِّنات الفطرية، و لم يسترع انتباه الباحثين من هذا الجيل"التوليدي التحويلي" الجديد ما يجعل الجسر قائما بين آليات البحث في العمل الذهني، وآليات البحث في شعرية اللغة من حيث هي مجال إبداع داخل الإبداع. فاللغة مكوِّن أساسي ضمن ما يبتكره الإنسان اعتمادا على الفطرة واتكاءً على الاكتساب، ولكن القدرة الشعرية هي درجة ثانية من تصرف الإنسان في اللغة، ولذلك كان يمكن للنظرية الإدراكية في حقل البحوث اللسانية أن تفتح قناة تضافرية جديدة[1]».

و لقي النص الأدبي نفس الإهمال و التهميش في مباحث سوسير الألسنية، وحتى ادوار سابير حين اهتم بالأدب فقد ولجه من مبحث خصوصيات الألسنية الطبيعية. و لم يشذ هيالمسلف عن القاعدة، إذ لم يظهر أيَّة عناية بمبحث النص الأدبي أثناء تطرُّقه لمستويات الفن الأدائي طبقا لمراتب الإفضاء التداولي. وحتى أثناء تآزر جهود جاكبسون وليفي ستراوس –وهما الرائدان في حقل التضافر– في تناول النص الشعري لم يهتما بفضِّ أسرار الكلام من خلال أسرار البناء الشعري، ونفس الحكم ينطبق على بلومفيلد، ومارتيناي وتشومسكي..[2]

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ النص بوجه عام لم يلق العناية اللازمة في مباحث اللسانيات إلاَّ مؤخرا، إذ أنَّ أقصى ما وصلت إليه الدراسات السابقة لم يخرج عن نطاق الجملة، ومع استحداث حقل"اللسانيات النصية" أضحى للنص مستقبلا واعدا، خاصة وأنَّها لا تقيم حواجز بين حدَّي التماسك النصي والمضمون التواصلي. هذا ما يؤكِّده عبد الهادي بن ظافر الشهري في قوله:«لم يتجاوز النحويون في التركيب حدَّ الجملة في تحليلاتهم، منذ البنيويين والتوزيعين حتى النحو التحويلي عند (تشومسكي) ومن بعده، كما لم يتجاوز الباحثون محتوى القضية في التحليل الدلالي. في حين قدَّم "نحو النص" و"تحليل الخطاب" بعض الآليات لتحليل الوحدات اللغوية الكبرى مثل العبارة، أجزاء الخطاب في المحادثات، المحاورة، وكذلك النماذج

[1] المصدر السابق، ص–ن..
[2] المصدر نفسه، ص 22.

الحجاجية في بعض نماذج الخطاب السياسي. لقد كشفوا عن علاقات تتجاوز الإحالة بين الجمل مثلا، فأعادوا بناء تماسك النص بوصفه نظاما أكبر في النحو، ليمكّن المرسل إليه من اكتشاف دلالة هذه الوحدات الكبرى[1]».

وفضلا عن صفة تماسك الوحدات الكبرى التي تميّز معظم النصوص بما فيها النص الأدبي، يتفرَّد هذا الأخير بمجموعة من الخصائص النوعية لعل في مقدمتها قابليته لتعدد القراءة والتأويل معا، ذلك ما لفت انتباه المسدّي –وغيره من اللسانين– فدعا إلى ضرورة الاهتمام به بعدّه معينا لا ينضب، وحقلاً خصبًا لممارسة مفاعلات التضافر النقدي/لساني التي ستجد نفسها في مواجهة نصٍّ أقلُّ ما يعرف عنه أنَّه «هو النص الآسر الذي يترفَّع على كلِّ أشكال النقد ويتجاوز كلَّ المناهج المعدَّة سلفًا والتي قُدَّت لباسا لنصوص تجاهد عبثا طمس المراجع والمرجعيّات والإيديولوجيات لأنَّها لا تستطيع الاندماج في لعبة الأشكال والدوال واختلاف اللغات. إنَّه النص المتمنِّع، النص المحتمل، والنص الاحتمالي، والذي يمكن أن يفاجئنا في أيَّة لحظة، إنَّه النص المثال الذي لا يمكن الوصول إليه بسهولة وهو النص التأويل، ونص القراءة[2]».

إنَّ المخطط الذي يقترحه عبد السلام المسدّي للتضافر النقدي/ لساني– والذي يخصِّص من خلاله للنص الأدبي حيِّزًا مهمًّا– يهدف من خلاله أيضا إلى التحسيس بضرورة مراجعة القناعات السائدة في أوساطنا الثقافية،و التي استقرت على الحديث عن أثر اللسانيات في النقد الأدبي دون إثارة العكس، ذلك ما دفعه إلى التساؤل حول ما إذا كانت هذه الحقيقة محمية بحصانة الإطلاق، فتكون عندئذ مزودة بسلاح الإقصاء مما يجعل البحث يسلك مسار التأثير فقط؟. أم أنَّها واقعة في منطقة حرجة من مناطق القلق الذي ينتاب اللغويين ويأخذ من حيرة النقَّاد في الآن الواحد أو في الآنين المتعاقبين؟.

ورغم هذه الالتباسات المحيطة بقضية التضافر النقدي/اللساني، إلاَّ أنَّ المسدِّي يقرُّ بإمكانية تغيير مسارها من خلال ما يقترحه من معالجة للمسألة ضمن المشروع المعرفي للسانيات لا ضمن المشروع المعرفي للنقد الأدبي، وهنا يُفترض رسم الحيِّز الذي تشغله معالجة الأدب ضمن دائرة الاهتمام الكبرى لدى عالم اللغة. وبذلك يصوِّر المسدي القضية من موقع جديد قادر على تغيير المعطيات المتعارف عليها لدى اللسانين والنقَّاد– على حدٍّ سواء– والتي تلخص

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص 42.

[2] حسين خمري: نظرية النص، ص ص 9-10.

عملهم المتضافر في هدف مشترك واحد هو إضاءة النص الأدبي كلٌّ بحسب معطياته، ذلك ما جعل علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي لا تخرج عن مبدأ التوظيف فهو تضافر نفعيٌّ محكوم بقانون الاستثمار المألوف بين العلوم كما هو الحال بين النقد واللسانيات، في حين أنَّ الأهم هو تحويل هذه العلاقة التضافرية بين النقد واللسانيات إلى مشروع يحكمه الأخذ والعطاء من الطرفين[1].

واستنادا إلى هذه القناعة القائمة على ضرورة بلورة استراتيجية تؤسس لعلاقة تضافرية جديدة بين النقد و اللسانيات يسودها الأخذ والعطاء، يبني المسدِّي تصوُّره لهذا المشروع انطلاقا من نماذج المناويل التفسيرية المرتكزة على "أنموذج الزمن" بعدِّه منوالاً تفسيريا ذا بعد ايبستيمي يكتسب أهميته من فاعليته داخل ورشة المفاهيم المتصلة بالعملية الأدبية والنقدية –على حدِّ سواء–، ويقيم المسدِّي رؤيته لمنهجية التضافر النقدي/لساني ما تحقق منها، وما يتمنَّى تحقيقه من خلال تصنيف منظور الزمن إلى مراتب:

1–أنموذج الزمن الفيزيائي (الطبيعي): حاول النقد من خلاله محاكاة حركة التاريخ من حيث بعث حركة الزمن كما مضت، وتقسيمها إلى ثلاث مرجعيات: الأدب، الأديب، عصر الأديب. فالنص بذلك واقع بين زمنيين: زمن صاحب النص قبل أن يضع نصه، ثم زمن صاحب النص بعد أن وضع نصَّه.و يتم الانتقال آليا أثناء ممارسة المنهج التاريخي من بيئة الأديب، فالأديب، ثم نص أدبه، ثم صاحب النص الذي هو الأديب، وأخيرا نعود بثمرة النص إلى الأدب في عصر صاحب النص لإبراز مكانته التي من خلالها أقر الناس أنَّه أدب.

ولا يخفى على أحدٍّ كثرة الإشكاليات المعرفية المحيطة بهذا المنهج، وفي مقدِّمتها،: ما مدى نجاح الناقد في مهمة المغادرة بين زمنه الفعلي الصائر إلى محاولة إحياء زمن تاريخي منصرم؟، ثم كيف يسمح للناقد الممارس للمنهج التاريخي التوسُّل بالمنوال الذي يتوسل به المؤرخ دون أن يكون مؤرخا[2].

2–أنموذج الزمن المنهجي: وهو الأنموذج الثاني ضمن المناويل التفسيرية وبه نقرأ كلَّ النظريات النقدية التي تحتكم إلى نص الأدب في ذاته ولذاته، وهنا تبرز مقولة الآنية. وإذا كان منحى الدراسة في الزمن الفيزيائي قائم على انتقال الناقد من زمن الحاضر إلى الماضي ثم يعود إلى الحاضر، فإنه في الزمن المنهجي يتعمد استقدام النص واستحضاره ،أي يختار الدرس لنفسه

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص 77–78.
[2] المصدر نفسه، ص ص 101–103.

موقعا اعتباريا يُجلب بموجبه الأدب من زمن النص إلى زمنه هو في اللحظة التي يباشر فيها نص الأدب.[1]

3-أنموذج الزمن النقدي: وفي توضيح المسدي لمفهومه، يذهب إلى أنَّ منوال التناص ضمن دائرة الأنموذج النشوئي، يحتكم أساسا إلى مقولة الزمن النقدي ومن خلاله يتم الدفع والاسترجاع بين النص الأدبي الحاضر والنص الأدبي الغائب، وفي هذه الأثناء يجب الفصل بين الزمن الفيزيائي الذي يمارس فيه عالم الأدب عمله، وبين الزمن الفيزيائي الذي كتب فيه الأديب أدبه، وكلاهما يختلف عن الزمن الفيزيائي الذي صيغ فيه النص المضاد، أي النص الذي تسللت إليه الصورة والنص الذي منه جاء القالب والرمز[2]

إنَّ البحث في التحوُّلات المعرفية والمنهجية التي قطعتها النظرية النقدية، يستدعي الوقوف على المنطلقات الأولى. وإذا كان التحوُّل الفعلي والثورة المنهجية في مسار الدراسات النقدية مدينة بالفضل للسانيات في إرساء دعائمها، فإنَّ التحوُّل النوعي في حقل النقد الأدبي قد تحقق بفضل معطيات نظرية التلقي Théorie de la Réception التي أرسى دعائمها كلٌّ من: هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) وفولفغانغ إيز(Wolfgang Iser) وبذلك عزَّز النقد مناهجه النصانية بأبعاد نقدية ومنهجية جديدة من خلال إعادة صياغة مقولة الزمن التي تجاوزت الثبات (الآنية)، لتؤسس لنفسها نسقا خاصا يقوم على سلسلة التلقيات التي حظي بها العمل الأدبي عبر سيرورتة التاريخية، والتي تفسح المجال للتفاعلات القرائية والتأويلية، ولهذه الرؤية بعدها الإجرائي حيث« إنَّ مركز الفرضية النقدية عند"ياوس" هو الخبرة الأدبية للقارئ، التي بدورها تتمحور حول أفق التوقُّع Horizon d'attente كمفهوم وكإجراء هذه الخبرة التي يعتقد " ياوس" أنَّها بإمكانها أن تتحاشى النزعة النفسية التي تطبِّق الآليات السيكولوجية في تحليلها لاستجابة القارئ وتحليله للأعمال الأدبية، وبتالي فإنَّ تحليل الخبرة الأدبية للقارئ تنزع بهدف توصيف عملية استقبال العمل والأثر الذي أحدثه، إلى إعادة تكوين أفق التوقُّع للجمهور الأول الذي تلقى العمل، أو مجموعة القرَّاء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي»[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص-ن.

[3] خير الدين دعيش:" أفق التوقع" عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ"، مجلة قراءات" جامعة بسكرة"، ع1، ماي 2009، ص 73.

إنَّ هذه التحولات المنهجية التي طرأت على النقد الأدبي و التي يعود الفضل في صياغتها إلى طروحات نظرية التلقي قد أخذها المسدِّي بعين الاعتبار،هذا ما سيتضح أكثر من خلال الأنموذج الموالي:

4-أنموذج الزمن الدلالي:يبرز عبد السلام المسدِّي مفهومه في قوله: «إنَّ النص الأدبي يحمل داخل كيانه حقيقة دلالية هي حقيقته هو التي حصَّلها من المراوحة المتموِّجة بين العرف الدلالي المستقر والأعراف الدلالية المتحوِّلة، والخط البياني الراسم لهذا النفق تحت طيات الدلالة اللغوية هو الذي سنصطلح عليه بمقياس الزمن الدلالي، نعم إنَّ الزمن الدلالي الذي نصوغه كما صغنا مفهوم الزمن النقدي يأتي ليكمل الضفيرة المنشودة بين مؤسسة الإبلاغ ومؤسسة الإبداع، وليكمل الجدلية المفتولة بين المعرفة اللسانية والمعرفة النقدية في تضافرهما الجديد»[1].

يطرح عبد السلام المسدِّي رؤيته للتضافر النقدي/لساني استنادا إلى مقولة الزمن هذه الأخيرة التي أخذت حظَّها من الاهتمام بفعل قدرتها على كشف اللثام عن المواقع المنهجية المتمايزة التي يتخذها القارئ من النص الأدبي.وأما بخصوص مرتكزات مشروع التضافر النقدي/لساني الذي يدعو إليه هذا الناقد فتتشكل أساسا من منطلق "النص الأدبي" بعدِّه كيانا لغويا يحمل في ثناياه حقيقة متراوحة بين الأعراف الدلالية المستقرة والأعراف الدلالية المتحولة/الفلوتة، والتي تلقى مسؤولية الكشف عنها على عاتق القارئ، إذ يتوجَّب عليه الاستعانة بمجموعة من الأدوات الإجرائية والخبرات القرائية التي تسمح بإعادة بناء مجموعة من النصوص/القراءات المتوالدة عن النص الواحد.

بهذا فقد أفاد عبد السلام المسدِّي من معطيات نظرية التلقي حين احتكم إلى تجربة القراءة خاصة فيما يتعلَّق برؤيتها لقضية المعنى في النص الأدبي، إذ فتحت الأنساق النصية التي أغلقتها البنيوية من خلال إخضاعها لمبدأ تعدُّد القراءات، وأضحت بذلك تجربة القراءة« هي الفضاء الذي يلتقي فيه أفق القارئ وأفق النص تساؤلا وتفاعلا وحوارا وتفاهما، لا أن يتسلَّط أحدهما على الآخر، فكلٌّ يحتاج إلى غيره، فالنص بلا قارئ وجود مطمور، والقارئ بلا نص وجود موات، فكلاهما بحاجة إلى فعل القراءة، فالنص بها يتعدَّد نصوصا ويرتحل في الصيرورة ملازما الإنسان حيثما كان، والقارئ بها يحقق كينونته كإمكانية لا تكتمل في هذا الوجود.

[1] عبد السلام المسدِّي : الأدب و خطاب النقد، ص ص 109-110.

وهذه العناصر مجتمعة: النص، القارئ، القراءة لا تحقق هذا التكامل والانسجام إلاَّ بتوسُّط اللغة، بما هي بيت هذا الوجود ومستقره الذي يأوي إليه الكائن فهما/مساءلة/جدلا/حوارا/تأويلا/تفهما»[1].

ومثلما كانت اللغة حلقة وصل بين ثلاثية نص- قارئ- قراءة كانت أيضا مفعِّلا للتجاذب بين حقلي النقد واللسانيات عبر مختلف مراحل تضافرهما، واستنادا إلى هذا الطرح بنى عبد السلام المسدِّي رؤيته للمرحلة الجديدة التي يجب أن يسلكها مشروع التضافر النقدي/لساني اصطلح على تسميتها بـــ "لحظة الإنجاب الايبستيمي"ويتأتَّى وجودها -حسب المسدِّي- حين « نعيد نمذجة الزمن بوضع مفهومين جديدين هما: مفهوم الزمن النقدي، ومفهوم الزمن الدلالي، فأمَّا الأول فهو التغذية الراجعة من اللسانيات إلى النقد الأدبي في قرانهما التضافري، وأمَّا الثاني فهو التغذية الراجعة من النقد الأدبي إلى اللسانيات بموجب بنود عقد الشراكة المعرفية»[2].

وقبل استكشاف مقاصد هذا الطرح، يتوجَّب البحث أولا في دلالة مصطلح "التغذية الراجعة" بما يتيح فرصة التعرف على المنظومة المرجعيّة التي يستمد منها هذا المصطلح وجوده، ذلك ما يعين في تبرير اختيار المسدِّي له من خلال توضيح أوجه التقارب بين دلالتة الأصلية والفرعية التي استقاها أثناء توظيفة في سياق الحديث عن التضافر النقدي/لساني.

تعدُّ "التغذية الراجعة" Feed back أو "رجع الصدى" من المصطلحات التي ارتبط تداولها بحقل علم النفس- وتحديدا في مبحثي: التعليم والتعلُّم- وهي« ردُّ المتلقي على رسالة المرسل الذي قد يستخدمه الأخير في تعديل رسالته التالية، تعتبر التغذية الراجعة تكملة من المستقبل للحوار الذي بدأه المرسل لتكتمل دائرة الاتصال، وتزداد درجة الكفاءة والفعالية للنظام الاتصالي بارتفاع درجة التجاوب بين طرفي عملية الاتصال، وقدرة النظام على تحقيق استجابة فورية لما يعنيه المستقبل، أي استجابة المستقبل هي رسالة عكسية من المستقبل إلى المرسل ردًّا على رسالته التي بدأ بها الحوار. وأحيانا قد تؤجَّل التغذية الراجعة لفترة قصيرة وخاصة في

[1] عبد الغني بارة:" استعمال النصوص و حدود التأويل في نقد الممارسة التأويلية عند أمبرتو إيكو"، مجلة المخبر ، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص ص 103-164.

[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 110.

الاتصال الجماهيري تحسبا لظهور سلوك معين يمكن قياسه كميًّا من خلال الاستجابة الفعلية للمستقبل»[1].

وبهذا فإنَّ مفهوم التغذية الراجعة بين حقلي النقد واللسانيات –التي يدعو إليها عبد السلام المسدِّي– هو إعادة تقييم المنجز التضافري في سياق معرفي شمولي لا يؤمن بوجود حدود بين العلمين، بل ويكرِّس منطقا حواريا وتجاوباً اتصاليا يسوده الأخد والعطاء بينهما، ذلك ما يضفي ديناميكية على العلاقة التضافرية وتجديدا مستمرًّا لمسارها من خلال مراجعة منطلقاتها و رسم مقاصدها بما يتلاءم واحتياجات كلِّ علم.

وحتى يتم إبراز مشروع الحوارية المعرفية بين النقد واللسانيات يتوجَّب اختبار وسائل التواصل بينهما، والعمل على تفعيل ديناميكيتها ذلك لانَّ « العمل بين الحقلين قد كان ينبني على هندسة ثابتة، والآن سيتأسس على هندسة متحوِّلة: ينظر عالم اللغة إلى اللسانيات وهي تشتغل على النص الأدبي فيستكشف ما يعين الناقد على إيضاح آليات اللغة في تحوُّلها من وظيفة الإبلاغ إلى وظيفة الإبداع.

وينظر عالم الأدب إلى النقد وهو يستثمر مقوِّمات المعرفة اللسانية فيزداد إدراكًا بآليات اللغة كيف تعمل وهي نظام إشاري، وما الذي تستقيه من أبنيتها ومن صيغها ومن قوالبها عند رحلتها من التداول إلى الفن، وما الذي تستصحبه معها من الفن عندما تقفل راجعة بعد سفرها فترتسم بصماته على جسد اللغة: لغة الإصباح والإمساء[2]».

وعبر هذا التداخل بين مجال المعرفة النقدية واللسانية، تتبدى ملامح التواشج والاتساق في مشروع التضافر النقدي/لساني، ذلك ما حمل عبد السلام المسدِّي على التأكيد بأنَّ «حمل هاجس اللغة مع هاجس الأدب من جهة أولى، وحمل هاجس التأمل النظري مع هاجس المجاهدة التطبيقية في هذا وذاك من جهة ثانية، يحفزاننا إلى القول بأنَّ بين اللسانيات والنقد الأدبي في عصرنا فرصة لإمضاء عقد من الشراكة المعرفية يغدو العلم اللغوي فيها من المعارف

[1] علاء الدين أحمد كفافي، صالح بن موسى الضبيان، و آخرون، مهارات الاتصال و التفاعل في عمليتي التعليم و التعلُّم (قراءات أساسية في تربية الطفل)، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان/ الأردن ط2، 2005، ص 70.

[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 97.

المتصلة بالنص بمقدار ما يغدو العلم النقدي فيها من المعارف المتعلقة باللغة. ولكنَّ الأمر يقتضي منذ البدء إحكام منظومة التأويل في المعالجة التفسيرية»[1].

إنَّ تأكيد عبد السلام المسدِّي على ضرورة إحكام منظومة التأويل في مشروع التضافر النقدي/لساني تفرضه طبيعة النص الأدبي، هذا الأخير الذي أضحى مجالا خصبا لفعل القراءة بفعل تعدد مرجعيّاته، وتداخل نسيج نصوصه، وتسامي لغته عن كلِّ أشكال التواصل اليومي،متخذا بذلك المفارقة/الاختلاف/التفرُّد، مشروعا جماليا وفكريا يميِّزه عن سائر أصناف الكلام وليس هذا وحسب، بل تمَّ تسجيل تغيرات أخرى طرأت على الممارسات النقدية أيضا، إذ أصبحت تصبو إلى « إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه، منطلقا من مقولة أساسية مؤدَّاها: أنَّ كلّ قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحا وغير نهائي، ويتيح له فرصة غزوه من أيِّ وحدة لغوية مضمرة في بنائه»[2].

انطلاقا من هذه الآفاق الجديدة التي فتحت للنص الأدبي، لم يخف المسدِّي قلقه إزاء العقبات التي تعترض المشروع التضافري بين حقلي النقد واللسانيات، ولعل في مقدمتها"إشكالية المعنى" إذ أنَّ تتبع مسار العلم اللغوي وكذا استشراف مستقبله يثبت « بأنَّ الامتحان الصعب أمامه هو إحكام قضية الدلالة التي هي غاية كلّ البنى في الكلام: بنية الصوت وبنية التركيب، فإن رمنا الدقة قلنا إنَّ السؤال المعضل الملقى على اللسانيات هو المتصل بتصميم أنموذج نسقي يحاصر المعنى منهجيا ويسيّج حقل الدلالة بآليات نافذة ترقى إلى مرتبة الطموح العلمي الذي أنشدته الدراسة اللسانية»[3].

وبهذا، سيظل لإشكالية المعنى أثرا واضحا في إعادة بعث التساؤل عن أثر النقد في اللسانيات، إذ أنَّ استعصاء المعنى على النمذجة النسقية في عصرنا الراهن، يفرض على اللسانيات أن تشق لنفسها استراتيجية جديدة يصرح بها المسدِّي في قوله: « إنَّ الذي ندعيه وندعو إليه هو أنَّ الأدب يفتح أمام اللسانيات–بفضل المعرفة المبنية عليه وهي النقد– فضاء رحبا لتحليل الدلالة في إطار مفهومي جديد، هو ليس تحليل الدلالة لتفسير المرمى الأدبي وليس

[1] المصدر السابق، ص 98.

[2] سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر ط1، 2002، ص 166.

[3] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 106.

هو تحليل الدلالة لإغناء القاموس بتوسُّلات إيحائية أو تضمينية جديدة، وليس هو تحليل الدلالة لضبط لائحة القرائن المسوِّغة للمجاز، ولكنَّه تحليل دلالي غايته محاصرة المعنى في بعده التداولي: نعني أنَّه استقراء لآليات الجدول المعجمي في دخوله سياق التركيب»[1].

هكذا يطرح عبد السلام المسدِّي رؤية جديدة قوامها، أنَّ التداولية قاعدة ضرورية لكلِّ بحث لساني يرمى ولوج عالم النص الأدبي بكل ما يحويه من دلالات متنوعة تنوُّع بناه التركيبية. إذن والحال هذه ينبغي« أن تقوم أبنية الخطاب في الخطاب بدور الأبنية النحوية في الجملة إذ يتعيَّن أن تمكننا من الحكم على سلامة تكوين الخطاب، وأن نستخرج من سلسة الأقوال تأويلاً (خطابيا) لا يُختزل في مجموع تأويلات هذه الأقوال»[2].

وقد انفتحت آفاق واسعة أمام تأويل النص الأدبي مع استحداث مباحث علم التداولية هذه الأخيرة التي استطاعت أن تتضافر مع مرجعيَّات معرفيَّة ومشارب فكرية متعددة سمحت لها بتتبع سياقات ومقاصد العملية التواصلية بدءا من الظروف المحيطة بإنتاج الملفوظ وانتهاء عند ما يمكن أن يحدثه من تأثيرات في المتلقي. وبناء على ذلك فإنَّ «البعد التداولي في دراسة اللغة يتجاوز منوال (الشكل/المعنى) إلى مجالات أخرى لا يحكمها هذا المنوال، نحو الملفوظية والحجاج، ومظاهر الاستدلال في اللغة، والتضمين، والاقتضاء وغيرها...حيث تحكم هذه الموضوعات حالات خاصة، ومقتضيات تجعلها متجاوزة لوصف علاقة شكلها بمعناها»[3].

وفي الأخير يمكن القول بأنَّه رغم إمكانية تعبير النص الأدبي عن ذات المتكلم ، واحتياجات المتلقي ذلك ما يسمح بمقاربته تداوليا، إلاَّ أنَّ الإمساك بمقصدية الأديب/المبدع في نصِّه، أو محاصرة المعنى فيه- على حدِّ تعبير المسدِّي- يعدُّ ضربا من المستحيل/الوهم؟ لأنَّ تفلُّته سرٌّ من أسرار كينونة النص الأدبي وتخطيه حدود الزمان والمكان.

[1] المصدر السابق، ص 91.

[2] آن روبول، جاك موشار: التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)، ترجمة: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، 208.

[3] خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية (مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم) ، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 126.

ثالثا:الفرضية النشوئية وأولويات التلقي النقدي.

أدرك عبد السلام المسدِّي وهو يتابع انشغالات النقد العربي المعاصر، أنَّ هذا الأخير لا يزال يرزح تحت وقع الأحكام المطلقة التي تفتقد لأدنى مستويات الوعي المعرفي والمنهجي، ذلك ما دفعه إلى التأكيد على« أنَّ البحث في نشوئية النقد الحديث يستوجب قبلَّ كلِّ شيء إجراء الحفريَّات التكوينية اللازمة والتي هي قاعدة التأسيس المعرفي، وهذا في حقيقة الأمر يرتد إلى إطار على جانب من الاتساع إذ ينبغي أن يشمل-إذا ما تكاملت مراحله- رجوعا إلى أصل القضية في مشروع الحداثة النقدية»[1]. وتزداد أهمية الرجوع إلى منابع الحداثة النقدية بحكم خضوع الخطاب النقدي لمحدِّدات البنية الثقافية التي يتنوَّع توالجها وتراكبها بين بيئة علمية منتجة وبيئة علمية مستقبلة، ذلك ما يستدعي البحث في القنوات التي تركبها المادة العلمية المستحدثة وتتسرب عبرها قبل أن تشيع وتستقر، أو هو بحث في الأعراض التي تطرأ على مضامين الخطاب النقدي لَّما ينتقل من مناخ حضاري معيَّن إلى مناخ مختلف عنه من حيث اللغة وسلَّم القيَّم والمرجعيَّات، وعليه فإنَّ النقد الحديث في أمسِّ الحاجة إلى مباحث تنبش في نشوئيته، والقائمة أساسا على المساءلات الفكرية التي تتخذ الخلفية الثقافية للظواهر العلمية منطلقا للبحث ،أما المعمار المعرفي فهو هدف تسعى إليه[2].

و لم يقصر عبد السلام المسدِّي اهتمامه بحيثيات إنتاج النص النقدي على المشاريع النقدية المستوردة من الآخر/الغرب، بل تبنَّاه مشروعًا شاملا يحفر في الخصوصيَّات الفكرية لكلِّ أصناف الخطاب النقدي بغض النظر عن أصوله عربية كانت أم غريبة. ترى ما مفهوم مبحث نشوئية النص النقدي الذي يدعو المسدِّي إلى إقامتة وما مرجعياته؟، و هل هناك معطيات كافية لإقامتة؟.

[1] عبد السلام المسدِّي: في آليات الأدبي، ص 82.

[2] عبد السلام المسدِّي: ما وراء اللغة، ص ص 17-18.

1-مبحث نشوئية النص النقدي: مفهومه ومرجعياته.

يبنى عبد السلام المسدِّي تصوُّره لمبحث نشوئية النص النقدي استنادا إلى مجموعة من الأسئلة أهمها: من الذي يوجِّه خطى النقد؟ أو بالأحرى من المتحكِّم في حيثيات ممارسة الكتابة النقدية؟، ثم ما موقع الإرادة الذاتية للناقد منها؟ وما حظ "السياق" في تحديد وجهة النقد وكيف يتم ذلك[1].

يؤكد المسدِّي في مستهل عرضه لتصوُّره هذا خضوع الخطاب النقدي للنمطين من السياق. سياق خارجي مرتبط بالسياقات الاجتماعية والفكرية وكذا الثقافية التي هي قرينة المؤسسات، أما السياق الداخلي فيقصد به على وجه التخصيص المقام الذي يتنـــزل فيه إرسال الحكم النقدي، أي طبيعة الخطاب الذي يغلف القول النقدي ويضفي عليه خصوصياته[2].

أما جوهر الإشكالية- حسب عبد الناقد- فهو متعلق بذلك الإهمال الذي لقيته سياقات إنتاج النص النقدي ، إذ لم تحجز لنفسها بندا خاصا في قائمة الأجندة الابيستيمية يتحدث أساسا عن نشوئية أو "جنيتيكية" النص النقدي، وفي المقابل نجد أنَّ الحيثيات المتصلة بإنتاج النص الأدبي قد نالت اهتمام الفكر النقدي-على الصعيد الإنساني- واستمر هاجسه بها طويلا، ولم يتوان عن ولوج عوالم الفكر الأخرى بحثا عن رؤى جديدة تفسِّر عوالم النص الأدبي. ولعل الطرف الفاعل في صنع هذه المفارقة هو تلك المسلمات التي شاع اعتناقها في صفوف الأطراف المتعاملة مع المنجز النقدي، إذ ينظر إليه على أنَّه بناء منبثق من اختيار محض، متولد عن تلقائية خالصة، في حين يؤكد المسدِّي، أنَّ القسط الأعظم من ذلك الإنجاز النقدي هو محصلة استجابة لمجموعة من الحوافز التي ليست مرتبطة بإرادة الناقد أو ملازمة لرغبته الماقبلية .

هذا ما سيفرض علينا إلزامية الولوج إلى تلك المناطق الخفية الثاوية خلف المنتج المعرفي، والمتمثلة في حيثيات إنتاج المعرفة و شروطها الخارجة عنها والتي تحكمها المؤسسة المجتمعية وتحددها الأنساق الثقافية، والمتمعِّن في حوافز إنتاج النص النقدي سيتضح له- لا محالة- أنَّ عنوانا قد تختاره مؤسسة ثقافية ليس لها أيُّ قدم اختصاص، فتقترحه على النقَّاد

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص 293.
[2] المصدر نفسه، ص 293-294.

للمشاركة به فيما تعتزم تنظيمه من ندوة أو مؤتمر.. سيكون له أثر واضح- سواء إيجابا أو سلبا- في تسيير وجهة الإنتاج المعرفي وتأطيره[1].

انطلاقا مما سبق يمكن القول بأنَّ مرجعية هذه الأفكار المتعلقة بالسياق، وكذا مبحث نشوئية النص النقدي -التي يدعو إليها المسدِّي- ذات أصول لسانية محضة، ذلك أنَّ المتبصِّر في مشروع اللسانيات التوليدية يدرك ارتكازها على ابتعاث المقولة التكوينية لتحل محل المقولة الآنية، لذا فإنَّ أحدث المباحث في مجال النقد الأدبي-في تقدير المسدِّي- هي ثمرة من ثمار المقولة النشوئية وأهم تجلِّياتها مبحث نشأة النص لا في بعده التاريخي، ولا في بعده الإسقاطي اعتبارا لانعكاس ذات الأديب على ذات الأدب، وإنَّما يقصد بها نشأة النص من حيث هو "خطاب" أي نسيج لغوي يصرح هو بنفسه قصَّه نشوئه، ويقر بما توالج وراءه من صيغ وقوالب وآليات حتى صيغ على النحو الذي صيغ عليه[2].

وفي الجهة المقابلة، تحديدا في حقل اللسانيات التداولية نجد امتدادا آخر لمقولة الاهتمام بسياقات إنتاج الخطاب النقدي، ذلك أنَّ نظرية التلفُّظ قد أعادت الاعتبار للعوامل غير اللغوية أثناء التحليل، نظرا لأهميتها في فهم أسباب وشروط إنتاج النصوص. فما يحيط بالخطاب يشكل مجموعة من الافتراضات الهامة التي تمثل شروطًا لنجاح العملية التخاطبية، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاهتمام بالسياقات المحيطة بالخطاب ليس حكرا على نظرية التلفظ وحسب، بل إنَّ السياق الذي أهمل في الدراسات اللسانية السابقة أضحت له مكانة مرموقة في اللسانيات التداولية بوجه عام، وأصبح قاسما مشتركا بين كلِّ نظرياتها، سيما وأنَّه بإمكانه تحديد خصائص كلِّ نظرية على حدة، و الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر من التداولية[3]. و تفسَّر هذه المكانة التي يتمتع بها السياق بما يقوم به من توجيهات محورية في عملية الفهم. كما يساهم في حصر عدد المعاني الممكنة في عملية القراءة، ويساعد من جهة أخرى على تبني المعنى المقصود[4].

---

[1] المصدر السابق، ص ص 300-301.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، د- ط، 2005، ص 7، ص 15.

[4] ج. ب، براون، ج يول : تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ، منير التريكي، النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود، الرياض /السعودية، د- ط، 1997، ص 47.

يصل عبد السلام المسدِّي بعد حديثه عن السياقات وأثرها في توجيه مسار الخطاب النقدي إلى محاولة ضبط مفهوم نشوئية النص النقدي إذ يقول بشأنها: «لسنا هنا في حضرة تاريخ النقد، ولسنا هنا في محفل تاريخ النقَّاد ولكنَّنا نجتهد في زرع تصور مغاير لعل أفق الصور التمثيلية لتقريبه بالمجاز هو القول بأنَّ للنص النقدي-كما للنص الأدبي- فترة من الحمل يتخلَّق فيها قبل أن يحين أوان وضعه، فحيثيّات إنتاج النقد هي الكشف الذي يشخص لنا الأشراط التكوينية التي ترافق تلك المرحلة النشوئية، وبناء على كلِّ ذلك قد يستساغ أن نزعم زعما نضعه كالمصادرة-أو كالفرضية المنهجية- ريثما تثبت كفاءتها المعرفية، ومدارها أنَّ إلغاء تاريخية النص الأدبي هو الذي يدفع إلى الاعتبار بتاريخية النص النقدي»[1].

أما فعل التأريخ للنص النقدي-حسب المسدِّي- فسيبقى مشدودا إلى السيَّاق بالاستناد إلى معيارين، معيار داخلي: ويتمثل في سياق حيثيات التركيب المتصلة بعلاقة أجزاء الكلام بعضها ببعض، معيار خارجي: وهو حيثيات مقام التداول والتخاطب. ويؤكِّد المسدِّي أنَّ سياق التركيب ومقام التداول مفهومان إجرائيان مقتبسان من مجال التحليل اللساني، ولا بد من التوسُّل بهما في استكشاف الحيثيات التي تصاحب نشأة النص النقدي عبر كلِّ مراحله مع الحرص على كشف الحقائق المتخفيَّة خلف أسيجة السياق بمختلف أنواعه وأصنافه. وبذلك سيتم تجاوز تحليل الخطاب ودراسته إلى بناء استراتيجيات الخطاب* خاصة وأنَّ المؤسسة تسجل حضورا قويا- ومنذ القديم في بناء أيِّ نص سواء كان فكريًّا أم نقديا، ولكنَّها ستظل مع غيرها من الحيثيات المحيطة بنشأة النص النقدي متوارية خلف الحجب تنتظر من يكشف المسكوت عنه الثاوي في أعماقها.[2]

---

[1] عبد السلام المسدِّي: الأدب و خطاب النقد، ص ص 300-301.

* يؤكد عبد الهادي بن ظافر الشهري أن المرسل يتوخى لتحقيق مقاصده الخطابية خططا معينة هي التي يمكن أن نسميها استراتيجيات، وهي استراتيجيات تطرد بعينها من خلال أنساق لغوية وأدوات معينة تلفت النظر إلى نفسها، مما يؤهلها للدراسة والتحليل على أنَّها اطرادات لغوية تجسدها كفاءة المرسل التداولية في خطابه، إضافة إلى أنَّها ثمرة لمجموعة من الإجراءات الذهنية الخاضعة لتأثير العناصر السياقية بمختلف أنواعها، ينظر مقدمة كتاب: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 76.

[2] المصدر نفسه،ص ص 302 -303.

و عليه فإنَّ عبد السلام المسدِّي يدرك بأنَّ للمؤسسة سلطة على الخطاب النقدي. ذلك لأنَّها تلعب دورا هاما في إنتاج الخطاب وتأويله كما تمنحه قوته الإنجازية ويتجلى دورها أيضا في ترجيح استراتيجيات معينة دون غيرها من الاستراتيجيات.[1]بهذا حاول الناقد كسر المسلمات وبناء تصوُّرات جديدة بخصوص الخطاب النقدي من خلال التعامل معه- وعلى غرار باقي الخطابات-على أنَّه مجال رحب لاشتغال السلطة، ذلك ما يستدعي نباهة من المتلقي وعدَّة معرفية ومنهجية قادرة على تعرية مختلف الأنساق الخفية التي تحكم هذا الخطاب.

و بموجب هذه المعطيات فالمتلقي لا سبيل أمامه إلاَّ الاعتقاد المطلق بخضوع عملية تأليف الكتاب إلى مبدأ السياق الثقافي والمعرفي، وإذا كانت الكتابة أقرب إلى محض الاختيار بخضوع المضمون لإرادة المؤلف، فإنَّ المتفحص في المسألة من منظور المقام المتحكِّم في صناعة المعرفة يخلخل هذا الاعتقاد الشائع، إذ أنَّ أعظم منجزات العلوم- منذ ازدهار النهضة-تأتي في شكل أبحاث مقدمة في المؤتمرات العلمية المتخصصة، وغالبا ما كانت هذه البحوث نواة أساسية يتم إخصابها في شكل أطروحات تتنامى إلى أن تصبح نظرية،و هنا يطرح الإشكال حول هوية من يصنع المعرفة؟ ومن يهيئ لها مناخها؟ ومن ينتج حيثيات تفتُّقها؟[2].

كما يؤكد عبد السلام المسدِّي أيضا أنَّ « رد مضمون الفكر إلى سياقه وإلى مقامه ليس ترفا من التساؤل ولا هو بذخ من المساجلة، إنَّه كشف للمغيَّب عن الوعي الإدراكي الصريح، وإنَّه السبيل القويمة لمراجعة مسيرة العلم كي ينقَّى من شوائبه فيتسنى تصحيح أخطائه ، ولنا أن نعرف-من خلال بعض نماذجه العينية- كيف تتطور الفكرة وتتخصَّب بفعل الحوار الجماعي الذي يدور حولها عند الإفضاء بها وسط المحفل العلمي المزدان بحضور المتخصصين، ثم كيف يخرجها أصحابها إلى الناس منشورة في الكتب بعد الإلماح إلى التدقيقات أو التصريحات الطارئة عليها»[3].

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص 220.
[2] عبد السلام المسدِّي: الأدب و الخطاب النقد، ص 306.
[3] المصدر نفسه، ص ص 306-307.

هكذا يتضح أنَّ عبد السلام المسدِّي مهوس بالدعوة إلى البحث في السياقات المحيطة بنشأة الخطاب النقدي لما في ذلك من كشف للمستور وتنقية لمسار العلم من الشوائب. لكنَّه وهو يؤسس لرؤيته هذه اكتفى بالطرح النظري، و لم يقدِّم الوسائل الإجرائية الكفيلة بتجسيد هذه الفكرة على أرض الواقع، خصوصا في ظلِّ صعوبة الحفر في التربة الثقافية للنص النقدي بسبب تعدُّد مرجعيَّاته المعرفيَّة ومشاربه الفكرية. يتبين إذن من خلال مراجعة بنود رؤية المسدِّي السابقة أنَّها بحاجة إلى تعميق في مسار البحث إذ لا يمكن أن نكتفي باستعراض مجموعة من الحيثيات المحيطة بالخطاب النقدي، ثم الاكتفاء بالارتماء التام بين أحضانها والاستسلام المطلق لمعطياتها، بل لا بد من إقامة نظام حفري يخلخل أبنيتها العميقة ويبنى أسئلة جديدة للنقد، مع الحذر من مغبة الوقوع في المقولات المسبقة الجاهزة مثل مفهوم"التأثير والتأثر" أو الانسياق التام خلف تلك الوحدات أو التركيبات التي تُتخذ مرجعا للخطاب في الفهم والتفسير[1].

إذن فالتعامل مع تلك المرجعيات أو الحيثيات المحيطة بنشأة الخطاب النقدي ينبغي أن لا يتوقف عند حدود التساؤل عن هويَّة الأطراف الخفية الصانعة للخطاب، بل لا بد أن يتعدَّاه إلى ضرورة خلخلة اليقين الذي يجعلنا نقبلها على علاَّتها؟ وأن نظهر بأنَّ تلك الممارسة الخطابية هي دوما نتيجة بناء يتعين علينا معرفة قواعده وفحص طرقه من الاستدلال والبرهنة[2]. وبذلك سيتم التصدي للحضور الأيديولوجي في الخطاب النقدي، من خلال طرحه ثانية للقراءة كتشكيلة خطابية، والتصدِّي لمنظومة تكوين موضوعاته وأنماطه التعبيرية، وكذا مفاهيمه واختياراته النظرية بمعنى آخر النظر إليه كممارسة بين سائر الممارسات الأخرى[3].

[1] ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان ط 2، 1987، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص 25.
[3] المرجع نفسه، ص 171.

2-حيثيات الخطاب النقدي و أولوية إعادة كتابة تاريخ النقد.

يقر عبد السلام المسدِّي بأنّ«كلّ تاريخ النقد الأدبي يمكن أن نعيد كتابته من منظور مقامات التأليف التي هي الأشراط الموضوعية الحافة بنشوء مضامينه ،و هي الظروف التاريخية التي ألمت بصياغته ،و كذلك الملابسات الاجتماعية التي رافقت لحظات الإفضاء به، و ربما هي أيضا المؤسسات الثقافية التي كانت تنطق باسم الأعراف المجتمعية ، أو تترجم عن مقاصد القمم العليا في معمار السلطة القائمة»[1] .

إنَّ حرص هذا الناقد على ضرورة إعادة كتابة تاريخ النقد ناتج عن ارتباط وثيق الصلة بالإشكاليات التي تعترض سبيل المثقف العربي، و بذلك لم يتوان عن التصريح« بأنَّ إعادة كتابة تاريخنا الثقافي هي التي ستجيبنا عن السؤال العنيد الأول:لما كان الكاتب يبحث لنفسه عند كلِّ لحظة تأليف عن مبرر لفعل الكتابة ؟، و لماذا كان يتقصَّى من السلطة الرمزية التي كان يسبغها عليه ميثاق إنتاج المعرفة؟ و ما الذي أدخل هيبة الفكر تحت أقنعة التسويغ ؟ و هي التي قد تجيبنا عن سؤال الاستعصاء :ما الذي من المضامين الفكرية عامة و النقدية تخصيصا كان... نابعا من محض إرادة صاحبها ،و ما الذي كان وليد حيثيات ذلك الفعل أكثر مما كان وليد الفعل ذاته؟»[2].

و أما بخصوص الوسائل الكفيلة بتحقيق هذا المشروع يصرُّ المسدِّي على ضرورة إنضاج الفكر العربي و إقناعه بمبدأ علني مفاده كتابة سيرة المعرفة من خلال الاعترافات التي يدلي بها العلماء و يدوِّنونها في سيرهم الذاتية .ذلك ما يسمح بكشف حيثيات نشأة أفكار الناقد ، و مراجعة النقد من خلال حيثيات إنتاجه الخارجة عن خطابه .و بذلك سيتجاوز البحث في حيثيات ميلاد الأفكار مسألة التأريخ لها ، ليعتلي منضدة بوح الناقد .و حينها سيطلعنا هذا الأخير على ما في مخزوناته بما في ذلك أسباب اهتمامه بالكتابة في هذا البحث أو ذاك دون غيره ؟، ثم ما هو البحث الذي كان يجب أن يكتبه و لم يفعل ؟ ما هي المقاييس التي اعتمدها في اختيار مواضيعه ؟ ، ما هي المناسبات التي توسَّلت بها المؤسسات المجتمعية لاستدعائهم ، و فرضت عليها ظروف ما الاهتمام بحضور هؤلاء النقَّاد أكثر من بحوثهم؟[3].

---

[1] عبد السلام المسدِّي : الأدب و خطاب النقد، ص 306.

[2] المصدر نفسه: ص 304.

[3] المصدر نفسه، ص ص 346-347.

يصبو عبد السلام المسدِّي إذن إلى استكشاف خبايا الخطاب النقدي و فضح المسكوت عنه ، مما يسمح بالفصل بين العلم و الأيديولوجيا هذه الأخيرة التي ما دخلت علمًا إلاَّ وزيَّفت حقائقه، أمَّا المطية التي ارتضاها وسيلة لذلك فهي كتابة تاريخ النقد و إعادة الاعتبار للسيرة العلمية للناقد.و رغم أهمية هذا المشروع الذي يدعو إليه الناقد في تقويم مسار النقد على الصعيد المعرفي و التواصلي على حدٍّ سواء ، إلا أنَّه تشوبه مجموعة من الإشكاليات في مقدمتها :هل كتابة الناقد لسيرته الذاتية أمر كفيل بتحقيق الموضوعية و الشفافية ؟، ألا يمكن أن يوقعنا هذا الناقد أو غيره في غواية من نوع أخر فنتجاوز بذلك أيديولوجيا الخطاب النقدي لنقع في أيديولوجيا الناقد؟.هل البحث في حيثيَّات نشأة الخطاب النقدي يتوقَّف عند حدود إعادة التأريخ له و الاستسلام المطلق لمعطيات ذلك التاريخ ؟ ،أو بعبارة أخرى ألاَّ يمكن أن يزيِّف تاريخ النقد حقائق جوهرية لا سيما و أن مدونيه بشر؟.

في خضم هذه الإشكاليات يطرح ميشال فوكو Michel Foucault رؤيته إزاء التاريخ قائلا : «لن أقبل بالمجموعات التي يقترحها عليَّ التاريخ ، إلاَّ لأعراضها فورًا لمحكِّ السؤال ، و لأفكِّكها من أجل معرفة ما إذا كان بالمستطاع إعادة بنائها بصورة صحيحة أو معرفة ما إذا لم يكن من اللازم أن ننشئ منها مجموعات ثانية ، أو من أجل ردِّها إلى مكان أرحب و أوسع يسمح بتنظيرها ، و ذلك بتبديد ألفتها المظهرية»[1].

و عليه فإنَّ مشروع المسدِّي السابق سيظلُّ بحاجة إلى حفريات واضحة المعالم تنبش في البنيات العميقة للحيثيات المحيطة بنشأة الخطاب النقدي و تخلخلها مشكِّكة في مسلماتها البديهية قصد الوصول إلى اليقين.

[1] ميشال فوكو:حفريات المعرفة، ص 26.

الفصل الثالث:

الإجراء النقدي عند عبد السلام المسدِّي بين منطلقات التأسيس وحدود الفعالية

أولا: نقد النقد بين منطق التحوّلات النقدية وإشكالية الموضوعية.

ثانيا:معالم الممارسة الإجرائية عند عبد السلام المسدِّي.

ثالثا:مع الجاحظ "البيان و التبيين" بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب:

-قراءة ثانية-

رابعا:التضـــافر الأسلـــوبي و إبداعية الشـــعر نموذج "ولد الهـــدى".

-نحو رؤية جديدة للكشف عن إبداعية النص الأدبي-

أولا: نقد النقد بين منطق التحوّلات النقدية وإشكالية الموضوعية:

اهتمَّ الفصلان السابقان –كما رأينا– باستظهار معالم الرؤية النقدية عند عبد السلام المسدِّي إزاء قضايا الراهن النقدي وإشكالياته. ويهتم هذا الفصل بتقديم قراءة ثانية للممارسات الإجرائية في مدونته النقدية. ليكون بذلك ومضة من ومضات "نقد النقد". الذي تطرح بخصوصه مجموعة من الأسئلة أهمها: هل نقد النص إعادة للنص، أم أنه إعادة لقراءة النص، أولهما معًا ؟؟.

إنَّ المتفحص في مهمة "نقد النقد" يجد أنَّه يأخذ بالأقرب فالأقرب، و سيقرأ الاثنين معًا، ولئن كان هذا النمط من النقد يولي عناية للنصين معًا إلاَّ أنَّه و في كثير من الأحيان، نجد القراءة الثانية تركِّز على النص الثاني، أو النص الأقرب،وعليه« ستكون القراءة الأولى الأقرب من حيث الزمان، وتتسق مع القراءتين في نسق الموضوع، فالنص المقروء في القراءة الأولى مباشر للموضوع، من حيث التشريح والإجمال والرؤية الخاصة بالناقد الأول، والقراءة الثانية مباشرة للقراءة الأولى، و معتمدة– بطريقة غير مباشرة– على النص الأصلي»[1].

و يعرِّف "محمد الدغمومي" نقد النقد بأنَّه «بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل بإستراتيجية واحدة، وينتج معرفة تصبُّ في مجرى المنهجيات، وتعمل باستراتيجية ليست أبداً استراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنَّما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) الوصول إلى أحد المرامي الآتية:

–كشف الخلل فيها،

–تدعيم هذه الممارسة،

–تبرير هذه الممارسة،

–تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما.

[1] سلطان سعد القحاني:"نقد النقد: الآليات و الرؤى"، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص361.

-تجديد تشغيل الإجراءات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية»[1].

ونظرًا للتحوُّلات الكبرى التي شهدتها الساحة النقدية المعاصرة، فقد أضحى لـــ "نقد النقد" أهمية بالغة في سدِّ الاحتياجات والإجابة عن التساؤلات خاصة بعد أن «أصبح النقد نصًا يستحق الدراسة و التحليل،كباقي النصوص.ولم يعد النقد طرفًا في معركة، ليس فيها منتصر ولا مهزوم عندما تحتكم إلى الحقيقة، والحقيقة في الفن عملة نادرة لا يستطيع الحصول عليها إلاَّ من أوتي حظًا وعلمًا يستطيع من خلاله التعامل مع النصوص الإبداعية والنقدية. والنقد في هذه المرحلة التاريخية يختلف عنه في المراحل السابقة من عمر النقد، فقد أصبح إبداعًا على إبداع، ونقدًا على نقد، ونصًا على نص، فلم يعد سلاحًا في يد صياد يقتنص الفرصة للانقضاض على فريسته عندما تواتيه الفرصة السانحة، بل هو الأب الروحي للنص الإبداعي والشريك الفاعل في العملية الفنية، يتعامل من حيث التوجيه (التشاوري) على طاولة التفاوض فيما يمكن أن يقوم النص، ثم يقيمه على أسس عملية فنية تقبل الأخذ و العطاء، بعيدًا عن الإقصاء و الإلغاز و الاحتقار، وكلُّ ما يمكن أن يمس بالنص و صاحبه، بحيث يتعامل مع النص من كلِّ الجوانب، للخروج بمحصلة كاملة... »[2].

وبذلك تجاوز النقد الأدبي تلك الإجراءات المتوارثة القائمة على الاستعلاء والتعسُّف ليصبح قراءة. يضبط عبد الملك مرتاض مفهومها في قوله «القراءة تنصرف في تمثُّلنا نحن على الأقل، إلى تحليل نص أدبي ما بالكشف عمَّا في طيّاته من فنيات، وبتعرية ما فيه من ملامح المتعة وعناصر الجمال، وتترع قراءة القراءة في الغالب إلى قراءة هذه القراءة بكلِّ ما تشتمل عليه من إبداع وجمال فنيٍّ، مع تجانفها عن إصدار الأحكام الاستعلائية التي تظل لصيقة بوضع النقد ووظيفته»[3].

ويبرر مرتاض اختياره لمصطلح "قراءة القراءة" بدل "نقد النقد" في قوله:« وأيًّا ما يكن الشأن، فإنَّ مصطلحنا "قراءة القراءة" قد يكون أدخل في موجة اللغة الجديدة، وأولج في هذا التيار النقدي الجديد الذي يشرئب إلى اعتبار النقد قراءة احترافية أساسا لا شيئًا آخر، وذلك اجتهادًا منَّا في الحدِّ من غلواء السلطة الصارمة القاصمة التي كان النقد يتصف بها عبر تاريخه

[1] محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط/ المغرب،ط 1 ، 1999 م ، ص52 .
[2] سلطان سعد القحطاني:"نقد النقد: الآليات و الرؤى"،ص ص389-390 .
[3] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار العرب للنشر و التوزيع، وهران/الجزائر،د-ط،2003،ص41

الطويل الممتد على مدى قريب من خمسة وعشرين قرنًا، فلعل القراءة تكون أليق بالذوق المعاصر الذي يجنح للحرية والتمرد معًا، وإذن، يجنح لرفض السلطة المتصلة بالأفكار و الأذواق»[1].

وبعيدًا عن إشكالية تعارض المصطلحات وتداخلها، ستظل ممارسات "نقد النقد" فعّالة كلَّما اتصفت بالموضوعية في الطرح، فضلا عن إظهار مهارات عالية في التأويل بحيث «يصبح كلّ تأويل تأويلاً خاصًا بالذات المؤولة لا يتعدَّاها إلى سواها من الذوات في لحظة القراءة ،بل كلَّما غيَّرت الذات أفق توقعها قامت بفعل التعديل/التأويل لتبقى القراءة على الدوام تأويلاً، فهو القاسم المشترك بين الحضارات، إذ فيه تجتمع أنظمة المعرفة وأجهزة الثقافة»[2].

ولعل سرّ تعدد القراءة، ولا نهائية التأويل في دراسات نقد النقد هو تلك الخصوصية المتفردة التي تميِّز الخطاب النقدي «فهو خطاب يتسِّم بالحوارية Dialogisme، التي ترسم له صورة الكائن المؤتلف/المختلف، الذي لا يرضى بغير الترحال لُغةً، يحقق بها شرعية وجوده- كخطاب إشكالي- داخل أنظمة المعرفة، و يجعل المنهج أو العلم الذي يروم مباشرته-بوصفه موضوع قراءة و تأويل- يتزوَّد بطاقة مضاعفة تذلِّل عظيم المهمة وصعوبة المواجهة»[3]. و لابد أن تحصَّن تلك الطاقة باستراتيجية واضحة المعالم والأهداف، يَحذُوها وعيٌ معرفي ومنهجي قادر على استنطاق المناطق المظلمة في الخطاب النقدي، ورغم صعوبة هذه المهمة (نقد النقد) إلاَّ أنَّ هذا الفصل سيسعى جاهدًا إلى تقديم قراءة ثانية للقراءة الأولى التي قدمها المسدِّي محاولاً كشف مرجعياتها، وفحص الآليات الإجرائية التي يتبعها في نقده التطبيقي، بما يسمح بتقييم نتائجه واستظهار رؤيته للفعَالية القرائية على النصوص الإبداعية وكذا الخطابات النقدية، لتسلك بذلك هذه الدراسة منحى "نقد النقد" «من حيث هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية،كاشفًا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية، و إجراءاتها التفسيرية أو"النقد الواصف" Metacriticism من حيث هو تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية، والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها.و سواء

[1] المرجع السابق، ص73.

[2] عبد الغني بارة الهرمينوطيقا و الفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان،ط1، 2008 ، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص29.

كنّا نتحدث عن القراءة بالدلالة الأولى (النظرية) أو الثانية (التطبيقية) فإنَّ معنى القراءة بوجه عام لا ينفصل عن التفسير ولا يبتعد كثيرًا عن تأويل»[1].

ثانيا–معالم الممارسة الإجرائية عند عبد السلام المسدِّي:

تنوعت قضايا الرؤية النقدية عند المسدِّي، ولم تكن مقارباته النصيِّة أقلُّ تنوُّعا، بل أظهر انشغالاً كبيرًا بمعالجة النصوص. ولم يتوان عن الاستعانة بأيِّ منهج من شأنه أن يثريها، هذا ما يظهر في محاولاته التي جمعها في كتابه "قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون".

و تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الكتاب في أصله، هو عبارة عن مجموعة من الدراسات التي شارك بها المسدِّي في مناسبات مختلفة كما «أنَّها قد صدرت جميعها عن حيرة عالم اللسان الذي يضيق بالظواهر اللغوية ساعة تشذّ عن مقابض الإدراك سواء كان محطّها القول الأدبي أو الخطاب النقدي أو الكلام المعرفي»[2].

و يعنون المسدِّي قراءاته الأربع بالعناوين التالية:

* مع الشّابي:"بين المقول الشعري والملفوظ النفسي".

*مع المتنبي:" بين الأبنية اللغوية و المقوّمات الشخصانية".

*مع الجاحظ:"البيان و التبيين" بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب".

*مع ابن خلدون:"الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة".

وإضافة إلى هذه المقاربات النصيّة، نجد له أيضا دراستين في كتابه"النقد و الحداثة" وعنوانهما:

*التضافر الأسلوبي و إبداعية الشعر:نموذج "ولد الهدى".

*الأدب العربي و مقولة الأجناس الأدبية:"نموذج السيرة الذاتية في كتاب"الأيام".

---

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، مصر، ط1 ،1994،ص 17.

[2] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون،ص5 .

يتجلّى للعيان من خلال هذه العناوين تعدُّد اهتمامات المسدِّي القرائية و تنويعه في مادة البحث و منهج الدراسة، مما يؤكِّد تفاعله مع معطيات كلِّ عيِّنة، و نتيجةً لوعيه بالسلطة التي يمارسها النص على قرائه راح يطوِّع المنهج لصالحه، وينبذُ مظاهر التعصُّب النقدي، والتي في مقدِّمتها الثبات على منهج واحد و تطبيقه بطريقة تعسُّفية على كل النصوص مهما اختلفت خصوصياتها.

وسيقتصر هذا البحث في معاينته للممارسة الإجرائية عند عبد السلام المسدِّي على دراستين فقط هما:

*مع الجاحظ: "البيان و التبيين" بين المنهج التأليف و مقاييس الأسلوب".

*التضافر الأسلوبي و إبداعية الشعر:نموذج "ولد الهدى".

ويُبرَّر هذا الاختيار بعدَّة عوامل أهمها اتِّساع مدوَّنة المسدِّي الإجرائية، مما يصعِّب –في هذا المقام–مهمة الإحاطة بها جميعا. فتمَّ بذلك انتقاء هاتين الدراستين مراعاة لمبدأ التنويع في مادة البحث و ذلك بأن تمس مقاربات المسدِّي للنصوص الإبداعية وكذا تحليلاته للخطابات النقدية –و تحديدًا التراثية منها–، هذا ما سيوِّضح أكثر مفاهيمه للحداثة و مواقفه من التراث. وأمَّا بخصوص وقوع الاختيار على دراسته المعنونة ب"التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر" دون غيرها، فمردهُ تميُّز هذه المقاربة عن سابقاتها بحيث«تتضح لنا بشكل جلي في هذه الدراسة شخصية الناقد الأسلوبي الحداثي. فالمنطلقات المنهجية في الدراسة نصّانية أولاً وقبل كلِّ شيء، و هي لا تكتفي بالوقوف عند مناطق الصوغ الأسلوبي المضيئة، بل تسعى إلى الكشف عن أدبية النص الشعري أو"شعريته" وبيان دلالة "الانزياحات" الإيقاعية و المعجمية و الصرفية و التركيبية في صيرورة الرؤيا الشعرية. ولقد بدا لنا الناقد وكأنَّه يحاول أن يتجاوز تجربته السابقة من جهة، وأن يتجنَّب إعادة إنتاج المناهج الجاهزة من جهة أخرى، وذلك بمحاولته توليف" منهج أسلوبي–نقدي" شخصي يمهِّد له نظرياً في مستهلِّ دراسته هذه، ويجترح له خلال ذلك بعض المصطلحات الشخصية التي يبتكرها أو يحملها دلالات نقدية متجدِّدة»[1].كما يُصرِّح فاضل ثامر–أيضا– بشأن دراسات المسدِّي الأخرى قائلاً:«ويتَّضح لنا من منهج الناقد في تحليلاته للشّابي والمتنبي أنَّه كان يراوح عند حدود منهجية غير حداثية كليًا، وأنَّه كان أسير تحليلات و

[1]فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص96 .

مقاربات نفسانية، وقيمية، أولت المرجعيَّات الخارجية اهتمامًا كبيرا وأقامت صرحها على افتراضات قبلية ومصادرات افتراضية انبنى عليها التحليل الأسلوبي اللاحق، وأنَّ هذا المنهج ظلَّ بعيدًا كلَّ البعد عن منهج الاستقراء الذي ينتقل من الجزئيات و التفاصيل الصغيرة إلى العموميات، و الذي سيتجلَّى بمستوى متألِّق فيما بعد في دراسة المسدِّي اللاحقة لقصيدة أحمد شوقي... »[1].

و لعلَّ صحة ما صرح به فاضل ثامر بخصوص دراسات المسدِّي في هذا القول سيتضح أكثر حين نتطرق –في عجالة– لمضامين كلِّ دراسة على حدة، و البداية مع قراءته المعنونة:"مع الشابي: بين المقول الشعري و الملفوظ النفسي"*،والتي يعرِّفها المسدِّي بأنَّها « محاولة مستحدثة تمامًا أو تكاد، قَرَنَا فيها الممارسة النقدية إلى استلهام روح القراءة النصية جاعلين ذات الشاعر و موضوع النص صفيحة مزدوجة يعكس كلا الوجهين منها صورة الأشعَّة المنكسرة على الآخر، وقد قادنا هذا المنحنى إلى سدِّ مأخذ ذى بال وهو قصر التطبيق على أبيات مقطوعة من سياقاتها، فعمدنا إلى تصوير العملية النقدية استنادًا إلى:بناء القصيدة كليًّا بعد بناء البيت أو الأبيات، فأنجزنا بهذا السعي تحليلاً متكاملاً لقَصيدة "صلوات في هيكل الحب" ورسمنا معالم شرح قصائد أخرى من بينها "يا موت" و"الاعتراف" و"الصّباح الجديد"و"تونس الجميلة"و"النبيّ المجهول"»[2].

وبناءً على هذا المنحنى المنهجي الذي اختاره المسدِّي في هذه المقاربة النصيّة، يتضح أنَّ تحليله النقدي ذو مسلكٍ أسلوبي أو بلاغي لاستغوار البنية الشعرية و مكوناتها المختلفة باستناد واضح على التحليل اللساني، بأبعاده الصوتية والتركيبية والصرفية و المعجمية. وأَوْلى فحص البنية الصوتية والإيقاعية والوزنية للقصيدة عناية كبيرة. كما اعتمد مبدأ انتقاء بعض العناصر

---

[1]. المرجع السابق، ص– ن.

*– وقد أخضع المسدِّي هذه القراءة لمراجعات عديدة حيث قام بتدريسها لصفوف الإجازة في اللغة و الآداب العربية في الجامعة التونسية، ثم استجمع حصيلة الدرس فقدَّمها محاضرات للمدرسين المترشحين لمناظرة الأستاذية، ونشرها بعنوان "التمزق والصراع في أغاني الحياة" في مجلة القلم (تونس ع7، 1976). وبعد اتضاح معالم المنهج النقدي المتبع في هذه الدراسة ، راجعها بصياغة مستجدة وعنونها بـــ:"البعد النفسي بين التمزق والصراع في ديوان الشابي"، ونشرها في مجلة الطليعة الأدبية، درا الجاحظ، بغداد فيفري 1980، و نشرها أيضا على صفحات "الشرق الأوسط" في 1980/02/10. (ينظر: عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص6).

[2].عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون،ص ص6-7.

الصوتية و النغمية الخارجية. حيث يشير إلى التقفية و لكنه يغضُّ الطرف عن الوزن و التغيرات الداخلية في التفعيلات أو في الموسيقى الداخلية للقصيدة.و أبدى اهتماما واضحًا ببعض مستويات التحليل البلاغي للصوت مثل مظاهر الجناس الصوتي. ليقوم في النهاية، بعد تفكيك بُنى القصيدة بإعادة بناء جزئياتها وربط مفاصلها الأساسية بإماطة اللثام عن التوازي بين حركة "الإفضاء النفسي" من جهة ، و"المبثوث اللغوي" من جهة ثانية[1]. وقد انتقد عبد الملك مرتاض هذا المنهج الذي اعتمده المسدِّي في مقاربة النص إذ يقول «ولعلَّ حرص الدكتور المسدِّي على تقديم ملاحظات عامة حول شعر أبي القاسم هو الذي حمله على أن لا يُعني برسم خطّة دقيقة لأسس التحليل الذي نهض به من حول هذا النص العجيب. لكننا نفهم من المقدِّمة التي تحدث فيها عن حياة أبي القاسم:طفولته، مرضه، وعهده...نفهم من بعض ذلك إذن أنَّ الإجراءات التي أراد أن يتولَّج بها المسدِّي لقراءة هذا النص كانت أساسا نفسية. ولقد يبدو ذلك في مظهر آخر صريح يمثُلُ في اختيار الشق الثاني من العنوان نفسه "الملفوظ النفسي"، ومثل هذا الموقف المسبق، القائم على بعض إجراءات علم النفس في فهم نص أدبي طافح الأدبية، ربما يكون جنى على جمال هذا النص فحول بداعة شعره، وروعة إيقاعه ورقّة لغته، وشفافة صوره إلى شيء كأنَّه التحنيط الذي يمثِّل تأويلات النفس المشكوك في إصابتها...»[2].

تتجلى المنطلقات السياقية في قراءة المسدي تلك بالاستناد إلى تلك المرجعيات التي أكَّدها،إذ راح يصرُّ على إمكانية استجلاء بعض المقوِّمات التي ارتكزت عليها شخصية أبو القاسم الشّابي ،وذلك من خلال الاستقراء الموضوعي لحياة هذا الشاعر باستنطاق الوثائق التي أرّخت له تأريخًا واقعيا، وكذلك الاستقراء النقدي باستنطاق أدبه ولاسيما شعره بالنظر الباطني، وبذلك أورد مجموعة من المقوِّمات الملازمة لهذه الشخصية الشاعرة مثل: الموهبة الشعرية، قوة الإرادة و صلابة العزيمة، الحساسية الفيَّاضة..،وأمَّا على صعيد الشخصية الخارجية فأهم عناصر تكوينها إنَّما هو طابع الوعي الحاد.كما عمل المسدِّي على شرح كلِّ مفهوم على حدة موضحًا مظاهر انجلائه[3].

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية،ص ص،93- 94.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة،ص ص 279-280.

[3] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص ص 15-16.

ومن خلال تلك المصادرات السياقية توصل المسدِّي إلى نتيجة مسبقة يكشفها في قوله: «انعكست كلُّ هذه الخصائص على شعر الشّابي فجاءت به أدبًا خالصا بقلقه، صادقا بحيرته، عنوانه الطَّبع الأصيل، ووجهته نحت ما في الذَّات الموجعة، فكان أدب التَّحدِّي للأنماط الزائفة بغية إقامة دعائم القيم الحق، وكان أدب الرفض الخلاَّق، غير أنَّ تفاعل العناصر المكوّنة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقوِّمات الخارجية للمقومات الداخلية، قد طبع كلّ ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغذيًّا بروافد المأساة وإذا هو صورة للتَّمزق والصراع»[1].

و بهذا أكدَّ المسدِّي أنَّه لا يهتم في بحثه باستظهار مدى صدق التجربة الغرامية في حياة الشّابي، وإنَّما يهمه بالدرجة الأولى التصوير الفنيُّ للتجربة الوجدانية في أغاني الحياة و هو تصوير ممتزج بسمة التمزُّق و الوجود المرُّ[2]. وهي صورة لا تتجزأ عن تلك الصورة التي اختارها المسدِّي مصادرة لقراءته و القائمة أساسًا على التمزق و الصراع. كما صرَّح بذلك في القول السابق. ومن خلال هذه الثنائية أيضا ينسج أغلب تحليلاته للأبيات الشعرية على مختلف المستويات و يتوصل إلى نتيجة يلخصها في قوله: «وكذلك لو ذهبنا بالبحث شوطًا لبلغنا به تمامه عند تحديد بنية الديوان على مسار الحركة فنتبين عندئذ كيف أنَّ التَّمزُّق يصوّر البعد السّكوني القارّ متضافرًا مع بعد الصِّراع الذي هو حركيٌّ صائر بالضرورة»[3].

ولعلَّ هذا النمط المنهجي هو الذي أثَّر على مسار البحث فغلبت عليه المناحي السياقية في مراحل عديدة. جعلت عبد الملك مرتاض يسجِّل بشأنه مجموعة من الملاحظات التي يدلي بها في قوله:« ومما لاحظناه من خلل في منهجية هذه الكتابة التحليلية أنَّ المحلل عزف عن ذكر الخطة التي يقفوها، والأدوات الإجرائية التي يصطنعها، وهو يقرأ هذا النص البديع، ولقد بدا لنا،حين تقدَّمت بنا القراءة في فضاء النص المكتوب، أنَّ الشأن مُنصرفٌ إلى نظام اللوحات، لكن هذا النظام لم يُمكِّن المحلل في تقديرنا نحن على الأقل من أن يقرأ النص –المطروح للمعالجة- قراءة مندمجة، فوزَّعه توزيعًا نخشى أنه لم يخلُ من بعض الاعتساف عبر هذه اللوحات التي هي في رأينا، لوحة واحدة، وكان يجب قراءتها في كليّاتها و جزئياتها جملة واحدة»[4]. هذا فضلاً عن

[1] المصدر السابق، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص18 .
[3] المصدر نفسه، ص63 .
[4] عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة ،ص ص 281-282.

تشتت جهد المسدِّي إذ اتسعت مدونته القرائية لتشمل نصوصًا عديدة من ديوان أغاني الحياة مما أدى إلى التلْفيقية في جهده التحليلي، وكذا تشتت مستوياته التحليلية أيضا بين البلاغة والنحو وعلم النفس وعلم الجمال. دون توزيع مسبق لهذه الإجرَاءات ضمن أدوات مصنّفة[1].

بعد هذه اللمحة الوجيزة التي حاولت تقديم رؤية عامة بشأن هذه المحاولة القرائية التي أنجزها المسدِّي على نصوص الشّابي- و التي سيكون لها دون شك أثر واضح في معرفة طبيعة الرؤية المنهجية التي يعتنقها هذا الناقد وكذا تحولاتها-،يعرِّج البحث على قراءة أخرى له عنوانها "مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقوِّمات الشَّخصانية "*. و قد أظهر المسدِّي من خلالها رغبة في استكناه المقوِّمات النفسية و بيان مستوى انعكاسها و تشكُّلها شعرياً هذا ما يصرِّح به في قوله: «من أوفق ما يعين عالم اللسان على قراءة شعر المتنبي أن يستلهم كلاً من علم النفس الأدبي و علم النفس اللغوي»[2].كما تعرض المسدِّي لأهمية هذه العلوم النفسية في التحليل الأسلوبي. وأشار إلى أنَّ الكثير من منطلقاته التطبيقية تأخذ من مدرسة علم النفس الأدبي مقولة أن الخلق الفني كثيرًا ما يكون استجابة لمنبّهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما، أو يكون متنفسًا يفرِّج فيه الأديب عن غرائزه و رغباته المكبوتة[3] وينطلق بذلك في قراءته هذه من مصادرة خارجية –يصرِّح بها في قوله :«إنَّ المتنبي قد تعلَّق به طموح في الحياة مشط و هو ما غدا إحدى مسلمات النقّاد،قديمهم وحديثهم، غير أنَّ هذا الطموح قد تجذَّر حتى تحول إلى مركب علو، وحقيقة المركب في علم النفس أنَّه ظاهرة مدفونة في اللاوعي»[4].

و بهذا يتوصل المسدِّي إلى فرضية مسبقة يصادر من خلالها على تقريرين: «أولهما: أنَّ شخصية المتنبي في أدبه شخصيّة اصطدامية يتجاذبها قطبان متباينان إيجابًا و سلبًا، و ثانيهما أنَّ

---

[1].المرجع السابق ،ص283

*وهي في الأصل بحث أسهم به المسدِّي في مهرجان المتنبي الذي نظّمته وزارة الإعلام العراقية وعقدته ببغداد شهر نوفمبر 1977، كما نشر هذا البحث في مجلة الآداب الصادرة ببيروت عدد نوفمبر 1977، ثم نشره في مجلة الفكر التونسية عدد جانفي 1978، و قامت كلتا المجلتين بتصوير فوتوغرافي للرسوم البيانية الواردة في هذا البحث، في حين أنَّ مجلة الأقلام العراقية قد نشرته (عدد جانفي 1978) مجردًا منها، وبعد أن ألقى المسدِّي هذه الدراسة عام 1977- في مهرجان المتنبي في بغداد- تحت عنوان "مفاعلات الأبنية اللغوية و المقوّمات الشخصانية في شعر المتنبي، أعاد نشرها و أجرى عليها بعض التعديلات إذْ حذف مصطلح "مفاعلات" الذي ورد في العنوان ليصبح العنوان على ما هو عليه الآن "مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية و المقوِّمات الشخصانية" .(ينظر عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشّابي والمتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، ص 7).

[2] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون، ص 68 .

[3]المصدر نفسه، ص 69 .

[4]المصدر نفسه، ص 70 .

صراع القوى الشَّخصانية عند الشَّاعر قد تفجَّر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي مما أدَّى إلى بروز شبكة من الرَّوابط الثنائية دلاليا ونغميا في نفس الوقت»[1].و يتوصل الناقد من خلال ذلك إلى استنتاج مفاده أنَّ «المتنبي طموح واعٍ بطموحه وعيًا لا يزيده إلاَّ تعلُّقا به و إن شذَّ أو شطَّ، حتى إنَّه يتقمص التحدِّي دفاعا عن علو المطامح، فيستحيل اللفظ لديه تمرُّدًا على الحقيقة القائمة. و هذا هو الذي يترِّل الطموح عند المتنبي مترل المركب النفساني »[2].

ثم يؤكد فرضياته مرة أخرى إذ يجسِّد الروابط الحياتية الخارجية للمتنبي في شكل ثنائية تعارض بمثلها زوجان متعاقبان هما:

1- المتنبي ـــــــ سيف الدولة ، 2- المتنبي ـــــــ كافور.

و الزوج الأخير يمثِّل ثنائية تصادمية كثيرا ما أنطقته بتناقضات صريحة، و اعترافات مريرة من موقع المتأزِّم بين مرمى الطموح و السبيل إليه.[3]

و إن أبدى المسدِّي –في قراءته هذه- عناية كبيرة بمستويات التحليل النفسي و المضموني،إلاَّ أنَّ ذلك لم يمنعه من الانتقال إلى مرحلة أخرى اهتم فيها بتحليل المستوى اللغوي من خلال صياغة الثنائيات المضمونية في شكل معادلات لغوية. وذلك لقناعة منه بأنَّ ما توصل إليه من تركيب ثنائي طاغي على المضامين الشِّعرية في إلهامها و صورها الفنية ولَّد بدوره نزعة إلى تركيب ثنائي على المستوى اللغوي سواء في حقل الدلالات الفردية و التجميعية، أو على مستوى حقل النغمات الإيقاعية. و يفيد من مستويات المعالجة اللسانية و الأسلوبية في الكشف عن ازدواج العناصر ثنائيا –سواء ازدواج تضاد أو ازدواج تطابق[4].

إنَّ المطلع على دراسة المسدِّي هذه يجزم لا محالة بأنَّه لم يشذ عن مسار النقاد الأسلوبيين من حيث الاستناد إلى آليات الأسلوبية الإحصائية التي لا تخلو من إحصاء رياضي صارم، يرمي إلى تغليب كفة الأرجحية لظاهرة أو فكرة ما بناءً على تراكم كمّي، فراح ينطلق من فرضيات رياضية قائمة على إجراء عمليات ضرب لبيان القيمة المهيمنة بعد الانتهاء من صياغة تحليلاته الأسلوبية التي حاول من خلالها إقامة موازنة بين شخصية المتنبي الاصطدامية وامتلاكه لمركب

[1] المصدر السابق، ص- ن.
[2] المصدر نفسه، ص- ن.
[3] المصدر نفسه، ص71.
[4] المصدر نفسه، ص ص 80-81.

علوّ مستقر في اللاشعور ، و انطلاقا من العلاقات التقابلية على الصعيد اللغوي في شعر المتنبي يؤكد المسدِّي مرة أخرى صحَّة فرضيته التي صادر عليها فيما سبق إذ يقول:« تلك نماذج من التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي ولَّدها —حسب ما صادرنا عليه–التركيب التقابلي في المضامين المجسَّدة خارج الشعر و المضمِّنة إيَّاه»[1].

إنَّ الوقوف على الملامح العامة التي تطبع تحليل المسدِّي لشعر المتنبي يثبت أنَّه وإن أظهر استعدادا مبدئيًا لولوج تلك النصوص بأدوات قرائية لغوية، إلاَّ أنَّه لم يتخلَّص كليَّة من معطيات السياق النفسي ،بل راح يستغلُّ هذا الأخير مصنفا إيَّاه في شكل ثنائيات مضمونية تقابلها ثنائيات أخرى على مستوى الشكل بهذا يتضح أنَّ المنحى المنهجي لهذه القراءة لا يختلف كثيرا عن سابقتها التي خصَّها لشعر الشّابي.

و لم تتوقف جهود المسدِّي القرائية عند حدود مقاربة النصوص الإبداعية. بل أغوته أيضا "مقدمة ابن خلدون". فحمل على عاتقه تساؤلات عالم اللسان المتطلِّع إلى عقد مادة الفكر بموضوعه عبر أداته التي هي اللغة، فحاول بذلك استكناه المقوِّمات المعرفية في منظومة ذلك المفكر/العالم. وأطلق على دراسته تلك عنوان"مع ابن خلدون:الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة"*

وفي حديث المسدِّي عن تاريخية النشأة الأصولية، يؤكد مصادرته المبدئية و هي« أنَّ مقدِّمة ابن خلدون قد جسَّمت فعلاً الأصولية الكليّة في تاريخ الحضارة العربيَّة، إذ كانت جامعة لشتات الأصوليات الفرعيّة، ومستوعبة لمقولات الفكر النقدي، مع غزارة تأليفية هي وليدة القدرة على التجريد و الطاقة في الاستقطاب المعرفي الشامل»[2].كما يحدد الناقد طبيعة توجهه القرائي في قوله :«فبحثنا هذا–كما قد ينطلق تلقائيا عن نفسه– إنَّما هو النظر في مقدمة ابن خلدون من وجهة عالم اللسان الملتزم بشمول الرؤية الأصولية تكوينا وتوليدًا في نفس

---

[1]. المصدر السابق ،ص 92.

*وتعود أصول هذه الدراسة إلى أطروحة المسدِّي "التفكير اللساني في الحضارة العربية" حيث حمله النظر في النظرية اللسانية عند العرب على فحص المقدمة بما يقارب الاستقصاء ، ثم أعاد تصنيف هذا البحث ليساهم به في ندوة عقدتها المنظمة العربية للتَّربية والثقافة والعلوم خلال شهر أفريل 1980 وكان محورها "ابن خلدون والفكر المعاصر" ،و نشر هذا البحث في مجلة الفكر التونسية ضمن أعداد ثلاثة متوالية (ماي، جوان، جويلية 1980)، ونشر مع حصيلة بحوث الندوة في عدد خاص من الحياة الثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة التونسية ع9 السنة الخامسة (ماي،جوان 1980)، كما نشرته مجلة الفكر العربي الصادرة عن معهد الإنماء العربي ببيروت ع 16، ثم نشرته مجلة الأقلام الصادرة عن دار الجاحظ ببغداد في عدد أكتوبر 1980.(ينظر:عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص9).

[2].المصدر نفسه، ص ص 151-152.

الوقت، فنحن بموجب ذلك نحاول اقتفاء السّبل الضمنية المؤدية إلى بناء الأصولية الخلدونية بالارتكاز على معادلات منطقية لسانية في آن معًا. و في كلِّ ذلك نصدر من موقع معرفي محدد هو تقديرنا أنَّ مقدمة ابن خلدون قد مثّلت منظومة الفكر الأصولي المتكامل في مسار الحضارة العربية. وهذه المصادر تستوجب التسليم بأنَّ ابن خلدون – فضلاً عن أنَّه فلسف علم التاريخ واشتق علم العمران–قد أمسك في مقدِّمته بأزمة مراتب أخرى تتداخل وتتفاعل إلى حدِّ التراكب الكثيف »[1]. لهذا أولى المسدِّي عناية كبيرة للبحث في خلفيات المقوّمات الأصولية عند ابن خلدون وكذا خصائصها. وأبعادها وكثيرا ما أشاد بالمنهج الاختباري عند ابن خلدون نظرا لأهميته في كشف أسرار المعرفة[2].

وبهذا فإنَّ قراءة المسدِّي لمقدمة ابن خلدون تنطلق من منظور ابستيمولوجي محض، إذ حاول من خلالها استقراء مقوِّمات الفكر الأصولي و مرجعياته عند هذا المفكر/العالم قصد اقتفاء السبل المضمرة و الفاعلة في بناء الأصولية الخلدونية .

و إلى هذه الدراسات جميعًا تنضاف قراءة أخرى للمسدِّي وعنوانها:"الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية: نموذج السيرة الذاتية في كتاب "الأيام"*انطلق فيها الناقد من استظهار الحيثيات النظرية و المنطلقات المنهجية التي سيتبعها عبر مساره القرائي وأكد في البداية على ضرورة استثمار النقد الحديث لمكتسبات علم النفس اللغوي (أو اللسانيات النفسية) في تحليل النصوص الأدبية، لما لهذا العلم الحديث من قدرة فائقة في معالجة كيفية بروز مقاصد المتكلم ونواياه على سطح الخطاب على شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة، كما يدرس طرق توصل المتقبلين لذلك الخطاب إلى تأويل تلك الإشارات. ويعكف هذا العلم – بشكل أساسي– على عمليتي التركيب و التفكيك، أي على كيفية صوغ الرسالة طبقا لنواميس المواضعة الاجتماعية، و تشريحها عند تلقيها بغية إدراك كنهها.[3] ولا غرابة في هذه المواقف لأنها تصدر عن ناقد يؤمن باندثار عهد العصامية،و قدوم عهد التضافر ، زمن لا مفر للنقد فيه من الانفتاح على منجزات

---

[1] .المصدر السابق، ص 163

[2] المصدر نفسه، ص ص 187–189

*هذه القراءة في الأصل هي نص بحث قدمه المسدِّي في الملتقى العلمي الذي نظمه المعهد المصري الإسلامي بمدريد احتفاءً بالذكرى العاشرة لوفاة مؤسسه عميد الأدب العربي "طه حسين" في "موفى"،أفريل 1983.(ينظر عبد السلام المسدي :النقد و الحداثة ،ص6).

[3] عبد السلام: النقد و الحداثة،ص ص 105.

العلوم المجاورة و استثمارها بما يُعين في تطوير مفاهيمه ومناهجه، و يسمح بالمزيد من التحكم في المعالجة النصية

لينتقل بعد ذلك المسدِّي إلى معالجة نص طه حسين انطلاقا من المسألة الأجناسية هذه الأخيرة التي سببت-حسبه- معضلات أثناء التعامل مع تراثنا الإبداعي العربي القديم، و كثيراً ما غفل النقاد عن حقيقة مفادها أنَّ العرب لم يعرفوا قط مقولة الأجناس، بل أقصى ما عرفوه هو تقسيم تصوُّرهم للأدب إلى تصنيف ثنائي مرتبط أساسا بنوعية الصوغ الفني ولا اتصال له بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفاً نوعياً أكثر مما كان تصنيفاً نمطياً.و كثيرا ما أفرز تجاهل النقَّاد لهذه البديهية مجموعة من الإسقاطات المنهجية الغريبة التي لا صلة لها بحقيقة تراثنا الحضاري[1]

و حاول المسدِّي بهذا توضيح المعايير الضابطة للأجناس كما بيَّن مستنداتها وحصرها في ثلاثة معايير: الأول معيار الصياغة من حيث هي تشكيل المادة الخام(اللغة). الثاني: معيار المضمون الذي يلتزم بالدلالة المقصودة من غير التفات إلى طبيعة الصوغ الفني الذي احتواها، الثالث: معيار التركيب الذي يختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل بها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني في الوقت نفسه[2].

و إذا كان المسدِّي يقر بخصوص فن السيرة الذاتية بأنَّه لم يتبلور متصوره الذهني في الثقافة العربية بما يتيح له الانفراد بمصطلح نقدي مخصوص، فإنَّه قد صيغ على نماذج تكاد تصل به إلى منزلة الاكتمال في المضمون و الغرض و الأسلوب.ويذهب الناقد أيضا إلى أنَّ غرض الترجمة الذاتية هو حصيلة امتزاج نمطين من الكتابة:التدوين التاريخي و الحياكة الفنية . لذا يقسِّم هذا الغرض إلى مصطلحين:مصطلح "الترجمة"ويجسم الجانب التاريخي المفضي إلى المقاييس الموضوعة لأنَّه يستند إلى الزمن الطبيعي في استخراج أحداثه، أمَّا لفظ "الذاتية" فهو يجسِّد الجانب الأدبي الذي يرتكز على النوازع الوجدانية و الحوافز التصويرية. هذا ما جعل المسدِّي يستخلص بأن الترجمة الذاتية باعتبارها جنساً أدبياً ينطلق من إطار اهتمام الإنسان بسيرته الشخصية تحمل في طياتها ضربين من الازدواج: تراكب غرض ظاهر مع غرض باطن من جهة ثم تضافر استقراء موضوعي مع تسويغ ذاتي من جهة ثانية. هذا ما يفرض معاضلة فنية لا يقاس من خلالها نجاح

[1].المصدر السابق، ص ص 108-109.
[2]. المصدر نفسه، ص 110 .

الكاتب في هذا الجنس الأدبي، إلاَّ إذا أحكم نسيج ضفيرة ذلك الازدواج المتضاعف حيث إنَّ هذه الثنائية النوعية التي يجتمع فيها الاستقراء الخارجي للأحداث مع الاستبطان الداخلي للانفعالات و الأحاسيس، هي التي تدفع الناقد إلى استكشاف طبيعة الالتحام في هذا الجنس الأدبي، بين متطلبات ذات الـــ "أنا" و مقتضيات الغائب[1].

هي إذن لمحة موجزة عن أهم المحاولات الإجرائية في المدونة النقدية عند عبد السلام المسدِّي. و لم يكن القصد من التطرق إليها إخضاعها لتحليل تفصيلي بقدر ما كان الهدف من ذلك إقامة رؤية عامة توضح أهم الانشغالات القرائية عند المسدِّي، و كذا استظهار حدود انفتاح المنهج عنده على العلوم المتاخمة خاصة و أنَّه أحد معتنقي مبدأ التضافر المعرفي بين النقد وسائر العلوم كما سبق الذكر .

[1] المصدر السابق، ص ص 113-115.

ثالثا:مع الجاحظ "البيان و التبيين" بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب – قراءة ثانية –

يورد المسدّي بحثه هذا إذن بعنوان "البيان و التبيين" بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب"*[1]، ثم يتبع هذا العنوان الرئيسي بآخر فرعي هو:"أسس تقييم جديد" ولا يخفى على أحد أنَّ «"العنونة" جزءٌ لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى النّاصِّ لاصطياد القارئ و إشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعدٌ من أبعاد استراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النصّ وتفسيره وتأويله، ومن هنا الحاجة الملحة لتحوز "العنونة" موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، فهي لا تضجُّ إشكالياتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية»[1].

و على هذا الأساس يتضح أنَّ الناقد —ومن خلال عنوانه السابق– يبرم عقدًا معرفيّا مع القارئ العربي يعده من خلاله بإقامة تصوُّرات جديدة قادرة على كسر مجموعة من الاعتقادات الثابتة في ذهنه. خصوصا ما تعلق منها بمنهجية التأليف عند الجاحظ —و التي قيل حولها الكثير– و التأسيس في المقابل لنسق قرائي جديد يستند إلى المزيد من الموضوعية و الدِّقة .

يؤكد المسدّي في هذا السيَّاق أنَّ هذه القراءة تعدَّت حدود المقولة النقدية لتصبح مقولة تأسيسية. فهي بحث في بناء نقدي يسعى إلى استنباط نسقه المبدئي ومقوّماته التوليدية[2].

---

*وتعود أصول هذه الدراسة إلى بحث أنجزه المسدّي في قسم الدراسات الأدبية من مركز الدراسات و الأبحاث الاقتصادية و الاجتماعية التابع للجامعة التونسية سنة 1974. بعنوان"المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال "البيان والتبيين". وقد نشره في حوليّات الجامعة التونسية (العدد الثالث عشر،1976)، مضمناً إيَّاه ثبتاً عامًّا لتواتر أربعة مصطلحات هي البلاغة و الإبلاغ و الفصاحة و الإفصاح كما جاءت في سياقاتها من "البيان و التبيين"، ثم نشرته مجلّة الأقلام العراقية في عددها الخاص بالنقد الأدبي (أوت1980) دون إدراج للملحق المصطلحي. ليعيد بعد ذلك المسدّي صياغة هذه الدراسة في حلَّة جديدة و ذلك في كتابه:"قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون" إذ وسَّع النظر في قضية المنهج التصنيفي عبد الجاحظ كما عمَّق البعد النقدي الثاوي وراءه. ووضح ذلك بإيراد شواهد عدَّة لتوضيح رؤيته المعرفية و تخلّى بذلك عن الثبت المصطلحي و الرسوم بيانية و بعض الإحالات و الهوامش،(ينظر :عبد السلام المسدّي:قراءات مع الشّابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون،ص ص 8-9)

[1]خالد حسين حسين:"اللغة-الكتابة و إستراتيجية العنونة"، مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق/سورية،ع428،السنة 35،كانون الأول2006،ص97.

[2]عبد السلام المسدّي:قراءات مع الشّابي و المتنبي والجاحظ و ابن خلدون، ص 8.

و استهل المسدِّي قراءته للجاحظ بالإشادة بمكانته في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وهي مترلة مزدوجة، مترلة تاريخية شهد له بها معاصروه ومن تبعهم من أعلام الفكر العربي الإسلامي. وأخرى حضارية وثائقية إذ ظلت كتبه ولا تزال تمدُّ الدارسين المعاصرين بمعين من الاستقراءات و التحليلات و الاستنباطات. كما تميزت مؤلفاته بالموسوعية إذ تضم شتات علوم عدة من نقد، فلسفة، أدب... هذا ما جعل المسدِّي يصرُّ على أنَّ الجاحظ أحسن ممثل للتَّيَّار الشمولي في دراسة الظواهر المتصلة بالإنسان. فكانت اهتماماته بذلك أشبه بتوجه الانثروبولوجيا اليوم[1].و لا يتعلق هذا الموقف بالمسدِّي فحسب بل يؤكده حمادي صمود أيضا في قوله:«إنَّ موقف المهتمّين بالتراث البلاغي و النقدي من الجاحظ عجيب الشأن، فهم يجمعون، إذ يقرِّون بشهادة القدماء له بالسَّبق و التفوُّق»[2].

و يصرُّ محمد الصغير بنَّاني على «أنَّ ما أتى به هذا العبقري في زمانه لا يعدّ تراثاً للعرب وحدهم و لكن لجميع الأمم. ونظرة خاطفة في تألفيه تكفي التحقق من الطابع الإنساني لهذا التراث. بل إنَّ تصوره لضرورة الاجتماع البشري انطلاقا من مفهوم البيان و تفكيره في إصلاح العالم بواسطة الأدب، هذا المفهوم الآخر الذي راح يحاول أن يجمع فيه بين الوحدة و التنوع، والغموض والانسجام، يعطي لنظرته بعداً إنسانيا لم يكن من السهل إدراكه ولا قبوله في ذلك العصر. لأن البيان في هذه النظرة هو الدليل الأعظم الذي تتجلى فيه وحدة الجنس البشري في صورتها الأولى »[3].

إضافة إلى التمهيد السابق الذي استهلَّ به المسدِّي قراءته –يورد أيضا. إشارات مختصرة ناقش من خلالها تلك المواقف المتضاربة بشأن سنة ميلاد الجاحظ ،و كذا أسبقية مصنفاته(البيان و التبيين، و الحيوان) من حيث التأليف[4] وهي من ضروب القضايا الجدلية التي يكون الفصل فيها مرهونا بمدى توفر الأدلة التاريخية الكافية.

---

[1] المصدر السابق،ص ص97-98.

[2] حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب اسسه و تطوره الى القرن السادس(مشروع القراءة)، منشورات الجامعة التونسية، د-ط،1981،ص137.

[3] محمد الصغير بنّاني : النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ(من خلال البيان و التبيين)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د-ط،1994،ص5 .

[4] ينظر عبد السلام المسدِّي:قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ص98-100.

و أمَّا بخصوص موضوع كتاب "البيان والتبيين" ودوافع تأليفه فيقول المسدِّي:«أمَّا موضوع الكتاب فهو- كما تمليه مبدئيًا عبارة "البيان والتبيين".بحث في خصائص التَّعبير البيِّن، أي في صياغة الكلام، وما تمتاز به اللغة من طاقات الإبلاغ و الإفصاح، والكتاب قد صنعته إلى جانب النَّوازع الفنية الأدبية، دوافع علمية مذهبيّة إذ يبدو أن المتكلمين– والجاحظ أحد أعلامهم- قد كانوا أشدَّ الناس عناية بخصائص الكلام البليغ لاعتمادهم على صياغة اللَّفظ و أفانين تصريفه في مناظراتهم ومساجلاتهم.

و للكتاب غاية لعلَّها هي التي حرَّكت الجاحظ إلى تأليفه وتتمثل في الردِّ على الشعوبية ردًّا صريحاً، وضمنياً في أغلب الأحيان فقصد بذلك إلى إبراز الطابع الذي انفردت به حضارة العرب فتميَّزوا بها عن غيرهم من الحضارات الأخرى ولاسيما الفارسية منها، وما هذه السِّمة المميزة إلاَّ "البلاغة و الفصاحة"»[1].

و هذه المواقف التي أدلى بها المسدِّي بشأن كتاب "البيان و التبيين" تتقاطع مع ما أدلى به النقَّاد في هذا الموضوع. فهذا فوزي السيِّد عبد ربِّه يوضح موضوع"البيان والتبيين" قائلا:«كان البيان هو الموضوع الرئيسي الذي أقام الجاحظ عليه كتابه، فكشف عن معناه موضِّحاً آراء السابقين فيه، ومبرزاً أهميته وفضله، وماله من أثر عظيم وخطر جليل كاشفا عن أصالة العرب في هذا الباب، وما خصَّهم الله من نعمة البيان، مقارنا بينهم وبين غيرهم من الأمم الأخرى في هذا الميدان، مقيماً حجته في هذه المقارنة على أن البيان صياغة، لها أصولها و ضوابطها التي خصَّ الله بها العرب دون سواهم من الأمم»[2].

وإذا كان الرُّد على الشعوبية هو المحور الأساسي الذي انبنى عليه كتاب "البيان والتبيين"، فإن هناك من يفتح موضوعه على سياقات أوسع، خاصة وأنَّ هناك فكرة مسيطرة على النفس الجاحظي، والتي تتضح من خلال مواقفه المختلفة إزاء القضايا الهامة التي يعالجها وتختصر أساسا في كلمة" الفتنة" بمختلف تجلياتها الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية التي كثيرا ما أثَّرت في نتاج الجاحظ[3].

---

[1] المصدر السابق،ص ص 100-101 .

[2] فوزي السيِّد عبد ربه: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان و التبيين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، د-ط،2005،ص121.

[3] محمد الصغير بنّاني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ،ص26.

إنَّ تضافر الدوافع الأدبية و الفنية مع المنطلق العرقي و المذهبي في كتاب "البيان و التبيين" والذي أكده المسدِّي و غيره من النقَّاد –هو ما صرَّح به الجاحظ نفسه في نخوة و اعتزاز حاملاً لواء التصدِّي لمطاعن الشعوبية على العرب بإبراز إمكاناتهم في البيان و الخطابة[1].

و إضافة إلى دوافع تأليف الكتاب –السابقة. يؤكد المسدِّي أيضا أنَّ مضمون كتاب "البيان و التبيين" يستدعي الانتباه إلى أمور أساسية، أبرزها انَّه عبارة عن نسيج مزدوج من منتقيات عربية إسلامية تتخلَّلها تعليقات واستطرادات شخصية، وهكذا ينطلق الجاحظ من خصوصية متنوعة أدبية، دينية، شعرية، نثرية، و يحاول من خلالها إقامة نظرية في البلاغة.و لئن عرِّف هذا الكتاب على أنَّه مؤلف بلاغي هام، فإنَّ شهرته في الأدب لا تقل شأنا عن ذلك. إذ لا يشكك قديم أو محدث في شرعية المنزلة الجاحظية في بلورة مفهوم "الأدب". ويبرر المسدِّي مقوِّمات هذه المنزلة المطلقة التي يحظى بها "البيان و التبيين" بأن هذا الأخير حدَّد مفهوم الأدب بمنهجه قبل كلِّ شيء حتى أصبح نموذج العرب في منهج التأليف استطراداً و تحرراً من قيود وحدة المواضيع، و الهدف المنشود من كلِّ ذلك ليس "الأخذ من كلِّ شيء بطرف" بل تقديم شتات الأطراف من كلِّ الأشياء تقديما مزيجاً خليطاً. قد يظهر للقارئ المعاصر ضربا من"الفوضى" و بحكم انتشار هذا المنهج التأليفي اقتنع معظم النقَّاد القدامى و المحدثين بأن ذلك المسلك في التأليف هو أسٌّ من أسس الأدب العربي[2].

و بعد هذه المقدمات التمهيدية التي آثر المسدِّي الانطلاق منها قصد استقرائها. يقيم هذا الناقد الشق الأول من إشكالية القرائية لكتاب "البيان و التبيين".حول البحث في قضيّة قصدية الفوضى و تعددية المواضيع في المنهج التأليفي عند الجاحظ. هذه الفكرة التي سلّم بها نفرٌ من العلماء القدامى و المحدثين*، و أقرُّوا من خلالها بأنَّ الجاحظ قصد ذلك المسلك التأليفي قصداً[1].

---

[1] ينظر: الجاحظ ابو عثمان : البيان و التبيين، تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،دار الجيل ،بيروت /لبنان، ط2،د–ت ، ج1 ص 383،ج2 ص5،ج3 ص5 و ما بعدها .

[2] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون،ص101–102 .

* من هؤلاء: المسعودي :– مروج الذهب (ج4–ص47)
– ابن رشيق: العمدة(ج1–ص227)
– مصطفي الشكعة:"مناهج التأليف عن العلماء العرب: ص ص173–174د
– عبد العزيز عتيق: تاريخ البلاغة العربية،ص53

و نظرا لانتشار هذه الموافق يوضّح المسدِّي رؤيته منها قائلا:« وهذا التقدير على وجه التحديد هو الذي يتراءى لنا نوعا من التفسير التوفيقي اللاحق بعد الحدث، فنحن ما إن نتجاوز الأحكام الخارجية التي سنَّها القدماء و غير القدماء حتى تقتنع بأنَّ النَّقد الباطنيَّ للكتاب يُفضي بنا إلى الجزم بعفوية تلك الظاهرة، بل لعلَّه يسمح لنا بأن نزعم أنّ الجاحظ لو استطاع أن يصنِّف كتابه تصيفاً أكثر إحكاما لما تردَّد في ذلك، وأنَّنا لا نكاد نشك أنَّه قد حمل على ذلك المسلك وهو راغب عنه»[2].

يصرح المسدِّي بالمنهج الذي سيستعين به في تناول مسألة التأليف عند الجاحظ وهو"منهج النقد الداخلي /الباطني"، الذي يتجاوز تلك الأحكام الخارجية الجاهزة التي تعارف عليها النقَّاد منذ سالف العصور و عدوها من الثوابت التي لا يرقى إليها الشك، رغم إعاقتها مشروع قراءة التراث النقدي. هذا ما جعل جابر عصفور يزداد اقتناعاً بأنَّه لا توجد هناك قراءة بريئة أو محايدة للتراث إذ أنَّ قراءة التراث –وللأسف– ظلت تنطلق من مواقف ورؤى فكرية محددة ومسبقة–لا سبيل إلى تجاهلها–. جعلتنا نفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد به الإطار المرجعي للمواقف الفكرية التي ننطلق منها أساسا[3].

وقبل أن يباشر المسدِّي مسعاه الرامي إلى إماطة اللِّثام عن منهجية التأليف عند الجاحظ وكسر تلك الأفكار التي نسجت حولها. أبى إلاَّ أن ينصف الجاحظ منهجيا –في مستهل قراءته– وذلك من خلال استقرائه لملامح الوعي المنهجي عند الجاحظ و يتجلى في تقسيمه لمادة الكتاب إلى أجزاء مقصودة الفواصل، ثم إلى أبواب صريحة الحدود.كما وضع لجلِّ الفصول عناوين تتسم بالتجريد و الشمول هذا ما بوَّأها منزلة المحِّرك الدلالي لكل المادة التي تحملها.مثال ذلك باب البيان* الذي يضم"باب القول في المعاني الظاهرة باللفظ الموجز"**، كما يؤكد المسدِّي أيضا وعي الجاحظ بدقائق الأبواب التي يعتزم طرقها قبل أن يصل إليها.[4]ويثبت موقفه

كما لم يشذ المستشرق شارل بالاً عن هذه النظرية. انظر فصله دائرة المعارف الإسلامية (اللسان العربي)، الطبعة الجديدة،(المجلد2–ص397) (ينظر: عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون،ص102).

[1] المصدر السابق ،ص102 .

[2] المصدر نفسه، ص102–103 .

[3] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص9.

[*] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين،ج1–ص75.

[**] المرجع نفسه ،ج1،ص210.

[4] عبد اللسلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون،ص103.

هذا بشواهد للجاحظ منها قوله «و من الخطباء و الشعراء علي بن إبراهيم بن جبلة بن مخرمة، ويكنىً أبا الحسن،وسنذكر كلام قس ابن ساعدة وشأن لقيط بن معبدة، وهند بنت الخسّ وجمعة بنت حايس و خطباء أياد إذا صرنا إلى خطباء القبائل إن شاء الله.. »[1].

و قوله أيضا:«وهذا الكتاب يقع في كتاب الجوارح، وهو وارد عليكم ان شاء الله بعد هذا الكتاب»[2]

و الشاهد الثالث قوله:« وكان في الحقّ أن يكون هذا الباب في أوّل هذا الكتاب ولكنّا أخّرناه لبعض التّدبير»[3].

تدرج المسدِّي عبر هذه الفرضيات التي توضح حدود الوعي المنهجي عند الجاحظ لأجل التوصل إلى المرجعيات التي انبثق عنها اقتناع الناقد بضرورة إحكام المنهج. و يلخصها المسدِّي في قوله:« تلك بعض أبعاد إدراك الجاحظ ضرورة انبناء كتابه على منهج عقلاني إلى حدٍّ بعيد و هو ما يثبت لنا سعيه إلى إحكام التصنيف بما يرتضيه أوّلاً، وبما يمكّنه من تشريك القارئ في تمثّله له إلى حدِّ الاقتناع ثانيا... »[4].

هذا المسلك العقلي الذي اختاره الجاحظ في منحناه التأليفي عموماً وفي قضية التصنيف و التبويب على وجه التحديد و الذي يجمع على حدّ قول المسدِّي بين مقصدين هما_ إرضاء الذات الجاحظية من جهة وإشراك المتلقي من جهة ثانية –يتجلى أيضا في أسلوب تعبيره «وهو أسلوبٌ مبني على إيهام أو ازدواج معنوي: معنى صريح،ظاهر،سهل الإدراك،واضح الدلالة. ومعنى خفي، بعيد الغور صعب المنال و التتبع.و هذه المزاوجة لا تتجلى في الصياغة اللفظية فحسب بل حتى في تنشئة المعاني و تحريرها أيضا. فدليل الجاحظ ذو وجهين وجه جُعل للعامة ووجه جُعل للخاصة. وإذا كان ذلك عنواناً للبراعة و الاقتدار، فإنَّه بالخصوص يعود إلى أسلوب المدرسة الكلامية ذاتها » [5].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين،ج1–ص52.
[2] المرجع نفسه،ج1، ص ص، 94-95.
[3] المرجع نفسه ج1، ص76.
[4] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ص104-105.
[5] محمد الصغير بنَّاني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص62.

إذا كان المسدِّي يلخص حديثه عن قضية تصنيف مادة "البيان و التبيين" وتبويبها في ما أطلق عليه بالمنهج العقلاني عند الجاحظ.فإنَّ في رؤيته تلك إهمال لمرجعيات أخرى ساهمت بطريقة أو بأخرى في صياغة ذلك المنحنى التصنيفي عند الجاحظ. حيث أنَّ منهج الجاحظ إضافة إلى خصوصيته العقلانية يتميز أيضا بأنَّه «مذهب تعليمي يسعى إلى نشر البلاغة و تعليمها عند الخاصة و العامة، و إلى حثِّ المسلمين خاصة على تعاطيها و الإقبال عليها لأن الشعوبية كانت تسعى إلى تخويفهم منها وتحريضهم على تركها »[1].

وقد فرض هذا المنحنى التعليمي –الذي تجلَّى في كتاب "البيان و التبيين"– على الجاحظ إلزامية الوعي بقضية التصنيف و دوافعها، نظرا لقدرتها على نشر علم البلاغة بين صفوف القرَّاء رغم تعدد أصنافهم و مشار بهم الفكرية.

وبهذا يُمكن تصنيف قراءة المسدِّي هذه من خلال المقاصد التي سبق وأن صرَّح بها – وهي كسر تلك القناعات الثابتة المتعلقة بمنهجية التأليف عن الجاحظ–ضمن خطاب التحقيق إذ« أنَّ هذا الخطاب هو"فعل" لا يؤرخ للنقد و لا ينظِّر له ، وإنَّما هو فعل "تحقيق" هدفه الوصول إلى "فهم" يُغاير كلَّ فهم سابق للموضوعات و النصوص النقدية، مستعينا في ذلك بآليات التحقيق المعروفة، وبهذا يتميَّز عن غيره بخاصية تجعله أكثر تمثيلاً لنقد النقد، ألا و هي البعد الابستيمولوجي »[2]. وأمَّا ما يمكن استجلاؤه من خصوصيات هذا الخطاب فهو« أنَّ منطق خطابات التحقيق هو منطق التساؤل عن وضع الموضوع بغية إعطاء صورة أخرى له، صورة لا يُنتجها التأويل، ولكن تُنتجها عمليات الفحص و التحليل و المقارنة و التنظيم و إعادة التركيب، بحيث يتحقق منطق هذا الخطاب بصفته عملية انتقال من وصف وضع إلى إظهار ما ينبغي أن يظهر، أومن صورة مألوفة إلى صورة جديدة غير مألوفة. فهو خطاب اكتشاف أو استقراء، أو مصطلح أكثر حداثة: خطاب قراءة »[3].

وبعد أن استقرأ المسدِّي كما رأينا بعض ملامح وعي الجاحظ بضرورة إحكام المنهج، لم يتوان عن تقديم موقفه منها إذ يقول:« غير أنَّ لهذا الوعي حدوداً تجعله إلى الإدراك الغامض أقرب منه إلى الإحكام التَّفصيليّ،فذاك الجاحظ نفسه_ وقد رأيناه يستنكف من أن يورد في

[1] المرجع السابق، ص243.
[2] محمد الدغموغي: نقد النقد، ص76.
[3] المرجع نفسه،ص– ن.

"البيان و التبيين" خبراً ذكره في كتاب "الحيوان" بأنَّ السبب في ذلك إنَّما هو اجتناب التكرار – نراه في كلِّ كتابه لا يكاد يجاوز بضع الصفحات حتى يكررّ خبرا أو حديثا أو شعرا وحتى النوادر و الملح مما إذا تكرر فقد سمته المميَّزة و غايته المنشودة، وإذا رجعنا إلى بعض مواطن التكرار وفحصنا المسافات الفاصلة بينها من حيث المجال الدلالي العام للأثر كدنا نجزم أنَّه تكرار "لاإرادي"».[1]

انطلاقا من هذا الموقف يباشر المسدِّي مهمة التنقيب عن مظاهر ضعف التحكم المنهجي لدى الجاحظ و التي يوجزها في عدَّة قضايا أهمها:

1- **التكرار**: ومن الشواهد التي يثبت بها المسدِّي هذه الظاهرة. قول أورد من خلاله الجاحظ خبراً عن ابن البختكان الحكيم الفارسي يقول فيه: «وقيل لبرزجمهر بن البختكان الفارسي: أيُّ شيء أستر للعي؟ قال: عقل يجمّله، قالوا: فإن لم يكن له عقل، قال: فمال يستره، قالوا: فإن لم يكن له مال ، قال:فإخوان يعبّرون عنه، قالوا: فإن لم يكن له إخوان يعبّرون عنه ، قال: فيكون عيياً صامتا، قالوا: فإن لم يكن ذا صامت.قال: فموت وحيٍّ. خير له من أن يكون في دار الحياة»[2].

ثم تكرَّر الخبر في صفحة أخرى من الجزء نفسه و لكن بتغييرات طفيفة في طريقة الصياغة هذا ما يتضح في قول الجاحظ « وقال كسرى أنو شروان لبرز جمهر: أي الأشياء خير للمرء العيّ؟ قال: عقل يعيش به، قال: فإن لم يكن له عقل؟ قال: فإخوان يسترون عليه، قال: فإن لم يكن له إخوان؟ قال: فمال يتحبّب به إلى النَّاس، قال: فإن لم يكن له مال؟ قال: فعيٌّ صامت، قال: فإن لم يكن له؟ قال: فموت مريح.. »[3].

و لم يكتف المسدِّي بإيراد هذه الشواهد فحسب بل أورد نماذج عدَّة تتضمن تكرارات* وقع فيها الجاحظ –لا يتسع المجال لذكرها جميعا- و إذا كان الملاحظ عليها تباعد مواقع حدوثها، فإنَّ المسدِّي يورد أمثلة أخرى تتميز بتقارب مواطن تكراراتها، ويرى المسدِّي بأنَّها تكرارات لا إرادية و لا دخل للقصدية فيها [4].من ذلك قول الجاحظ:«وقيل لابن المقفَّع في

---

[1] عبد السلام المسدِّي : قراءات الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون،ص105.

[2] الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين،ج1، ص7.

[3] المرجع نفسه ، ج1، ص221.

* ينظر البيان والتبيين.ج1،ص 275-ج4،ص18-ج4،ص96،ج3،ص246.

[4] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتني و الجاحظ و ابن خلدون ،ص108.

ذلك، فقال: الَّذي أرضاه لا يجيئني و الذي يجيئني لا أرضاه »[1] ،ويكرر في موقع غير بعيد «وقيل لابن المقفع: إلا تقول الشِّعر؟قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني »[2]. وبعد هذا الحشد من الشواهد التي أوردها المسدِّي. و التي تثبت وقوع الجاحظ في التكرار – انتهى إلى الاقتناع بفكرة مفادها – كما سبق و أكد ذلك –أنَّ الجاحظ يردد تلك التكرارات دون قصد، و هي شظايا مخزون الحافظة المحملة بحمل الموسوعات و المنطلقة انطلاق التدوين و الروايات[3].

2– **تباعد ماحقّه التعاقب المباشر**:وهو أيضا من أبرز ملامح ضعف الوعي المنهجي. و إن لم يورد المسدِّي مثالا صريحًا يثبته فإنَّه قد اكتفى بالإشارة إلى موقع حدوثه ، حيث ذكر الجاحظ رأياً للعتابي في البلاغة في (ص113) من الجزء الأول ثم لا يعلق عليه إلاَّ في (ص161)[4].

3–**الاستئناف**:وذلك بأن يتقطع حبل التأليف بضرب من الاستئناف عن طريق بسملة أو افتتاح دعائي دون أن يكون في مضمون الكلام السابق منه واللاحق ما يدعو إلى ذلك أو يبرره. وكثيراً ما ترتب عن ذلك انسياق المحقق مع المؤلف، فيحسم ذلك باستهلال صفحة جديدة*. ويؤكد المسدِّي إمكانية حدوث تلك المفاصل نتيجة لحظات استئناف زمني بعد راحة من الوقت في ليلة أو أسبوع...، لكن ما يلاحظ على الجاحظ–في هذا السياق– أنَّه يستدرك على نفسه من وقت لآخر محاولاً إرجاع مسالك القول إلى الانتظام الذي كان يرتئيه .[5]

تتكرر الاستطرادات في "البيان و التبيين" إلى حدِّ التواتر و من مواطنها –للشاهد لا الحصر– قول الجاحظ:« ورجع بنا القول إلى الكلام الأوَل فيما يعتري اللِّسان من ضروب الآفات... »[6]. وقوله أيضا:« ثم رجع القول بنا إلى ذكر الإشارة»[7].

---

[1] الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين،ج2، ص208.

[2] المرجع نفسه،ج2، ص210.

[3] عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وان خلدون ص106

[4] المصدر نفسه ،ص109

* ينظر على سبيل المثال: البيان و التبيين،ج1،ص88،ص161،وللاطلاع على نماذج أخرى ينظر: ج1،ص96/ج1 ص 132/ج2ص278

[5] المصدر نفسه ، ص109.

[6] الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين،ج1، ص57.

[7] المرجع نفسه ،ص91.

وبعد استقراء المسدِّي للملامح الكبرى التي تميز منهج التأليف عند الجاحظ-موضحاً إيَّاها بشواهد تمثيلية- يتوصل إلى ما يشبه فرضية البحث و هي: أن بروز تلك الظواهر التأليفية السابقة (تكرار،استطراد،استئناف...) في مؤلفات الجاحظ له مرجعيته العميقة وهي استعصاء منهجية التأليف على الجاحظ. وهو لا يتوانى عن الإقرار –في بعض المواطن- بقصوره عن استيعاب حدٍّ من التجريد يبوئ التأليف المنهج العقلاني الذي يرتضيه نظريا[1].

ومما يؤكد فكرة المسدِّي هذه قول الجاحظ:« كان التَّدبير في أسماء الخطباء وحالاتهم و أوصافهم أن نذكر أسماء أهل الجاهلية على مراتبهم و أسماء أهل الإسلام على منازلهم، ونجعل لكلِّ قبيلة منهم خطباء، ونقسم أمورهم باباً على حدته، ونقدِّم من قدَّمه الله ورسوله عليه السلام في النسب وفضَّله في الحسب، ولكنِّي لما عجزت عن نظمه وتنضيده تكلفت ذكرهم في الجملة و الله المستعان و به التوفيق و لا حول ولا قوّة إلاَّ به »[2].

وبعد تأنٍّ المسدِّي في استظهار المعالم الكبرى لمنهجية التأليف عند الجاحظ، يدفعه القلق المعرفي إلى طرح قراءته التي يحاول من خلالها إماطة اللثام عن كنه الإشكالية، و التنقيب في مرجعياتها، قصد كشف حقائقها الغائبة عن ذهن القارئ العربي. وتلخص مواقف المسدِّي المتعلقة بهذا الموضوع فيما يلي:

يفسر المسدِّي تطرق الجاحظ –في مؤلفاته المختلفة- إلى منهجيته في التأليف بأنَّه محاولة لإيهام القارئ بأنَّ تلك الظواهر المنهجية مقصودة لذاتها، و هو في حقيقة الأمر في مقام من غلبت عليه الظاهرة. و لم يتوقف الأمر عند هذا و حسب، بل و في إطار الحفر في أغوار الحيرة المنهجية عند الجاحظ، يؤكد المسدِّي أنَّ لجوء هذا الناقد إلى أسلوب المراوحة بين الجدِّ و الهزل لم يكن مجرد تنويع في المداخل و لكنَّه في حقيقة الأمر هو تقنية تواري بها من أعوزته حيلة إحكام الصنعة، فراح يتظاهر بأنَّ القضية مقصودة لذاتها وركَّبها بضرب من الصنعة حتى صيَّرها أحبولة فكريةً، ولا غرابة –حسب المسدِّي- في مواقف الجاحظ هذه لأنَّه من رؤوس العقلانية ديناً و مذهباً[3].

---

[1]. عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ص110.

[2]. الجاحظ أبو عثمان : البيان و التبيين ،ج1، ص306.

[3]. عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ص 111-112.

ولئن اتخذ المسدِّي الخلفية الفكرية للجاحظ و توجهه الاعتزالي ذريعة للتأكيد على براعته في اعتماد أسلوب المراوغة والخداع ،فإنَّ المسألة يمكن أن تقرأ من زاوية أخرى إذ يؤكد عبد الله الغذامي أنَّ الجاحظ لَمَّا لاحظ أنَّ المتن قد تشكل وجرى فرزه ،سعى إلى تشكيل الهامش وفرزه أيضاً ،فكان له أن ميَّز الأعراب وأخرجهم ثقافيا وعرقيا بأن جعلهم مادة خارج إطار الجدِّ و المتن ،وأصبح بذلك الأعراب وغيرهم من الأقوام ،كالنساء و البرصان و الجواري مادة للتظرف و التندر [1]

ويصرح الغذامي بموقفه من اتخاذ تلك الأقوام وسيلة للتسلية والهزل قائلا:«وهذه كلُّها عناوين تدل على الهامش، وفي الوقت ذاته فإنَّها تدل –بما أنَّها من مؤلفات الجاحظ–على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش و المنسيِّ، وهذا ما يستوجب منَّا وقفة تأمل لكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضِّح لنا العلاقة بين المتن والهامش ، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن،وسنتخذ من ذلك دلائل لنا في تفهُّم وسائل المعارضة الثقافية في مواجهة المتن ومقاومة محاولة تهميشها وإسكاتها »[2].وبهذا فإن كتاب "البيان والتبيين" يمثِّل نموذجا لتعايش نسقين ثقافيين «يتجاوران في حال من الصراع المكبوت بين المتن والهامش ،بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة »[3]. وعلى هذا الأساس ستظل تلك الظواهر التي تجمع بين الجدِّ والهزل مجالا واسعا لتأويل كيفية اشتغال ثنائية المركز/الهامش.

يواصل المسدِّي إثبات موقفه السابق إزاء منهجية التأليف عند الجاحظ بمجموعة من الشواهد منها قول الجاحظ:« قد ذكرنا –أكرمك الله– في صدر هذا الكتاب من الجزء الأوّل و في بعض الجزء الثاني كلاما من كلام العقلاء البلغاء، ومذاهب من مذاهب الحكماء و العلماء، وقد روينا نوادر من كلام الصبيان و المحرّمين من الأعراب، و نوادر كثيرة من كلام المجانين و أهل المرَّة من الموسوسين، ومن كلام أهل الغفلة من النوُّكي، و أصحاب التَّكلُّف (...) فجعلنا بعضها في باب الاتِّعاظ و الاعتبار، وبعضها في باب الهزل و الفكاهة،و لكلِّ جنس من هذا موضع يصلح له، ولا بدَّ لمن استكدَّه الجدّ من الاستراحة إلى بعض الهزل»[4].

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء /المغرب، ط2، 2001،ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص–ن.

[3] المرجع نفسه، ص 225.

[4] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، ج2، ص222.

ويدرج المسدِّي قول الجاحظ هذا وغيره من الأقوال في خانة الخداع و المراوغة و التلاعب لعدَّة اعتبارات أهمها بالنسبة للقول السابق أنَّه ليس في السياق ما يقوم اعتراضا عليه في شأنه، بل وليس فيه ما يكون له سبباً أو مسبباً، وإنَّما هو مجرد إقحام لا يسلم من الإحالة. كما لا يستبعد أن يتضاعف حجم المراوغة لتصير بذلك خدعة مزدوجة تحتاج إلى قدر كبير من التبصُّر حتى تكشف عن نفسها بنفسها،و محرِّكها الفعلي أنَّه لو كان الذي أسَّسه الجاحظ من المراوحة في المضمون و السرد منهجاً قائماً بذاته، لما اقتصر على حجم كميٍّ دون آخر، ولما جاء فريضة من فرائض المطوَّلات دون ما قصر من أسفار التدوين[1].

انطلاقا من هذه المبررات حكم المسدِّي على منهجية الجاحظ بازدواج خدعها وتراكبها، هذا ما يتضح-حسبه- في قول الجاحظ،«ووجه التَّدبير في الكتاب إذا طال أن يُداوي مؤلِّفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حظِّه بالاحتيال له، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفنّ، ومن جمهور ذلك العلم»[2].

و توصل المسدِّي بذلك إلى نتيجة عامة مفادها «أنَّ المراوحة بين غرض وآخر، ضمن تعاقب الهزل على الجدِّ، إنَّما هي اقتضاء لضرورة تعذّر على المصنِّف الإفلات من ناموسها و هو يتعامل مع مادة تراكمت و تلاحقت، يجري وراءها فتطارد فكره، وتشذُّ عن قبضته، فيتلاشى المنهج المراد، ويحلُّ محلَّه توارد يصطنع له لبوس المنهج و ما هو بمنهج»[3].

غالبا ما فسَّر النقاد ظاهرتي الاستطراد، و المزج بين الجدِّ والهزل عند الجاحظ على أنَّها دلائل تثبت ضعف تحكمه المنهجي ،إلاَّ أنَّ القضية قد تحمل مقاصد خفية تتجاوز مراوغة القارئ العادي إلى التحايل على الخطاب الرسمي، ذلك أنَّ الجاحظ وإن كان يتظاهر أمام ذلك الخطاب بأنَّ الأمر لا يتجاوز حدود لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية،ثم العودة بعدها إلى الجدِّ،فإنَّه يوظف الإمتاع وسيلة للرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة ،ويمرر من خلالها الجاحظ معارضته للنسق المهيمن مقوِّضاً إيَّاه عبر لعبة السخرية،هذه الأخيرة التي تمكنه من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتي.[4]

---

[1] عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وان خلدون، ص113.

[2] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، ج3، ص366.

[3] عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وان خلدون، ص114.

[4] عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي ،ص ص 225-226.

وبهذا لم يتوان عبد الله الغذامي عن تقديم تصوُّره لظاهرة الاستطراد عند الجاحظ إذ يصرح قائلا:« يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن ،بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخاتلة ،وتبدأ اللعبة –أولا-بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافات ذهنية و ثقافية مختلفة و مخالفة للمتن .ثم ينعطف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولَّد عن الأولى .وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيداً عن المتن ،وهو ابتعاد ذهنيٌّ وثقافي يفضي حقيقة إلى إلغاء الأصل و السخرية منه ويؤدي إلى إحلال قيم ثقافية بديلة و منافسة »[1].

استغل المسدِّي أيضا تصريح الجاحظ بأنَّ المتراكم لديه سينفق في الكتاب إنفاقاً جزافاً –لا هو بهزل بعد جدٍّ، ولا هو بجدٍّ بعد هزل، ولكنَّه حضر إليه فاستثمره بالذِّكر و الإيراد- ليستخلص بأنّ التنويع عند الجاحظ هو أسلوب في الجمع و ليس منهجاً في الأدب[2].فهو مثقل بمظاهر العجز من استطراد، استئنافات،وتكرار..وإن حاول الجاحظ تبريرها بأسلوبه الخاص، فإنَّ المسدِّي كما رأينا يثبت على قناعة واحدة مفادها عجز الجاحظ عن الإمساك ببنود التحكُّم المنهجي، و أنَّ تلك التفسيرات التي قدَّمها الجاحظ –وفي مقدِّمتها التظاهر بمعرفة مواطن الخلل المنهجي، وكذا محاولة انتهاج أسلوب المراوحة بين الجد و الهزل قصد إمتاع القارئ ــ هي في النهاية مجرَّد تقنيات بارعة قصد من خلالها الجاحظ مراوغة القارئ و خداعه و تظليله عن طريق إيهامه بأنَّه متحكم في المنهج، وبما أنَّ موضوع هذا البحث منصبٌّ أساساً في مجرى"نقد النقد" فإن وصف مواقف المسدِّي ورؤاه في هذه القضية لا يجدي نفعاً، ما لم يتبع بتقييم عام للمنهج القرائي عند هذا الناقد. من خلال استظهار آليّاته، وإبراز مدى نجاعتها في استنطاق النص الجاحظي، و التأسيس لأفق قرائي مستحدث وموضوعي؟.

إن تتبع مستويات التمظهر القرائي عند عبد السلام المسدِّي في هذا الشطر الأول من دراسته لكتاب "البيان و التبيين" و المنصب حول "منهجية التأليف عند الجاحظ"، يؤكد استناده إلى آلية الوصف و الاستقراء لجزئيات الظاهرة، قصد التوصل إلى نتائج تثبت صحة الفرضية التي انطلق منها الناقد، و التي يؤكد من خلالها على أنَّ بروز ملامح الفوضى المنهجية بكلِّ مستوياتها في كتاب "البيان و التبيين" هو مجرد ظاهرة عفوية، ولا مجال للاقتناع أو التأكيد على

[1] المرجع السابق، ص 240.
[2] المرجع نفسه، ص 115,

قصديتها كما فعل النقّاد السابقون. ويلخّص المسدّي تلك الآليات في منهجه الذي أسماه:منهج النقد الداخلي أو الباطني.

لا ضير من التذكير بأنَّ أصول هذه القراءة تعود إلى بحث قدَّمه المسدّي في قسم الدراسات الأدبية من مركز الدراسات و الأبحاث الاقتصادية و الاجتماعية التابع للجامعة التونسية سنة 1974 بعنوان "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال "البيان و التبيين"[1].بمعنى أنَّ هذا البحث أنجز و نشر في ظرف زمني أقلُّ ما عُرف عنه أنَّه يمثل العصر الذهبي لانتشار مقولات المناهج النقدية النصّانية في وطننا العربي و تبنيها. لذا لم تكن هذه المداخلة التي قدّمها المسدّي شاذة عن بنات عصرها. بل حرص أشدَّ الحرص على بناء دعائمها وفق رؤية منهجية تنطلق من داخل النص، متجاوزة تلك الأحكام الخارجية الجاهزة و المتوارثة عبر سالف العصور و الأزمنة. وما يمكن الإشارة إليه هو أنَّ المسدّي في منهجه القرائي هذا و إن استفاد من معطيات المناهج النقدية النصّانية. فإنَّه وفيٌّ أيضاً في بعض بنوده لعلم اللغة بحيث «انَّه يستعير بعض مسلماته فيما يتصل بفهم اللغة-من حيث هي حدث اتصالي بالدرجة الأولى- ليطبقه على التراث. ويعني ذلك النظر إلى النصوص التراث بوصفها شكلاً من أشكال الاتصال، حسب النموذج البنيوي الذي يتقابل به(المؤلف، المقروء، و القارئ) تقابل (مرسل، الرسالة، و مستقبلها) في حدث اتصالي يقوم على حضور شفرة أو أكثر بين المرسل و المستقبل، على نحو تغدو معه قراءة النص عملية "فك" لدلالة ما .. »[2].

وانطلق الناقد بموجب هذا المنظور القرائي يتفحص البنية اللغوية لكتاب "البيان و التبيين" ويقلِّب في أغوارها قصد استقراء الحقائق، و دحض تلك الثوابت التي نسجها القرَّاء السابقون حول منهجية التأليف عند الجاحظ، و التي تشترك جميعاً في التأكيد على قصدية الاختيار المنهجي عنده.

يحسب للمسدّي من خلال هذا الشطر الأول من القراءة قدرته على زعزعة الثوابت التي طال اعتناقها في أذهان النقّاد و القرَّاء العرب على حدٍّ سواء. وتلك سمة القارئ الحداثي الذي يبني قراءته أساساً على مبدأ الشك المعرفي الذي لا يستسلم للحقائق الجاهزة ، بل تراه يجهِّز نفسه بعُدَّة منهجية قصد الحفر و التنقيب في المناطق المظلمة للخطاب النقدي مجسِّدا بذلك مبدأ

[1] عبد السلام المسدّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، ص8.
[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص41.

التحرُّر من الفهم الذي تؤسسه المسبقات التراثية أو الرغبات الحاضرة، و التفرُّغ لمهمة واحدة هي استخلاص معنى النص من النص ذاته، و ذلك خلال العلاقات القائمة بين أجزائه. و بهذا يتم تحرير الذات من هيمنة النص التراثي، بإخضاعه لعملية تشريحية عميقة تحوله بالفعل إلى موضوع للذات وإلى مادة خصبة للقراءة[1].

ورغم ما لمنهج المسدِّي من مزية في دعم الوعي القرائي للمثقف العربي بتشجيعه على مراجعة الثوابت ،و التشكيك في مدى صحّتها. إلاَّ أنَّه يعتريه بعض القصور في إقامة رؤية شمولية و معَّمقة. وإذا كانت المقاربة النصَّانية قد أثبتت بعض عجز في مقاربة النصوص الإبداعية بسبب إغلاق النسق،فإنَّ الأمر يزداد تعقيدا أثناء تبني منطلقاتها المنهجية في دراسة النصوص النقدية المُثقلة بالمرجعيات الفكرية و الاجتماعية...

و على هذا الأساس فإنَّ اقتصار قراءة المسدِّي هذه على تحليل البنية الداخلية للنص الجاحظي أوقعها في خلل، و الكفيل بسدِّه هو إنزال النص الجاحظي -أثناء دراسته- في السياقات العامة التي أنتجته، ولهذا نجد جابر عصفور- وهو واحد من الذين نهلوا من معطيات نظرية التلقي- يحدد معالم المنهج المتميز في قراءة التراث النقدي و هو حسبه « يقوم على افتراض مؤداه أنَّ كلَّ نص من نصوص التراث النقدي لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله، وإذا كان من الممكن أن نتحدث عن اتجاهات متميزة في التراث النقدي فإن هذه الاتجاهات لا يمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من ناحية، ولا يمكن فصلها عن دلالاتها الاجتماعية أو صراعاتها الأيديولوجية من ناحية ثانية . بهذا المعنى تكون قراءة التراث النقدي بحثا عن "رؤيا عالم" ينطقها النص المقروء و يشير إليها في صراعاته و توازياته، ومن خلال علاقات التشابه التي تصله بغيره من النصوص ، أو علاقات التضاد التي تضعه في تناقض مع غيره من النصوص»[2].

وما يقرُّ به جابر عصفور بشأن المنهج الأنسب لقراءة التراث، لا يختلف كثيرا عما يدعو إليه محمد عابد الجابري، هذا الأخير الذي يُجمل قراءة التراث في ثلاث خطوات يكمِّل بعضها بعضا:

---

[1] محمد عابد الجابري: نحن والتراث، ص23.

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص10.

أ-المعالجة البنيوية: وفيها يتم الحرص على ربط أفكار صاحب النص بعضها ببعض و الانتباه – قدر الإمكان- إلى طريقة –أو طرائق- التعبير لديه، و كذا استحضار مخاطبيه، و بذلك يتم محورة فكر صاحب النص حول إشكالية واضحة المعالم، وقادرة على استيعاب جميع التحوُّلات التي يتحرك في كنفها فكر صاحب النص.

ب-التحليل التاريخي: ويقوم بربط فكر صاحب النص الذي أعيد تنظيمه بمجاله التاريخي بكل يحويه من أبعاد ثقافية وأيديولوجية وسياسية واجتماعية. و البحث في هذا المعطى التاريخي لا يقصد من ورائه مجرد تحقيق الفهم التاريخي للفكر المدروس بل أيضا من أجل اختبار صحة النموذج البنيوي السابق. كما يجعلنا الإمكان التاريخي على بينة مما يمكن أن يتضمنه النص أو ما لا يمكن أن يتضمنه، وبذلك يتم التوصل إلى المسكوت عنه. بين ثنايا السطور.

ج-الطرح الأيديولوجي: لا بد من الاستعانة به لمساعدة التحليل التاريخي في الكشف عن الوظيفة الأيديولوجية (الاجتماعية ، السياسية)التي أداها الفكر المعني الذي ينتمي إليه النص. وفي هذا الطرح إذن يتم كشف النقاب عن الفترة التاريخية التي ينتسب إليها النص المدروس. و ذلك حتى نجعله معاصرا لنفسه مرتبطا أشد الارتباط بالعالم الذي لفظه، كما يضيف الجابري إلى هذه المعالجات المنهجية ضرورة فصل الذات عن الموضوع، وفصل الموضوع عن الذات و ذلك لتحقيق الموضوعية[1]

قد يُوافَق المسدِّي الرأي بخصوص افتقار الجاحظ لمنهجية علمية في التأليف «فمبدأ التنوُّع داخل الوحدة و التشتت داخل الانسجام أقامه منهجا علميا في التأليف راح يسعى إلى تطبيقه على أسلوبه بعد أن حاول تحقيقه في ثقافته و تكوينه »[2]. وهذا ما أقرَّه معظم النقَّاد الذين انشغلوا بالبحث في مؤلفات الجاحظ إذ أنَّه برز من خلالها أحد أقطاب الفكر الموسوعي الذي يحمل مقاصد شمولية إنسانية .

و رغم ما يحمله موقف المسدِّي هذا من مصداقية، إلاَّ أنَّه يحمل في ثناياه العديد من التجاوزات أهمها وقوعه في مزالق الأحكام المعمّمة خصوصا أثناء حديثه عن مسألة الاستطراد عند الجاحظ إذ أصرّ على اعتبارها ظاهرة عفوية توحي بضعف التمكن المنهجي عند هذا

[1] محمد عابد الجابري: نحن و التراث، ص24.

[2] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص6.

الناقد، و إذا كانت معظم حالات الاستطراد تصب في هذا المجال، إلاَّ أنَّ محمد الصغير بناني يؤكد أنَّه لا يمكن اعتبار جميع الاستطرادات خروجا عن الموضوع في فهم الجاحظ لأنه –وكما هو معلوم– ينص على وقوع الاستطراد كلَّما أدى به عامل ما إلى الخروج عن كلامه الأول, ولهذا يذهب إلى أنَّ جميع الاستطرادات التي لم ينص عليها الجاحظ يمكن أن يوجد لها جامع مشترك في السياق التأليفي عنده و هنا تلقى المسؤولية على عاتق القرَّاء لاكتشافه[1].

و على هذا الأساس يمكن القول بأنَّ المسدِّي و إن نجح في رسم المعالم الأولى لمشروع قراءة التراث من خلال تأكيده على ضرورة تجاوز الأحكام المسبقة و الانطلاق من بنية النص الداخلية، إلاَّ أنَّه سرعان ما وقع فيما لا يقل خطورة عن "الأحكام الجاهزة" و هو " الأحكام المعممة" وذلك من خلال تأكيده بشكل عام أنَّ الاستطراد عند الجاحظ ظاهرة عفوية، و هذا من شأنه أن يضيِّق أو يغلق آفاق البحث أمام القراء للنبش في بعض الحالات الاستطرادية التي قد تخضع لسياقات معينة ظلت مغيَّبة عن ذهنهم رغم أهميتها في إضفاء نوع من القصدية* عليها، هذا ما يعني أنَّ قضية الاستطراد عند الجاحظ يمكن أن تظل معيناً خصباً لكلِّ باحث قادر على الإحاطة بمكونات النص الجاحظي أولا، و بالظروف الفكرية و الاجتماعية ... التي لفظته ثانيا.

و من النماذج التي استخرجها محمد الصغير بنَّاني و التي يؤكد من خلالها إمكانية ورود القصدية في بعض استطرادات الجاحظ قوله «بعد الإعلان عن المنهج و الغاية المنشودة نفاجأ باستطراد. فالجاحظ يترك الكلام عن الشعوبية هذه المرة أيضا مفضلا البدأ "بكلام رسول رب العالمين" هل هذا صراع مع المنهج و ذبذبة كما يقول البعض؟ لا نظن ذلك لأننا –على الأقل في هذه المرة– تمكنَّا من مفاجأة الجاحظ حالة "تلبسه" بالاستطراد كما سنرى.

و الجاحظ في الحقيقة حتى هذه المرة، لم يدخل مباشرة في كلام الرسول إذ راح يمهد له بأخبار و أشعار تدور حول فكر التوسط في الأمور التوسط بين التقصير و التطويل، والتقليل و التكبير، و الإيجاز و الإسهاب ... ليصل صفحة (31) إلى خطب الرسول و خاصة خطبة

[1] المرجع السابق، ص46.

* يذهب رابح العوبي إلى أنَّ حرص الجاحظ في مختلف كتبه على الإطناب قد يفهم منه أنَّه يريد أن يجعل من تلك المنهجية قاعدة للاقتداء في كل تصنيف .(ينظر: رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "الترويع والتدوير" "البخلاء".،" الحيوان"، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط1 ، 1989، ص409).

الوداع التي نلتقي فيها بمفهوم "البيان" (اسمعوا أبيِّن لكم) و خاصة بمفهوم "البلاغة" الذي يرد ست مرات في وضعيته المشهورة: ألا هل بلغت ؟ يقول في سابعتها فليبلغ الشاهد الغائب: صفحة (33) التي تؤسس عالمية الرسالة الإسلامية و نستطيع أن نقول أيضا:عالمية البلاغة»[1].

بعد ذلك يورد الجاحظ أحاديث عديدة يحثُّ أحدها على تقييد العلم بالكتاب. ويعلق الجاحظ عليه بقوله: « إنَّما مدار الأمور والغاية التي يجري إليها الفهم ثم الإفهام و الطلب ثم التثبت»[2] ، ويعقِّب بنَّاني على هذا التوضيح قائلا «لا نستبعد أن يكون الجاحظ راح يردُّ على الازدراء بمثله فيعلق الكلام عنهم المرة بعد الأخرى مفضلا ما هو أولى وواجب. يعني كلام رسول رب العالمين و السلف المتقدمين فهو حينئذ تأجيل مقصود و يدخل في نطاق الصراع الثقافي القائم بينه وبين الشعوبية، و عليه فهل من حقِّنا اليوم أن نلومه على تكييف منهجه حسب ما تقتضيه ظروفه الثقافية الخاصة؟، و هل مناهجنا العلمية اليوم غير خاضعة هي الأخرى إلى مثل هذه الضغوط » [3].

ولما يشرف كتاب "البيان و التبيين" على النهاية يطفو فجأة"محور الشعر" ويستأثر بالسياق[4]، حتى يوهم القارئ أنَّ الجاحظ قد تخلص من مشروعه الأول. إلاَّ أنَّ التحلي بقليل من التمعُّن يجعلنا نستنتج أنَّ هذا الكتاب إنَّما وضع للدفاع عن قضية الإعجاز. وقد انتقل في آخر لحظة إلى موضوع الشعر لأنَّ هذا الأخير يحمل نوعا من الوحي وضربا من الإعجاز[5].

و عليه فإن كانت أغلب حالات الوقوع في الاستطراد عند الجاحظ نتيجة لضعف التحكم المنهجي، فإنَّ قيام أي مبرر معرفي أو منهجي أو حضاري ... لظاهرة استطرادية ما يفرض ضرورة تقديم قراءة لها من خلال استيعاب المعطيات المقروءة تحليلا وتفسيرا وتقييما. هذا بدل الجزم المطلق بعفوية التأليف عند الجاحظ، ورغم إشارة المسدِّي إلى دافع تأليف الكتاب –وهو الرد على الشعوبية– إلاَّ أنَّه لم يستثمر هذا المعطى في محاولة النبش و التنقيب أو تقديم رؤى قرائية جديدة من شأنها أن تزيح الكثير من الغموض الذي أحاط بظروف تأليف كتاب"البيان و التبيين" .

---

[1] المرجع السابق، ص ص 57-58.

[2] الجاحظ أبو عثمان :البيان و التبيين ج2،ص39

[3] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص60.

[4] ينظر، الجاحظ أبو عثمان : البيان و التبيين ج4،ص34.

[5] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص61.

إنَّ ما قيل بخصوص رؤية المسدِّي إزاء مسألة الاستطراد عند الجاحظ قد يتكرر و لكن بصورة أخرى، وذلك حين يفتح قراءته على مسألة المزج بين الجدّ و الهزل في المنهج التأليفي عند الجاحظ، هذه الأخيرة التي اعتبرها المسدِّي –كما سبقت الإشارة إلى ذلك- مجرد تقنية يراوغ بها الناقد قرَّاءه، فكانت بذلك وسيله لمن أعوزته الحيلة و فشل في الإمساك بزمام التأليف العلمي.

و قد يتجلى هذا الحكم الذي أصدره المسدي و كأنَّه نابع عن طول بحث و تحليل، إلاَّ أنَّ الناقد في واقع الأمر لم يكلف نفسه عناء ذلك. و إنَّما تدرج من قضية خداع الجاحظ لقرائه من خلال حديثه عن منهجه، و إشارته إلى الاستطرادات التي وردت في متن الكتاب . ليتوصل المسدِّي من خلال هذه المقدمة إلى نتيجة مفادها أنَّ الجاحظ لم يشذ في منهج المزج بين الجد و الهزل عن مسلك المراوغة الأولى، بل وبرر هذا الحكم بأن الجاحظ من رؤوس العقلانية دينا و مذهبا لذا حذّر من مغبة الانسياق وراء ظاهر النص، كما أنَّ تلك الفقرات التي أوردها كانت ارتجالية غير خاضعة لمتطلبات السياق و التركيب بل وكانت مفعمة بضرب من الصنعة[1].

و هذا نموذج آخر يثبت وقوع المسدِّي في الأحكام المعممة نتيجة افتقاده للمقدِّمات المنطقية التي تثبت صحة استلزام القضية الأولى للثانية، و قد ساهم في بلورته تشبث المسدِّي بفرضيته التي مؤداها أنَّ مسألة التأليف عند الجاحظ خاضعة لمبدأ العفوية و لا مجال للبحث في أيِّ قصدية فيها. بل و حتى أثناء تأكيد المسدِّي لتلك المراوغة المصطنعة الناتجة عن المراوحة بين الجد و الهزل لم يدعّم هذه الرؤية بنصوص للجاحظ مرفقه بتحليلات تثبت صحة ما ذهب إليه،واكتفى المسدِّي بانتقاء بعض أقوال الجاحظ ليثبت من خلالها أثر اعتناق هذا الناقد لمثل ذلك المنهج، من ذلك ضعف إحكام المراوغة التي ينشد بها الخدعة فيعتري تبريراته بعض الوهن. مما يجعل المراوغة تصير من جد القول إلى متعسّر القضايا و الأمور و قد تتهاوى مكانة ذلك الجد أحيانا إلى ما يشبه السخف، وعجز الجاحظ حتى عن تقديم مبرر معقول له.

و قد علق المسدِّي على الجاحظ حين وضَّح مبتغاه من منهج المزج بين الجد و الهزل و هو التفريج عن كدِّ العلل و الاحتجاجات بالبراهين و الاستدلالات. بأنَّه مجرد إيهام للقارئ يستوي فيه عناء اللاحق بكدِّ السابق[2].

---

[1] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و التنبي والجاحظ وابن خلدون،ص ص 111-112.

[2] المصدر نفسه ،ص ص 115-116

إذا كان الجاحظ قد فشل حقيقة في إحكام منهجه القائم على المزج بين الجد و الهزل في بعض نصوصه —التي حرص المسدّي على انتقائها–، فإن ذلك ليس مبرراً كافيا لاختصار هذا المسلك التأليفي في مجرد المراوغة و الخداع وإيهام القارئ، لأنَّ إثبات هذه الأحكام يقتضي استقراءا دقيقاً ومعمقاً لمختلف نصوص الجاحظ التي تصب في هذا النمط من التأليف، و الواردة في مختلف مؤلفاته –خاصة و أنَّ الفكر متكامل لا يقبل التجزيء–، لهذا تحسن الإشارة إلى أنَّ الجاحظ لم يقصر استعماله لهذا النمط من التأليف في كتابه "البيان و التبيين" فحسب، بل يُشهد له أيضا بأنَّه من النقَّاد العرب القلائل الذين ساهموا في اكتمال الشكل الفني "للسخرية" و التي أفرد لها كتاباً هاماَ كان ملؤه التمثيل المسرحي الهازل، و اللوحات التصويرية النادرة هو"البخلاء". كما أنَّ عقل الجاحظ المعتزلي الفذ جعله يميل إلى روح الدعابة و السخرية التي يستبطن من خلالها مختلف المشاعر و الظواهر و الأفكار. هذا ما جعله يخصص عملاً واسعاً لتتبع بعض خصائص المسرح الضاحك و هو رسالة "التربيع و التدوير" ، مازجاً في وصف شخصيته بين عقل الفيلسوف وروح الأديب، وقد برع في نسج صور من التحليل النفسي — القائم على دقة الملاحظة ونفاذ البصيرة وعمق التجربة– و الذي لم تمكن الغاية منه مجرد التجريح و الإيجاع بل كان يصبو من خلال ذلك إلى تقويم السلوك و دفع الملل عن النفوس[1] .

كما يُفسِّر رابح العوبي هذا المنحى التأليفي الذي اشتهر به الجاحظ على أنَّه اهتمام بالقارئ « وهذا الاهتمام الذي جعله يسلك سبيل التشويق و التنشيط في أسلوبه الفني، أدى به إلى أن يريحه باستراحات قصيرة أو طويلة، في شتَّى المنعطفات، كأن يتحفه بدعابة أو شعر أو بخبر أو بفكرة كلامية أو بآيات قرآنية و أحاديث نبوية، أو بفكرة علمية ... و ما إلى ذلك من المعارف التي لا تحصى مع التنقل في كل الموضوعات المتصلة بالإنسان أو الحيوان أو النبات.

ومن شأن هذا أن يحقق للقارئ ناحيتين هامتين و هما:

1–الناحية الترفيهية.

2–الناحية التعليمية »[2].

[1] السيد عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان، ليبيا، ط1، 1988 ، ص ص 240-239.

[2] رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 414.

وبهذا اقتصر المسدّي على بعض النماذج الواردة في كتابي "البيان و التبيين" و "الحيوان"،و التي عجز فيها الجاحظ عن إقامة مواءمة فعلية بن الجدّ و الهزل مما اثّر على منهجه ، وغض بصره عن كتابي:"البخلاء" ورسالة "التربيع و التدوير" رغم أنهما يمثلان نموذجا واضحا يثبت تبني الجاحظ لأسلوب المزج بين الجدّ والهزل منهجا في التأليف وذلك بأن«يدع القصص و الحكايات تتكلم* مستخدماً في ذلك كلَّ الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة ناقدة وفعَّالة ،وهذا ما يغلِّب جانب الهامش ،إذ أنَّ الهامشي هو الأقرب للسردية الساخرة ،مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي ويميل القرَّاء إليه لإمتاعيته ،و تتحول شخوص الحكايات إلى صور حيَّة و مألوفة و محببة ، فيتعاطف معها القارئ ،وبهذا ينتهي الخطاب مع القارئ ليكون خطاباً مضاداً ومعارضاً وخطاباً نقدياً ساخراً »[1].

لهذا كان بإمكان المسدّي أن يفتح آفاقا لتأويل ظاهرة المزج بين الجدّ والهزل عند الجاحظ خاصة و أنَّه يوظفها في معظم مؤلفاته هذا بدل التروع إلى انتقاء بعض النماذج التي تثبت صحة فرضيته.

وفي ختام الحديث عن مسألة التأليف عند الجاحظ. و هي قضية قديمة** يترع الجميع إلى التأكيد على أنَّ السمة الغالبة على منهج الجاحظ هي الفوضى وقلة الإحكام مع غزارة المادة وتداخلها بشهادة الجاحظ نفسه، و قد كان لسعة ثقافة هذا الأخير دورا هاما في ظهورها[2].هذا ما يفرض إلزامية ترك المجال مفتوحاً أمام البحث العلمي الجاد القادر على تجاوز المصادرات الجاهزة و التخلص من سطوة الأحكام العامة، إضافة إلى ضرورة النبش في مختلف الظواهر التأليفية عند الجاحظ مع الانفتاح على السياقات الفكرية و الثقافية والاجتماعية. التي ساهمت في صناعتها. كلّ ذلك حتى نتمكن من فصل الظواهر التأليفية العفوية عن المقصودة، مع تقديم مبررات لكلٍّ منهما ،و هذا كفيل بأن يتزّل الجاحظ منزلته المنوط بها في تراثنا البلاغي، وأن

---

*قدم عبد الله الغذّامي تأويلا لظاهرة المزج بين الجدّ والهزل في حكاية أوردها الجاحظ في كتاب" البيان و التبيين"،(ينظر النقد الثقافي ،ص ص227-229).

[1]عبد الله الغذامي: النقد الثقافي ،ص 241.

**يؤكد فوزي السيد عبد ربه أنَّ أبا هلال العسكري في كتابه الصناعتين(ص ص، 10-11) أثار أيضا قضية فوضى التأليف عند الجاحظ مما ولّد صعوبة في إدراك حدود البلاغة وأقسام البيان و الفصاحة، (ينظر فوزي السيد عبد ربه: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين ص116).

[2]حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص297.

يزيح الكثير من الضبابية التي تخيِّم على ذهن القارئ العربي من خلال الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي يلخِّصها المسدِّي في قوله: «هل عجز الجاحظ عن إحكام منهج التأليف الناتج -إضافة إلى غزارة المادة المتجمعة لديه- عن عدم تبلور مفهوم الاختصاص عند العرب فالظروف التي حفَّت بنشأة العلوم عندهم حتَّمت تداخل العلوم فضاع بذلك مفهوم الاختصاص؟، أم أنَّ مرد هذا الإشكال المنهجي هو اتصاف الحضارة العربية بالمشافهة .و بما أنَّ الجاحظ واحد من المساهمين في تجسيد الانتقال إلى مرحلة الكتابة و التسجيل فقد تجلت مظاهر الضعف المنهجي في مؤلفاته بشكل واضح »[1].

بعد أن أنهى المسدِّي الحديث عن منهجية التأليف عند الجاحظ نقل اهتماماته إلى الضفة المقابلة المتعلقة بالمفاهيم الأولية و مصطلحاتها عنده لاقتناعه الكامل بأن المصطلحات مفاتيح العلوم و بدونها يستحيل ضبط حدود المعرفة، و قد حاول تتبع مصطلحات أربعة هي (البلاغة ، الإبلاغ، الفصاحة، الإفصاح) والتي امتاز استعمالها في كتاب "البيان و التبيين" بالتلقائية. ذلك ما دفع المسدِّي إلى تحسُّس دقائقها الفنية و طاقاتها المولدة، وقد أدى حضور القصديّة —ابتدءا من العنوان- في لفظتي "البيان و التبيين" إلى عزلهما من هذه الدراسة ،لأن ذلك يوحي بتبلورهما من حيث المفهوم الذهني عند الجاحظ هذا ما ينفي عنهما تلقائية الاستعمال ، وتجدر الإشارة أيضاً إضافة إلى عامل التلقائية، أن مادة "سلب" في صيغتها الاسمية "أسلوب" لم ترد في كتاب "البيان والتبيين" على الإطلاق ذلك ما حمل المسدِّي على استقراء المصطلحات الأربعة السابقة لاستكناه حقائقها البلاغية، و التواصلية كلٌّ على حدة [2].

1- **مصطلح "البلاغة"**: عدد مرات استعماله في كتاب "البيان و التبيين" واحد وستون مرة (61). يضاف إليها أربعة معان عن طريق عطف التمييز ليكون مجموع التواتر أربع و ستون مرة (64) ويرتب المسدِّي مضامينها كما يلي:

1- استعمال"لساني"صرف يقارب المفهوم اللساني الحديث المعبر بالبث.

2-استعمال"فزيولوجي-فكري" و يقصد به التماثل الآني بين توارد الدوال و المدلولات.

3-محور"منطقي-لساني"محمل بشحنة عقلانية تدل على معنى الإقناع عامة عن طريق الأداء اللغوي.

---

[1] عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون ص117.

[2] المصدر نفسه ، ص ص120-122.

4-استعمال الظاهرة اللغوية شفويا مع الالتزام بمقتضيات الارتجال التعبيري مما يجعل المعنى في حيِّز دلالة "الخطابة" عامة.

5-محور فني تطبيقي: ويعنى به أن يتضمن الكلام خصائص تميزية تمكنه من التحول من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة للخلق الفني –بغض النظر عن كونه شعراً أو نثراً- و هذا المعنى يتلاءم و ما اختصت به عبارة"الصناعة" عندما أرسيت قواعد البلاغة. كما بزغ هذا المفهوم أيضا مع ازدهار الدراسات الأسلوبية المعاصرة.

6- الدلالة على السكوت أو قلة الكلام، أو حسن الاستعداد لتلقي خطاب الآخرين وكذا حسن استغلال الوسائل غير اللغوية في التفاهم كالإشارة... [1]

و لم تتوقف جهود المسدِّي عند حدود الوصف العام للدلالات التي يحملها مصطلح البلاغة في كتاب "البيان و التبيين". بل أعقب ذلك بجدول إحصائي يوضح من خلاله عدة مرات الورود ممثلا إياها بنسب مئوية[2]

البلاغة

الترقيم	المحاور المعنوية			التواتر	النسبة المئوية
	نوعية الدلالة	مضمونها	غايتها		
1	لسانية –عامة	عملية الكلام	-البث	8	12,3
2	فيزيولوجية-فكرية	-صفة الطلاقة	-انسجام ركني الدلالة	7	10,9
3	منطقية-لسانية	-المحاجّة	-الإقناع	4	6,2
4	لغوية-نفسانية	-الخطابة	-التأثير	9	14
5	أسلوبية	-الخصائص المميزة	-الخلق الفني	29	45,3
6	غير لسانية	-"علم العلامات"	-تنويع الآداء	7	10,9
				64	100

[1] المصدر السابق، ص ص 123-124.
[2] المصدر نفسه، ص 125.

2-مصطلح الإبلاغ:

استعمل هذا المصطلح في "البيان والتبيين" أربع مرات ودار استعماله على معنيين هما:

1. لغوي معجمي:بمعنى نقل الحديث أو الخبر(لا يتجاوز حدود (50) بالمائة)؟

2. فني لساني: بمعنى إيصال الرسالة اللغوية إلى المتلقي مع ما يرافقها من مميزات نوعية تطبع بنيتها التعبيرية بطابع التركيب الفني، و قد وردت مرتان ما يعادل نسبة (50) بالمائة)[1].

3-مصطلح الفصاحة:

ورد خمسة عشر (15) مرة لخصها المسدِّي في خمسة معان متواترة موضحة في الجدول الآتي[2]:

الترقيم	المحاور المعنوية			التواتر	النسبة المئوية
	نوعية الدلالة	مضمونها	غايتها		
1	لسانية –عامة	عملية الكلام	البث	3	20
2	فيزيولوجية- صوتية	عملية التصويت	سمعية جمالية	3	20
3	لغوية-نفسانية	الخطابة	التأثير	2	13,3
4	منطقية-لسانية	المحاجة	الإقناع	2	13,3
5	أسلوبية	الخصائص المميزة	الخلق الفني	5	33,3
				15	100

4- مصطلح الإفصاح:

وأحصى المسدِّي عدد مرات تواتره و حدّده بتسع (9) مرات أدراجها في ثلاثة محاور أساسية:

1.معنى معجمي صرف: و يُعنى به عملية النطق، هذا ما يجعله يتطابق مع المعنى الأول لكل من (البلاغة، الإبلاغ، الفصاحة) (مرتان:2, 22 بالمائة).

2.معنى أسلوبي للتعبير و يطابق بذلك المعنى الخامس للبلاغة، و المعنى الثاني للإبلاغ ،و الخامس للفصاحة (مرتان:22,2 بالمائة).

[1] المصدر السابق، ص – ن.

[2] المصدر نفسه، ص126.

3.معنى فني دقيق: ويقصد به الاعتماد على الطاقات الدلالية في اللغة أكثر من التعويل على طاقاتها الإيحائية، يقابله المسدِّي بمفهوم الإضمار * أو الكناية أو التضمين[1].

بهذا آثر المسدِّي استخلاص دلالات المصطلحات الأربعة-(البلاغة، الإبلاغ، الفصاحة ،الإفصاح)- الواردة في ثنايا كتاب "البيان و التبيين" عن طريق اعتماد آليتي الوصف و الإحصاء. هذا الأخير الذي تجلى على أنّه « إجراء موضوعي من شأنه أن يمثل خطوة جبارة على مسلك علمنة المنهج، قد تسد فجوات المناهج التقليدية التي أثقلتها الأحكام الانطباعية الذاتية وما تمليه الخواطر من رؤى آنية ما تلبث أن تتبدد »[2].

إنَّ المسدِّي بعدِّه واحداً من معتنقي "تيار علمية النقد" في خطابنا النقدي العربي المعاصر، قد ناشد الدقة و الموضوعية بالاتكاء على المنهج الإحصائي ،و اتخذه أيضا مطية للانتقال من المستوى الجزئي إلى المستوى الكلي، و ذلك من خلال محاولة إيجاد أوجه تقارب بين تلك المعطيات الإحصائية التي توصل إليها. و تحديداً فيما يتعلق بمصطلحي (الفصاحة/البلاغة).

واستنتج المسدِّي بذلك أن مصطلح "البلاغة" عند الجاحظ كان في منتصف طريقه من التبلور بدليل تعدد دلالاته. إلاَّ أنَّ دلالته الفنية كمصطلح لغوي قائم الذات ستتجلى حدودها بعد الجاحظ، وقد حظيت ب 45,3 بالمائة من نسبة التواتر العام. و أمَّا مقارنته بين مصطلحي البلاغة والفصاحة فقد أسفرت عن اشتراكهما في أربعة محاور هي:المحور اللساني-العام، و المحور اللغوي-النفساني،و المحور المنطقي-اللساني،و المحور الأسلوبي، مع ورود هذه المحاور مجتمعة بنسب متقاربة في المصطلحين. إذ بلغت نسبة استعمالها في عبارة البلاغة 77,8 بالمائة من الاستعمال العام، مما دفع المسدِّي إلى استخلاص نتيجة مفادها: أن مصطلحي البلاغة و الفصاحة يترادفان بنسبة 78.8 بالمائة من مجالهما الدلالي، وتتفرد البلاغة بنسبة أخرى قدرها 22,2 بالمائة ضمَّنتها (المعنى الفيزيولوجي-الفكري،و المعنى "اللالساني")، أما مصطلح الفصاحة فخصَّ (المعنى الفيزيولوجي-الصوتي) بنسبة 20 بالمائة من معانيها المختلفة[3].

---

*ينظر الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين، ج1،ص ص 77-78، ص155، ص263، ج2،ص7.

[1] المصدر السابق، ص ص 126-127.

[2] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،ط1، 2002، ص103.

[3] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع المتنبي و الجاحظ وان خلدون، ص ص 127-128.

وبالاستناد دائما إلى معطيات اللغة الإحصائية حاول المسدِّي صياغة نتائج مقارنته السابقة في شكل معادلة رياضية ثنائية يوضح تفاصيل بنائها في قوله: «فإذا رمزنا إلى البلاغة بدائرة "س"و إلى الفصاحة بدائرة "ص" تقاطعت الدائرتان في مجال نسميه "ع" ثم تستقل البلاغة بمجال نسميه "أ" و الفصاحة بمجال نسمه "ب" بحيث يكون: س= ع+أ. ص= ع+ب.

عندئذ تتبين أنَّ:

ع= { المعنى اللساني العام، المعنى النفساني اللغوي، المعنى المنطقي اللساني، المعنى الأسلوبي } =78,8 من (س/ص)

أ= { المعنى الفيزيولوجي الفكري، المعنى "اللالساني" } = 22,2 بالمائة من (س)

ب= المعنى الفيزيولوجي-الصوتي =20 بالمائة من (ص) »[1].

قد يتجلى للعيان أنَّ البحث قد أسهب في استعراض مقدّمات المسدِّي و نتائجه الرياضية، إلاَّ أنَّ الهدف المنشود من ذلك هو إيصال صورة متكاملة للقارئ حول تصورات المسدِّي لمقولة"علمية النقد"،وكذا توضيح كيفية اشتغالها في ممارساته الإجرائية بما يسمح بتقييم عطائها في قراءة المسدِّي لكتاب "البيان و التبيين". وقبل إبراز ذلك يتوجب إنصاف المسدِّي و الإشادة بمجهوداته، فرغم مشقة العمل الإحصائي و ما يشترطه من رصيد معرفي رياضي ودقة علمية متناهية، إلاَّ أنَّ ناقدنا استطاع تجاوز كل هذه الصعاب من خلال تتبعه لأربعة مصطلحات هي (فصاحة، إفصاح، بلاغة، إبلاغ) في مدونه معقدّة تَّتسم بتعدد أجزائها وتداخل موضوعاتها، و تعدى ذلك إلى محاولة صياغة ذلك الجرد الإحصائي الذي توصّل إليه

[1] المصدر السابق، ص128.

في شكل نسب مئوية أعاد بناءها في معادلات رياضية و هذا جهدٌ مضنٍ دون شك. ولكن الإشكال الذي يطرح في هذا السياق: هل الإحصاء منهج صالح –فعلاً– لقراءة نصوص الجاحظ، وما مدى استجابة هذه الأخيرة لمثل هذا الإجراء؟، و هل عرَّف المسدِّي –من خلال إحصاءاته تلك– القارئ العربي بمعلومات جديدة لم تطرح بعد، و تعكس أفق التقييم الجديد الذي وعده به من خلال عنوان القراءة؟.

تجدر الإشارة قبل تقييم نتائج دراسة المسدِّي للمصطلحات الأربعة ومفاهيمها أن هناك من شكّك في صحة بعض نتائج جرده الإحصائي تحديداً ما تعلق بمصطلحي (فصاحة/إفصاح) إذ يقول محمد الصغير بنانيّ بشأن ذلك «و يفرِّق السيد المسدِّي بين فصاحة وإفصاح و يقول أن مفهوم إفصاح ورد في ثلاثة معانٍ: معنى بلاغي و معنى أسلوبي، ومعنى فني يفيد التعويل على الطاقات الدلالية في اللغة أكثر من طاقاتها الإيحائية، وهذه النتائج على ما فيها من تدقيق و ملاحظات مفيدة ،لا تصف هذا المفهوم من خلال نظرة شاملة لكتاب "البيان و التبيين" ذلك أن السيد المسدِّي لم يقم على ما يبدو بإحصاء كامل لهذا المفهوم. فقد عدد له 24 موضعاً،بينما وصل إحصاؤنا إلى 40 مرة»[1].

وبعيداً عن مقياس دقة النتائج من عدمه. يتجلى مفهوم القراءة على أنَّه توليد للمعاني الكامنة في النص و استقراء لدلالاتها العميقة من خلال ذلك التجاذب الخلاَّق بين النص و القراءة أو بين النص و النقد[2].

وهذا التوليد لن يكتمل بناؤه دون القدرة على تحليل المعطيات المتوفرة في النص. ولعلَّ ذلك ما لم يقم به المسدِّي، فرغم تلك المجهودات التي بذلها في سبيل جمع مادته إلاَّ أنَّه لمَّا انتهى من ذلك لم يقدم مبررات أو تعليقات واضحة على تلك النتائج. و اكتفى فقط بالانتقال من مرحلة تتبع عدد مرات ورود المصطلح إلى محاولة إقامة نوع من المقارنة الإحصائية بين مصطلحي (فصاحة/بلاغة) قصد الوقوف على نسبة التقارب الدلالي بينهما. ولعلَّ مبرر هذا التوجه القرائي هو انسياق المسدِّي التام وراء المنهج الإحصائي دون أدنى التفات إلى السياقات المحيطة بتلك النتائج. كما أنَّه راح يحللها في تفاصيل دقيقة صرفته عمَّا هو أهم وهو تصوير

[1] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص ص 125-126.

[2] محمد رضا مبارك"مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، "مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ع65، خريف 2004، شتاء 2005، ص 114.

رؤية الجاحظ للمفهوم الواحد، وتوضيح وظيفته ضمن المفاهيم الأخرى لأن العبرة —كما يؤكد بنّاني– ليست في الإحصاءات الآلية. و إنّما الأهمية تتجلى في نوعية المحصيات، لذا يؤكد بنّاني أن الإحصاء لا بد أن ينطلق قبل كل شيء من البنية العامة لكتاب"البيان و التبيين" ثم تتم الإحاطة الشاملة بالسياق العام و الخاص للنص الذي ورد فيه كل مصطلح[1]. ولئن أكّد المسدِّي على عفوية استعمال تلك المصطلحات الأربعة في كتاب "البيان والتبيين". وعدم ثباتها على معنى واحد نتيجة عدم تبلور الوعي المصطلحي لدى نقادنا العرب القدامى والجاحظ واحد منهم. إلاَّ أنَّ ذلك ليس مبرّراً كافيا لقصر الدِّراسة على مجرد الإحصاء و تصنيف الدلالات العامة التي يحتويها كل مصطلح. دون تحليل تلك النتائج و مناقشتها أو الاجتهاد في إيجاد علاقة تجمع تلك المصطلحات من خلال استغلال معطيات السياق و دون تجاهل لسلطة النص الجاحظي ككل، ذلك لأن «مقاربة النص التراثي تتطلب يقظة، وتبصرة واعية لماهية تراثية النص، وسياقاته التي أوجدته ناهيك عن التحولات المفهوماتية المركوزة فيه، و التي انفصلت كلية أو جزئياً عن مفاهيمنا الحاضرة —مفاهيم العصر– واكتفت تاريخياً بتمثيل ماهية وكينونة النص.

أي أصبحت تشكل تاريخيا فترة بعينها، مغلقة أحياناً، يصعب على متلقي النص التراثي إدراك كنهها لأنَّه فاقد للرصيد المعلوماتي أو المعرفي المصاحب لذلك النص في دائرة زمن إنتاجه»[2].

ذلك هو المعطى الغائب في قراءة المسدِّي هذه. اذ حرص على ضبط الجرد الإحصائي بما يحتويه من نسب مئوية عامة تلتقي فيها دلالات مصطلح (البلاغة، الفصاحة)، وغفل عن استغلال السياقات العامة المحيطة بنشأة المصطلح. ذلك ما دفع محمد بنّاني إلى رفض أحد مفاهيم الفصاحة التي أوردها المسدِّي إذ يقول: «مهما يكن فإن الفصاحة في هذا كلّه لا يقصد بها —في نظرنا– أيّ استعمال فني أو أسلوبي كما ذهب إليه السيد المسدِّي، و لا يمكن إعطاؤها مضموناً خطابياً أو بلاغياً على الرغم من أنّ الجاحظ يقصد أحياناً بالبلاغة التأدية الكلامية(...) لأن الفصاحة هي قبل كلِّ شيء حالة وليست فعلاً، فهي حالة أو صفة للدليل وخاصة لأحد

[1] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ص ص 126، 127.

[2] عبد القادر عميش: "النص التراثي وإشكالية التأويل"، مجلة التبيين، مطبعة الجاحظية الجزائر، مدعمة من دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع، ع31، 2008 ، ص40.

وجهيه الذي هو الدال أي صفة ذاتية للغة وليست للمتكلم فحتى عند قولنا لسان فصيح أو رجل فصيح لا نقول ذلك إلاَّ عن طريق المجاز. فاللفظ أعني الصوت و التأدية هو القابل وحده للفصاحة وعدمها. وبهذا تكون الفصاحة أقرب إلى البيان منها إلى البلاغة لأن البيان هو الآخر حالة وصفية مثل الفصاحة ولكن متعلق بالمخاطب، بينما البلاغة فعل صادر من المتكلم » [1].

إنَّ تسلل مثل هذه الالتباسات المفهومية إلى قراءة المسدِّي السابقة مرتبط بعدم تجاوب المدونة مع المنهج الإحصائي المجرد. و قد كان بإمكان الناقد تفادي ذلك من خلال الانفتاح على مختلف المواقف المتعلقة بعلاقة البلاغة بالفصاحة هذه العلاقة التي عرفت تضارباً في المواقف سواء عند الجاحظ أو غيره من النقَّاد العرب القدامى- وتلخص فيما يلي:

1-الرأي الأول:ويقول بإمكانية التقاء دلالة الفصاحة بالبلاغة فتكون الفصاحة نظيرة البلاغة.

2-الرأي الثاني: الفصاحة جزءٌ من البلاغة .

3-الرأي الثالث: يقوم على الفصل بينهما بحيث تتناول الفصاحة اللفظ وتناول البلاغة المعنى[2].

هذا ما يعني أنَّ الإحصاء لابد أن يظل وسيلة لا غاية في حدّ ذاته. كما أنَّ نتائجه على الرغم من دقّتها و موضوعيتها،إلاَّ أنها في حاجة ماسة إلى اطلاع واسع على مختلف السياقات المحيطة بالمصطلح،خاصة إذا تعلق الأمر بالنص التراثي هذا الأخير الذي عرفت مدونته المصطلحية تحولات عديدة لا تخلو من تداخل في المفاهيم و تشعب في الرؤى.

و في آخر محطة خصَّصها المسدِّي لكتاب "البيان و التبيين" حاول استكناه نوعية المقاييس في نقد الأسلوب من خلال تحسُّس بعض العناصر المبدئية لنظرية في "الأسلوب" مضموناً دون المصطلح. وذلك استكمالاً للشطر الأول من الدراسة و الذي حاول من خلاله حصر المفاهيم الأدبية الأساسية والثاني المخصص للمفاهيم اللغوية النقدية[3].

ومن أهم مظاهر التفكير الأسلوبي —حسب المسدِّي- عند الجاحظ انطلاقه من الفرضية المنهجية الأساسية في قيام أية نظرية في الأسلوب و التي تبوِّئ هذا الأخير شرعية وجوده. وقوام هذه الفرضية أن المدلول الواحد يمكن بثّه بواسطة دوال مختلفة ذلك ما يستلزم القول بتعدد

---

[1] محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص130.

[2] ينظر:سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث)، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ،د-ط،2006، ص ص 70-72.

[3] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص130.

الأشكال التعبيرية رغم وحدانية الصورة الذهنية[1]. هذا ما حاول الجاحظ صياغته حين انطلق من تسليم مبدئي مفاده أنَّ استعمال الظاهرة اللغوية يتفرع إلى مستويين اثنين:

الأول: استعمال عادي مألوف خالٍ من كلِّ سمة أسلوبية نوعية، ويكثر تداول هذا النمط من الأسلوب لدي العامة من الناس و تحكمه غايات تواصلية محضة .

الثاني: استعمال مطبوع بسمة فنية و يتطلب تصريف الظاهرة اللغوية فيه قدرا من السياسة و الترتيب و كذا إحكام الصنعة ويتجاوز مقاصد التواصل إلى الإبداع [2].

بهذا استنتج المسدِّي بأنَّ المقياس الأوّل لنظرية الجاحظ في تحديد الأسلوب هو –مبدأ اختيار اللفظ– و هي الفكرة التي يلتقي فيها الجاحظ مع النظريات الأسلوبية الحديثة هذه الأخيرة التي تلح أيضاً على مبدأ الاختيار في كلِّ عملية خلقٍ فنيٍّ،وتنفي بذلك عفوية الحدث الأدبي استناداً إلى مبدأ «أنَّ كل صوغ لسانيٍّ فنيٍّ إنَّما هو ضربٌ من الاختيار الواعي يستقي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمدهُ به اللغة عموماً»[3]. لذلك اعتبر الجاحظ العمل الفنيّ ضربٌ من الصناعة و أنَّ «خير الشعر الحوليّ المنقَّح »[4].ومن أهم بنود اختيار الألفاظ عند الجاحظ ما يلي:

1–مقياس الائتلاف الصوتي و يقصد به خلو اللفظة من مظاهر النشاز الصوتي من ذلك قول الجاحظ:« قال معاوية يوماً: من أفصح الناس؟ فقال قائل: قومٌ ارتفعوا عن لخلخانيَّة الفرات، وتيامنوا عن عنعنة تميم، وتياسروا عن كسكسة بكر، ليست لهم غمغمة قضاعة و لا طمطُمانية حمير»[5].

2– أما العامل الثاني الواجب توفره في مبدأ الاختيار فهو–حسب المسدِّي– «أن يحصل التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ، و هي البنية اللسانية الصوتية وبنيتة الدّاخلية أي اللسانية الدّلالية بحيث يكون اقتران الدّال بمدلوله اقتراناً آنيا لا يفضى إلى أيّ ارتياح زمني أو قطيعة دلالية. ويطلق الأسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في صلب أجزاء الأثر مما يطبعه

[1] المصدر السابق، ص– ن.
[2] الجاحظ أبو عثمان :البيان والتبيين، ج1،ص20،ص14.
[3] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون، ص131.
[4] الجاحظ أبو عثمان :البيان والتبيين ج1،ص204.
[5] المرجع نفسه ،ج3،ص 212–213

بالائتلاف بين هياكل الدَّوال وهياكل المدلولات، وللجاحظ في ذلك تصوير طريف يجسِّم مفهوماً حركيا يتمثل في "التسارع" بين البنيتين»[1].

ذلك ما يتضح من قول الجاحظ:«لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[2].

وتجدر الإشارة في هذا السياق أنَّ مصطلح التسارع الذي اختاره المسدِّي للتعبير عن الحركية التي تجمع الدوال بمدلولاتها هو في الأصل مصطلح مقتبس من علم الفيزياء، ويقصد به البحث في أنساق الحركة بمختلف أنواعها قصد تحديد طبيعتها (متباطئة/منتظمة/متسارعة). وذلك من خلال إجراء عمليات حسابية تحددها معطيات ثنائية السرعة/الزمن (سر/ز).

هذا ما يحاول المسدِّي استغلاله من خلال مقابلته بحركة الدوال و تسارعها نحو مدلولاتها —وإذا كانت نتائج التسارع في الفيزياء مرهونة —كما سبق الذكر- بثنائية السرعة و الزمن- فإن لتسارع الدوال و المدلولات عند الجاحظ مجموعة من المعايير التي تتحكم في تحديد طبيعة الحركة و نوعها. وهي على التوالي:

أولا:ألاَّ ينتسب اللفظ إلى جدول معجمي شاذ أو غريب لأن ذلك يحدث لدى متقبل الرسالة الأدبية قطيعة بين الدال و مدلوله[3].

ثانيا:ألاَّ يكون في اللفظ قصور ما عن أداء المعنى المراد، و ذلك حتى لا يتم الوقوع في اختيار دال لا يستوعب كل المجال الدلالي المقصود في سياق ما [4].

ثالثا: ألاَّ يكون اللفظ متجاوزاً لحدود المعنى المقصود بأن يكون للدال طاقة دلالية تستوعب أكثر من المدلول المتلائم مع السياق نتيجة ما يترتب عن ذلك من خرق لوظيفة "الإبلاغ و الإفهام" التي تضطلع اللغة بتأديتها [5].

---

[1] عبد السلام المسدِّي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون،ص132.

[2] الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين ، ج1، ص115.

[3] المرجع نفسه،ج1، ص 136، 144،378.

[4] المرجع نفسه،ج1، ص ص92،93.

[5] المرجع نفسه،ج1،ص 92،93،106.

وبهذا يتضح أنَّ حركة التسارع بين الدال و المدلول لا بد أن تقوم على الانتظام والانسجام بين الدال و المدلول، حتى لا يخرق القانون الأساسي الذي تقوم عليه أيُّ لغة وهي "وظيفة الإبلاغ والإفهام".

ثم يأتي بعد هذا المستند الأول—و المصرّح به- لنظرية الأسلوب عند الجاحظ المتعلق بمبدأ اختيار اللفظ، ركنٌ ثانٍ يكمِّل بعضهما البعض هو بمثابة الخيط الذي يتخلل النسيج العام و هو «اختيار نظم تلك المادة اللغوية المتجمعة على نسق تتكامل فيه الخصائص النوعية للألفاظ مع المميزات العامة لبنية الكلام بحيث تصبح الرّسالة اللغوية مطبوعة أسلوبيّاً من وجهتين:

وجهة الألفاظ كأجزاء فردية في عملية الخلق الأدبي، ووجهة تركيب تلك الألفاظ في صلب البنية اللسانية العامة للنّص، و على هذا الأساس تزدوج الخصائص النوعية للأسلوب فتكون السمة الأساسية المميّزة له هي مطابقة جدول الاختيار لجدول التوزيع في عملية البث الفنيِّ. وهذه الظاهرة هي التي يلح عليها كل الأسلوبيين المعاصرين مما يجعلهم يعرفون الأسلوب بأنَّه الانتظام الداخلي لأجزاء النص في صلب علاقات متآلفة تحددها نوعية بنيته اللسانية، و هو التعريف المفضي إلى اعتبار الأسلوب المحلّ الهندسي لنقط تقاطع محورين اثنين: أحدهما عمودي و هو محور الاختيار، وثانيهما أفقي و هو محور التوزيع»[1]. وبهذا يكسر المسدِّي تلك المسلمات التي راج تداولها في صفوف النقَّاد بخصوص جهود الجاحظ و التي كانت في معظمها متعلقة بثنائية اللفظ و المعنى، محاولاً إعادة الوقوف على مكانة هذا الناقد الحقيقية من خلال استعراض جهوده في قضية النظم التي اكتمل بناؤها فيما بعد على يد عبد القاهر الجرجاني. و يؤكد سامي محمد عبابنة في هذا السياق على أن لمصطلح النظم علاقات قوية مع ماهية الأسلوب – أكثر من غيره من المصطلحات- فهو أشد ارتباطًا بخصائص بناء الجملة و بناء النص ككل منطلقاته كانت مع مباحث الإعجاز القرآني —ويكاد حِسبه- يكون الجاحظ أول من أدخل اللفظة حيِّز الاصطلاح و ذلك في كتابه المفقود "نظم القرآن" ليلقي فيما بعد عناية النقَّاد[2].

و حتى يثبت المسدِّي مبدأ صناعة الأسلوب في نظرية الجاحظ راح يتتبع المعطيات الواجب توفرها في محوري الاختيار و التوزيع كل على حدة ثم فيهما معاً.

---

[1] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون ، ص 134.

[2] سامي محمد عبابنية: التفكير الأسلوبي، ص91.

أما فيما يخص المحور العمودي/الاختياري فيتجلى في إشادة الجاحظ بمبدأ التنقيح اللفظي السائد لدى بعض الأدباء و يقول الجاحظ في ذلك «ولم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد،و في صنعة طوال الخطب، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب اقتداراً عليه و ثقة بحسن عادة الله عندهم فيه، و كانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير و مهمات الأمور ميَّـــثوه في صدورهم و قيّدوه على أنفسهم فإذا قوّمه الثِّقاف، وأدخل الكير، وقام على الخلاص أبرزوه محككاً منقّحاً، ومصفى من الأدناس مهذَّباً»[1]. فلعلَّ انتشار هذا النمط من التأليف هو المسبب الفاعل في ظهور قصائد تعرف بالحوليات يوليها الشعراء عناية خاصة من خلال تنقيحها و إحكام صنعتها [2].

وحتى تكتمل ملامح نظرية الأسلوب عند الجاحظ يضيف إلى المبدأ السابق المتعلق بالاختيار مجالاً آخر من التقييم النقدي يشحنه أحكاما أسلوبية تتصل بخصائص البنية اللسانية مباشرة ،ومجموعة هذه الأحكام تبلور المبدأ النَّظري العام المتمثِّل في إلزامية انسجام جدول الاختيار مع جدول التوزيع ،ذلك ما تتجلى به ظاهرة البناء الأسلوبي في التركيب اللغوي الفني، بحيث يشترط الجاحظ مجموعة من المقاييس الفرعية التي تجعل الصياغة اللسانية كلاًّ لا يتجزأ تنصهر فيه المادة اللغوية المختارة على الجدول العمودي في بوتقة التوزيع[3]. وتتلخص تلك المعايير فيما يلي:

-تقسيم أقدار الكلام.

-واتفاق الأجزاء.

-وقرائها.

-وتلاحمها.

-ونظم الكلام

-وتنضيده

-و تأليفه

-وتنسيقه

[1] الجاحظ أبو عثمان البيان و التبيين، ج2،ص14.

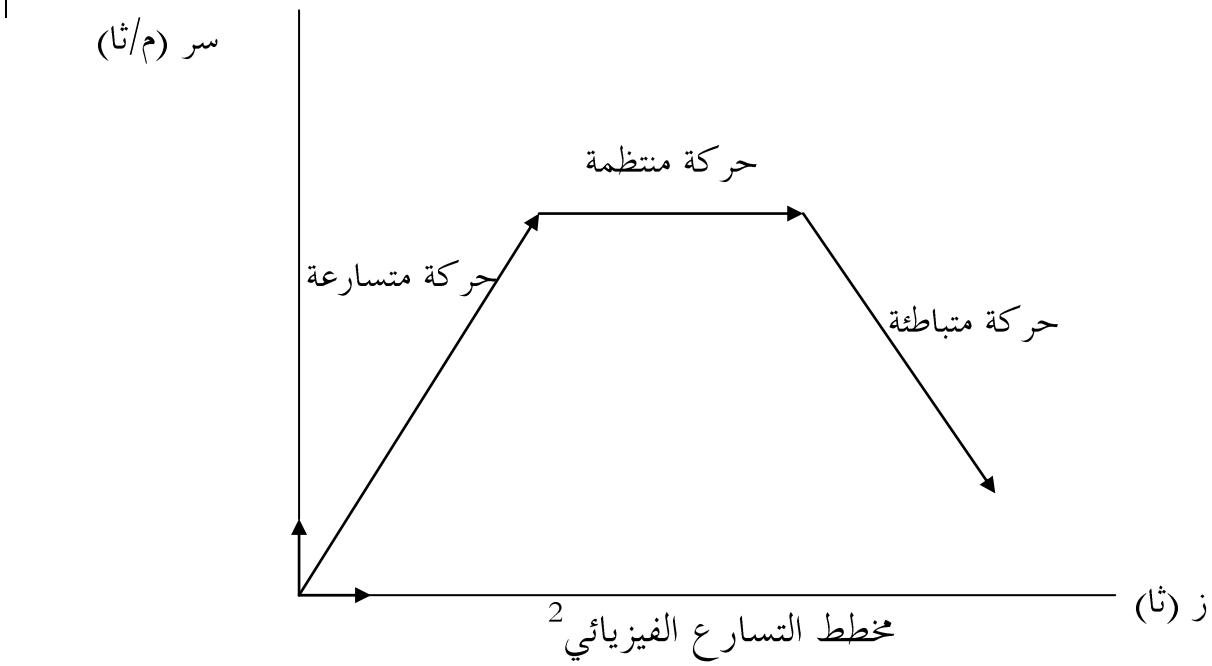
[2] المرجع نفسه،ج2،ص9.

[3] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ص 136-137.

-وسبكه

-ونحته[1]

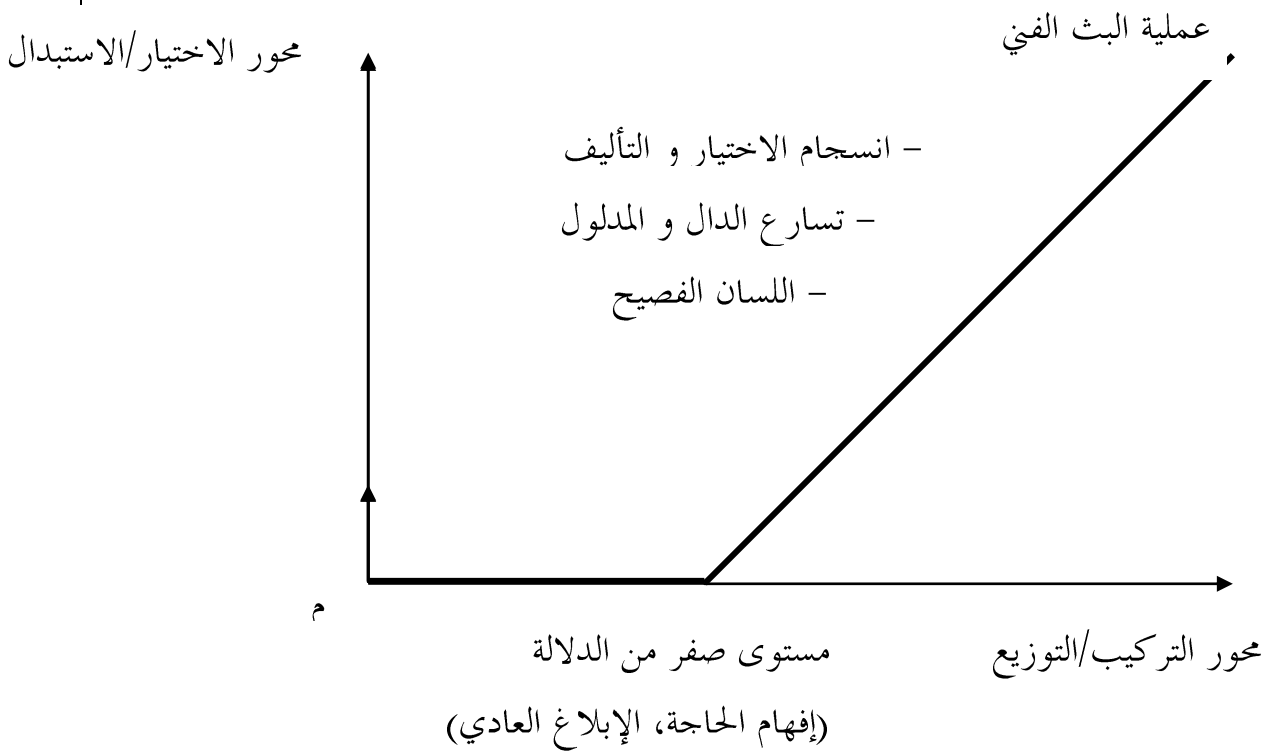
وبالعودة إلى مفهوم التسارع الفيزيائي الذي استغله المسدِّي للتعبير عن مقاصده و أثبت من خلال ذلك نزوعه نحو التفكير العلمي، يمكن إعادة صياغة ما لم يصرح به هذا الناقد من خلال إقامة منحنى بياني يقارب ذلك المتداول في ساحة العلوم التجريبية يلخص فيه ذلك التصور الجديد للركن الأول من نظرية الجاحظ في الأسلوب و المتعلق باختيار اللفظ من خلال صهره مع مبدأ تطابق محوري الاختيار و التأليف فينتج عنهما مستويات أسلوبية مختلفة.



مخطط التسارع الفيزيائي[2]

[1] الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين:، ج1،ص139، ص57، ص205-206، ج3،ص29،ج4،ص30.

[2] أ.السني:الحركة الدائرية http//www.madariss.fr/pc/2eme/souni/doc1.pdf 2006- 2007



مخطط تطابق جدولي الاختيار/التوزيع عند الجاحظ

و بإجراء مقارنة بين المخططين السابقين يتضح أنَّ مفهوم التسارع عند المسدِّي يعبر أساسا عن تلك الحركة الدؤوبة التي تجمع الدوال بمدلولاتها، وتحاول بناء انتظام نوعي يجمع بين جزئيات الكلام في نسق ينسجم فيه جدول الاختيار والتوزيع، ذلك ما جعل من الأسلوب صناعة مقصودة تنشد إضفاء سمة فنية على الكلام لترتقي به من مستوى التواصل الإبلاغي العادي إلى أرقى مراتب البيان الفصيح. و بذلك يتقارب مخطط التسارع الفيزيائي مع مخطط تطابق جدولي الاختيار و التوزيع عند الجاحظ في تأثر طبيعة الحركة و الأسلوب صعودا ونزولاً في كلٍّ منهما بمعطيات المحورين: الأفقي و العمودي. ورغم هذا التشابه الواضح إلاّ أنَّ هناك مجالاً رحبًا للاختلاف يتلخص أساساً في أنَّ التسارع الفيزيائي يمكن إخضاعه لقانون علمي يسمح بقياسه كون المعطيات ملموسة، في حين أنَّ العلاقة بين جدول الاختيار والتوزيع في الظاهرة الأسلوبية ستبقى مرتبطة بعاملين أساسيين: الأول متعلق بمدى قدرة الشاعر أو الأديب

على خرق الأنماط التأليفية السائدة، والثاني:يتمثل في ضرورة توفر قارئ حصيف قادر على فك شفرات الأبنية اللغوية المستحدثة، ثم استظهار جمالياتها خاصة و أنَّ الجاحظ يذهب في مواضع عديدة إلى اعتبار الطاقة الإيحائية صفة أساسية ملازمة للغة الأسلوب الأدبي وذلك ما أشارت إليه الاتجاهات الأسلوبية الحديثة حيث تركز عنايتها أثناء تحليل الأسلوب الأدبي على مدى قدرة النص على استيعاب مجالات دلالية مختلفة،و يتأتى له ذلك بفضل ما تتميز به لغتة من طاقات إيحائية خلاَّقة. كما تلتقي هذه الأفكار أيضا –حسب المسدي- مع ما تذهب إليه بعض النظريات اللسانية خاصة تلك التي تبحث في كيفية إنشاء عدد لا نهائي من الجمل من نموذج محدد، ذلك ما أدى بها إلى البحث في حركية اللغة –وكذا علم الدلالة[1].

أما بخصوص تلخيص المسدِّي لطريقة استغلال الجاحظ للطاقة الإيحائية في تفسير الخصائص الأسلوبية فقد أقامها على مستويين:

أ-مستوى وصفي تحليلي: و يتضمن ثلاثة مقاييس كمية، فنوعية، فتقييمية*.

ب-مستوى التجريد: وذلك حين يتدرج الجاحظ من مفهوم الكناية إلى مفهوم الاقتضاب، ثم الإيجاز[2]، لكن ما ينبغي تأكيده في هذا المجال هو أن تفجير الطاقة الإيحائية بالاستناد إلى المعايير السابقة سيظل محكوما بقوانين مطردة لأن علم البلاغة ينظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت وإن حدث اختلاف في طريقة التعبير سيتم الاحتكام إلى مقتضى الحال[3]. و بذلك فالمستوى الوصفي التحليلي و كذا مستوي التجريد لا يخلوان من سمة المعيارية التي طبعت علم البلاغة بوجه عام.

وبناء على ما تم ذكره يمكن القول بأن قراءة المسدِّي هذه هي محاولة لإعادة ترتيب مبادئ الأسلوب وعناصره المبدئية في كتاب البيان والتبيين بما يعين القارئ في مهمة استيعابها، خصوصا في ظل انتشار الاستطرادات و التكرارات في كتاب الجاحظ هذا، انطلاقا من ذلك عمل المسدِّي على استقراء النواميس الخفية التي تحكم الظاهرة الأسلوبية عند الجاحظ سواء على

---

[1] عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ وابن خلدون،ص ص 140-141.

*للاستفاضة ينظر: البيان والتبيين،ج1،ص83/ ج2،ص7،ص28،ص16،17./ ج4،ص27/ج1 ،ص44، ص116،ص88، ص155/ج4،ص33،34

[2] المصدر نفسه، ص ص 142-143.

[3] شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع ، القاهرة/مصر، ط3، 1996 ، ص36.

مستوى المفردات أو التراكيب بما يسمح لها بالتدرج من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة التأثيرية، مشيدا في ذلك بجهود الجاحظ في نظرية النظم و التي ظلت مهمَّشة من طرف النقاد رغم أهميتها.

و يحسب للمسدِّي في تلك القضايا الأسلوبية التي أثارها ترفعه عن الأحكام الإسقاطية الممجدة للتراث —و التي تقضي بوجود أسلوبية عربية– و أقصى ما وصل إليه هو إظهار ملامح التقارب بين مقاييس الأسلوب عند الجاحظ و ما قدمته العلوم المعاصرة (علم الدلالة، أسلوبية..).

رابعا:التضـــافر الأسلوبي و إبداعـــية الشعر نموذج"ولـــد الهـــدى"
–نحو رؤية جديدة للكشف عن إبداعية النص الأدبي–

حاز النص الأدبي على اهتمام كلّ التيارات النقدية على اختلاف توجهاتها و منطلقاتها. ولعل حظوته الكبرى كانت مع بزوغ المناهج النصّانية، هذه الأخيرة التي عملت على تعميق فهم الظاهرة الأدبية من خلال ابتكارها لمجموعة من الآليات القرائية، وقد أفادت من منجزات العلوم المحايثة –لا سيما اللسانيات–في توسيع رؤيتها الإجرائية إذ تجاوزت تلك التحليلات السابقة القائمة على ربط النص الأدبي بالسياقات الخارجية،–و التي تقوم بتتبع حياة المؤلف أو طبيعة وسطه الاجتماعي ... لمعرفة تفاصيل نشأة النص الإبداعي– أما أهم تحول على الإطلاق فهو اتخاذ تلك الرؤية النصّانية مطية للبحث عما يميّز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية من سمات أسلوبية و خصائص نوعية تؤهلها لتجاوز الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية التأثيرية.

وهو السؤال الذي أثاره الشكلانيون الروس في مطلع القرن الماضي ولقد كان شغلهم الشاغل « هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصويرية و فرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها "الوسائل الأدبية" تأثيرات جمالية (اسطيقية)، والكيفية التي يتميز بها "الأدبي" عن "غير الأدبي" على الرغم من اتصاله به»[1]. و لعل أشهر الأطروحات التي قدمت في إطار المدرسة الشكلانية الروسية تلك التي قدَّمها رومان جاكبسون"Roman Jakbson " و التي حاول من خلالها ضبط جميع العناصر الفاعلة في عملية التواصل الأدبي —في شكل خطاطة– و قد أكَّد من خلالها أنَّ الوظيفة المهيمنة في النص الأدبي هي" الوظيفة الشعرية "، ذلك ما دفعه إلى التأكيد على « أنَّ السبيل الأسلم لفهم الترابط بين الأنساق إنَّما يبدأ من ضرورة الاهتمام بالقوانين الكامنة في النسق الأدبي»[2].

[1] رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة و تقديم : جابر عصفور درا الفكر، القاهرة/مصر، ط1، 1991، ص23.
[2] المرجع نفسه ،ص 42

و لم يبق سؤال أدبية الأدب رهين تلك المنطلقات التي صاغتها المدرسة الشكلانية، بل أعيد طرحه برؤى مستحدثة مع المناهج النصّانية. لا سيما المنهج الأسلوبي، و لم يكن هذا الانشغال المعرفي مرتبط بالساحة النقدية الغربية –فحسب– بل نجد صداه أيضا في نقدنا العربي المعاصر.

إنَّ عبد السلام المسدِّي بعدِّه من النقاد العرب الذين شغلهم همُّ التأسيس للأسلوبية في الساحة النقدية العربية،لم ينفك عن ذلك المسار بل أكد على ضرورة مراجعة منجزات الأسلوبية. و كان منطلق فكرته هذه تساؤلا عن كيفية تحليل النص الأدبي أسلوبيا بما يعين على اكتشاف مكمن أدبيته،ذلك ما يسمح حسبه – على المدى البعيد– بتفسير إبداعية النص الأدبي عموما[1].

وإذا كانت اهتمامات هذا الفصل منصبة أساسا على تقديم قراءة ثانية للممارسة النقدية عند عبد السلام المسدِّي قصد توضيح آلياتها، مبادئها.. ،فإن ذلك لا يمنع من عرض تصوُّر عام لإجراءات الكشف عن السمة الإبداعية في النص الأدبي و التي اصطلح المسدِّي على تسميتها بـــ"أسلوبية النماذج"، ثم محاولة مقاربتها مع ما قدمه النقَّاد الغرب في هذا الصدد –لا سيما ميشال ريفاتير Michael Riffaterre– هذا الأخير الذي قدم مصطلح التضافر الأسلوبي على أنه أحد المعايير الكفيلة بالكشف عن إبداعية النص الأدبي.

أقام المسدِّي"أسلوبية النماذج" بديلا عن فشل أساليب التحليل الأسلوبي السابقة و التي يلخِّصها في اتجاهين اثنين:

-الأول: أسلوبية التحليل الأصغر: و يتجه أصحابها إلى «الوقوف على كلِّ حدث تأثيري يُعرض إليهم في تتبعهم النص الأدبي –شعرا كان أم نثرا– فيفصلون القول في مقوماته بحثا عن السمات التي حولت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبية، فيكون التحليل آخذا بأطراف البنى المكوِّنة للسياق الإبداعي: من الصوتية و المقطعية و التركيبية و الدلالية.ويستوي في هذا التصنيف و الشرح الملتقط للمقاطع النصية في غير توارد، و الشرح المتقصي لأجزاء النص الواحد»[2]. ورغم سعي هذا النمط من الأسلوبية إلى تفسير السمة الإبداعية الثاوية في النص الأدبي، إلاَّ أنَّها كانت قاصرة عن تحقيق ذلك بسبب نزوعها إلى التجزيء بحيث تقوم بربط

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص 75.
[2] المصدر نفسه ، ص 72.

ملامح الإبداع في النص بالمواضع التي وردت فيها دون محاولة لإقامة فهم شامل للعلاقات التي كانت سببا مباشرا في بروز ذلك المظهر الأسلوبي. فهي بذلك قائمة على مبدأ التشتت، هذا ما جعل المسدِّي يصرح بخصوصها «إن هذا المنهج لكفيل بأن يربط بين التناول اللغوي و التحليل الأدبي ربطا ميدانيا، و لكنَّه يظل حبيس السياق الذي يعرض إليه، فكأنَّما يتخذ المحلل الأسلوبي مجهرا كاشفا للسمات النوعية بحسب مساقاتها »[1].

وبعد فحص المسدِّي لهذا النمط من الأسلوبية و التي اسماها ب"أسلوبية التحليل الأصغر" أو "أسلوبية السياق"*. يؤكد بأن مجالها هو الحدث الفردي لذلك اصطلح على تسميتها أيضا ب "أسلوبية الوقائع"[2].

الثاني: أسلوبية التحليل الأكبر: و تتميز «بالإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية، فيأتي البحث حركة دائمة بين استقراء و استنتاج: ينطلق الشرح حينا من الوقائع اللغوية لربطها بزمام موحد هو القالب الأسلوبي الضابط لسماتها، ثم ينطلق أحيانا أخرى من الخاصية التي يستشفها الباحث فينعطف بها على أطراف النص المترامية استقصاء لما يدعمها بعد تمحيصها عن طريق تحليل مشخّصاتها. و في هذا المضمار يتوارد الإحصاء و المقارنات العددية وضبط التوترات المميزة »[3]. ورغم اجتهاد هذا النوع من الأسلوبية في إبراز الخصائص الأسلوبية المهيمنة على النص الأدبي، إلاَّ أنَّها تركز أساسا على الظواهر التي تلفت انتباه القارئ معممة إياها على أطراف النص المترامية، ثم تحاول صياغتها في قالب أسلوبي موحد رغم افتقادها إلى رؤية متكاملة عن الأثر الأدبي.

ونظرا لاستناد أسلوبية "التحليل الأكبر" أو أسلوبية الأثر "على اكتشاف الظاهرة الفنية في النص الأدبي من خلال المثال الذي يجسمها في الأثر الواردة فيه، فإنَّ المسدِّي يقترح تسميتها ب"أسلوبية الظواهر"[4]،

---

[1] المصدر السابق، ص ن.

*وقد عاب محمود الربيعي على عبد السلام المسدي إسهابه في وضع مصطلحات عديدة لمدلول واحد (أسلوبية التحليل الأكبر/أسلوبية الأثر/أسلوبية الظواهر).(أسلوبية التحليل الأصغر/ أسلوبية السياق/ أسلوبية الوقائع) لأن في ذلك تضليل للقارئ وتعميق للازمة المصطلحية، (ينظر محمود الربيعي : في النقد الأدبي "وما إليه"، ص188).

[2] المصدر نفسه،ص76.

[3] المصدر نفسه، ص73.

[4] المصدر نفسه، ص76.

وبعد هذا العرض المختصر لهذين النمطين من التحليل الأسلوبي يلخص المسدِّي قصورهما في قوله :«إنَّ القصور الجذري الذي يوصم به كلاهما منبعه القفزة من حقل اختباري شديد الضيق –هو حقل السياق– إلى حقل استكشافي نشيط في اتساعه –هو حقل الأثر– والتحول بينهما فاصم لكلِّ تدرُّج استقصائي، فهو بالضرورة يعوق كل تأصيل لاحم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التنظير»[1].

يسعى المسدِّي إذن من خلال إبرازه لمعالم القطيعة بين التنظير و الممارسة في النمطين الأسلوبيين السابقين إلى الدعوة لاتجاه أسلوبي جديد سيحاول من خلاله تجاوز ذلك العجز المسجل على المناهج السابقة. ويؤكِّد المسدِّي في هذا السياق أنَّ قيمة المنهج رهينة « بمدى إخصاب النص و إثراء ما يستنبط منه بمقاييس تتمثل لمبدأ التجريد ثم لمبدأ التعميم على منوال المعارف التي يتكامل فيها الاستقراء مع الاستنباط ذهابا و إيابا»[2].

وبهذا تتجلى أسس الرؤية المنهجية عند هذا الناقد، و التي يلخصها أساسا في ضرورة تجاوز تلك الممارسات التحليلية التي لا تتعدى حدود الشرح و التعليق، إلى إقامة تحليل أسلوبي قادر على صياغة قوانين تتحكم في إبداعية النص الأدبي –محاكاة بالتقنين السائد في العلوم الأخرى– وذلك من خلال انتهاج الرؤية الشمولية النقدية التي لا تتوقف عند حدود دراسة ظاهر أسلوبية معينة، بل تتجاوز ذلك إلى مقاربة النص في صيغته المتكاملة سواء من ناحية الشكل أو المضمون، و لن يتأتى ذلك إلا بإنضاج أدوات العلم التصورية والاستقرائية، لأنها تؤهل الباحث الأسلوبي لضبط معالم الثبات و التغيير في بنية النص.

ولتحديد هذا النمط من التفكير المنهجي في مسلك واضح المعالم، ارتأى المسدِّي تقديم تصوره لاتجاه أسلوبي جديد يندرج ضمن مجال "أسلوبية النص" التي تقوم أساسا على إدراك محور الدوران بين الجزء و الكل بتالي فهي تحليل عيني لا يخرج عن إطار النص، يستند إلى التشخيص الاختباري للأنموذج الذي صيغ عليه مع السعي إلى الارتقاء به إلى درجة من التأليف عبر التجريد، ذلك ما يخلصه من مزالق الرؤية التجزئية المتبوعة بالتعميم التعسفي، أما أهدافها فتتلخص في البحث عن بؤرة الإبداع أو عما يخلق الفعل الشعري داخل سياق النص قصد الإمساك بجهازه المتخفي عن الأنظار أو نموذج الصوغ الذي بني عليه النص. وإضافة إلى هـــذا

[1] المصدر السابق ص 75.
[2] المصدر نفسه، ص73.

ترصد مقومات الثبات و التغير فيه، كما تزوده بنماذج إبداعية متعددة لاستكناه حقائق الإبداعية في الخطاب الأدبي عسى أن يتحقق يوما ما حلم الإمساك بزمام أدبية الأدب بوجه عام[1].

إنَّ رؤية المسدِّي هذه تتضمن نزوعا صارما نحو تأسيس علم موضوعي لدارسة الأسلوب، وستكون بذلك بديلا عن الأسلوبية الانطباعية التي تترك المجال الأوسع للذات ولأحكام القيمة. إضافة إلى طابعها الحدسي و استنادها المباشر إلى المواقع الأكثر تأثيرا في النص[2]. ذلك ما وسمها بطابع التجزيء أحيانا، و بالأحكام المعممة أحيانا أخرى. هذا ما يتنافى و طابع العلمية التي كانت تنشدها كلُّ الدراسات الأسلوبية منذ تأسيسها.

وحتى تتضح معالم هذه الرؤية المنهجية النظرية في ذهن القارئ أكثر، حاول المسدِّي تجلية مرتكزاتها من خلال ممارستها تطبيقيا على نص شعري حديث(قصيدة "ولد الهدى" لأحمد شوقي) عنون مقاربته تلك ب "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر"*، وبحكم تلك المنطلقات المنهجية التي رسمها المسدِّي لبحثه هذا، يظهر للعيان أنّ دراسته نصّانية بالأساس.

وتقوم على نمط جديد من انتظام البنى المتحكمة في مقولة الإبداعية داخل النص أطلق عليه الناقد مصطلح "التضافر"[3].

قبل التطرق لمقاربة المسدِّي هذه تستوقفنا مجموعة من الإشكاليات لعل في مقدمتها: ما مفهوم أنموذج التضافر عند عبد السلام المسدِّي، وما هي مرجعياته؟، وما طبيعة الآليات الإجرائية التي يستعملها في الكشف عن مكامن الإبداعية في النص الأدبي؟، ثم ما مدى استجابة قصيدة شوقي لهذا النمط من التحليل؟، و هل تمكَّن المسدِّي من خلال رؤيته المنهجية من الإحاطة بالنص في شموليته؟

---

[1] المصدر السابق، ص ص76-77.

[2] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ترجمة: حميد الحمداني، دراسات سيميائية دراسات لسانية(دراسات "سال")، درا النجاح الجديدة الدار البيضاء / المغرب ط1،1993،ص4.

* تجدر الإشارة إلى أن هذه المقاربة هي نص بحث كان قد شارك به المسدِّي في مهرجان الذكرى الخمسين لوفاة حافظ إبراهيم وأحمد شوقي الذي احتضنته القاهرة شهر أكتوبر سنة 1982 ، (ينظر: عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ص 6).

[3] عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة، ص77.

يعنى بالتضافر الأسلوبي عند عبد السلام المسدِّي «أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبقا لمعايير مختلفة، بحيث كلّما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل »[1].

و بهذا يتحقق شرط التضافر في النص كلّما تجاوز مفهوم التشتت محاولا إخضاع عناصره —رغم تعددها-إلى نمط تنظيمي خاص يسمح بإعادة تصنيفها في شكل معين. هذا ما يتماثل مع مفهوم التضافر عند ريفاتير وهو « الإركام لكثير من الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة واحدة معطاة،بحيث يكون كل واحد منها معبرا في ذاته بمفرده ،وكلّ إجراء أسلوبي مع المجموع يضيف تعبيريتة لإجراءات الأسلوبية الأخرى. و على العموم فتأثيرات هذه الإجراءات الأسلوبية تتضافر حول تقوية مثيرة للانتباه بطريقة متميزة»[2].

وبهذا يمكن القول بأن التضافر الأسلوبي هو أحد المفاهيم التي لفظها النقد الأسلوبي المعاصر. هذا الأخير الذي استطاع أن يرسي مفاهيم العلمية في الممارسات النقدية. فبعد أن عزل النص عن سياقاته الخارجية —كخطوة أولى في التحليل- حاول بعد ذلك الارتقاء بالمقاربة الأسلوبية إلى مستوى الدراسة الشمولية/الكلية، و من خلال مفهوم التضافر الأسلوبي أضحى النقد يتعامل مع النص الأدبي على أنه كائن ينبض بالحياة ذاتيا، فهو كلٌّ تجمعت فيه أجزاء كثيرة تؤدي وظائفها الذاتية ، و لكنّها قابلة للتوحد في شكل معين خدمة لتلاحم جسد النص الذي تنتضد فيه[3].

ومن خلال التعريفين السابقين للتضافر —عند كل من عبد السلام المسدِّي و ميشال ريفاتير- تُلخص له ثلاثة مبادئ أساسية هي:

«-المبدأ الأول: يقتضي أن النص مجموعة من الإجراءات الأسلوبية المتراكمة أو العناصر المنتظمة.

-المبدأ الثاني: يرى أن تعبيرية هذه الإجراءات/العناصر مترابطة فيما بينهما لتشكيل تعبيرية النص.

---

[1] المصدر السابق، ص78.

[2] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ،ص60.

[3] حسين تروش: التضافر الأسلوبي (في قصيدة: أسخى وأسمح من الحيا للشاعر بهاء الدين زهير- دراسة تطبيقية)،درا ابن بطوطة للنشر و التوزيع ،عمان/ الأردن،ط1، 2009، ص12.

-أما المبدأ الثالث: فيرى أن العلاقة الرابطة بين هذه الإجراءات/العناصر هي دائما علاقة تداخل»[1].

إنَّ قيام عبد السلام المسدِّي بعملية استقراء أولى لأنماط الصياغة الإبداعية في قصيدة "ولد الهدى" سمحت له بتصنيفها إلى أقسام خاضعة للانتظام:

الأول:« "نمط المفاصل" وتأتي الخصائص بموجبه متمايزة تتباين في مواطنها على السلسلة الأدائية في ضرب من التخالف الموضعي، فتراها في مجملها سمات متميزة في طبيعتها متفاصلة في انتظامها حتى لكأنَّها سلسلة من العناصر الجبرية تأتي في معادلة متعددة المجاهل على نمط تعاقبي شكله أ× ب× ج×د ...

-و النمط الانتظامي الثاني هو نمط التداخل: و فيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذي قبله، و لكنَّه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة، فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طارئ يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر و ينفصم عنه مستقلا بذاته بفضل الجزء المستحدث. و هكذا لو حُولت الظاهرة إلى تشكيل صوري تحصلت على معادلة جبرية إطارها الرمزي:(أب+ب ج+ج د)×(دب+ب أ+أ ج).

ومن أنماط الانتظام البنائي في توارد الخصائص الأسلوبية الواسمة للنص الأدبي نمط التراكب، و هو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلف كما لو أنه مذعن للمعادلة المتتالية: (أ+ب+ج)× (ب+ج+أ)× (ج+أ+ب) »[2].

و بالاستناد دائما إلى مبدأ التداخل يعيد المسدِّي صياغة تلك المعايير في قوالب صورية:

«معيار كشف 1=(أ ب+أَ بَ)× (ب ج+بَ جَ).

معيار كشف2=(س ص+سَ صَ)× (ص ع+صَ عَ).

معيار كشف3=(ع د+عَ دَ)× (د و+دَ وَ) »[3].

---

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة،ص ص 77-78.

[3] المصدر نفسه، ص78.

إنَّ نظرة فاحصة في أنماط التضافر الأسلوبي السابقة و في صياغاتها المجردة تؤكد أنَّ المسدِّي من أشد المتأثرين بتيار علمية النقد ، بغية تخليص المناهج النقدية من دائرة الفروض الأيديولوجية و المسلمات الجاهزة. وإفساح المجال لتأسيس مدخل صحيح لعلمية تتناسق وطبيعة الثورة المنهجية التي اجتاحت باقي العلوم الإنسانية، وتتماشى و متطلبات العصر التي تفرض إلزامية الدقة و الموضوعية في المعالجة [1].

أما الوسيلة المثلى لتحقيق العلمية المنشودة في النقد الأدبي فهي إقامة مشروع التضافر المعرفي بين النقد وسائر العلوم، و قد تبناه المسدي نظريا في الفصل السابق، في حين تولت النصوص السابقة مسؤولية إظهار الممارسة الإجرائية له، و التي جسدها المسدِّي هذه المرة بين علمي النقد والرياضيات، محاولا الاقتداء بهذه الأخيرة في طريقة صياغة المفاهيم و قولبتها.

و أمام تلك المعادلات الرياضية المجردة —و التي اجتهد المسدي في تنضيدها– يقف القارئ متسائلا عن مبررات نزوع هذا الناقد إلى استعمالها. هل هو دافع الحاجة نتيجة عجز اللغة النقدية في التعبير عن المقاصد الإجرائية، مما حتَّم على الناقد الاستنجاد باللغة الصورية؟، أم أنَّها مجرد محاولة للارتقاء بمستوى النقد إلى مصاف العلوم الصحيحة؟.

وإذا كان مشروع الحداثة في الخطاب النقدي—حسب المسدِّي–مرتبطا أساسًا بالابتكار والتجديد على مستوى الشكل و المضمون، فإنَّ الإشكالية التي تفرض نفسها في هذا السياق هي: ما موقع القارئ العربي من هذه الصياغات الشكلية(المجردة) التي ابتكرها المسدِّي في قراءته هذه؟.

إنَّ الوقوف على تفاصيل هذه الإشكالية المتأزمة، يفرض إلزامية إعادة فتح أظرفة إشكالية التلقي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أو ما يعرف ب"إشكالية الغموض النقدي"، و أمام ذلك الركام من المعادلات الجبرية المعقدة يجد القارئ فرصة اختيار إحدى الطريقتين التاليتين علَّه يمسك ببعض أطرافها المنفلتة:

الطريقة الأولى–ويستبعد أن يحبذها المسدِّي وغيره من نقَّاد الحداثة– وتقتضي استعانة القارئ العربي بخبير في الرياضيات ليفك له شفرات تلك الرموز المعقدة، ذلك ما يعني أنَّ النقد

[1] صلاح فضل: في النقد الأدبي (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، د – ط ،2007 ، ص6

تجاوز ذلك المفهوم الذي عرف به و هو: ذلك العلم الذي يقوم بإضاءة الرموز اللغوية ليصبح "مظنونا به على غير أهله"، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل[1].

الطريقة الثانية: وهي الحلُّ الأمثل لإشكالية الغموض في النقد حسب المسدي. وتقوم أساسا على ارتقاء القارئ العربي بمستواه المعرفي،–وهو ما تم التطرق إليه في الفصل الأول– عن طريق الانفتاح اللامتناهي على منجزات العلوم المحايثة، و اكتساب رصيد معرفي يمكِّنه من ولوج عتبات الخطاب النقدي الحداثي الذي تجاوز وظيفة شرح النصوص،ليصبح —بعد بزوغ مفاهيم التفكيكية– إبداعا فوق إبداع. و لئن كانت صفة الموسوعية أمر محمود في القارئ و الناقد على حدٍّ سواء، إلا أنَّ تحقيقها أمر نسبي. وقد تطرح الإشكالية أحيانا —حسب عبد العزيز حمودة– حين تستعصي بعض المفاهيم على فهم الحداثين أنفسهم من دائرة النخبة[2].

و تجدر الإشارة إلى أن توجه العلمية في النقد – الذي يسعى المسدِّي و غيره من النقَّاد إلى إرساء دعائمه في نقدنا العربي الحديث–، يعود في أصوله إلى الشكلانية الروسية منذ مطلع القرن العشرين، ثم تبنته،ورسخت معالمه البنيوية في منتصف القرن نفسه، وقد كان مفهوم علمية النقد في جوهره تمرُّدا على بقايا لا عقلانية الرومانسية في اعتمادها المطلق على الذات الفردية و على "حدس" الجماليين المتأخرين أمثال:"بندتو كروتشي"، وقد كان لسوسير دورا فاعلا في إرساء العلمية في حقل اللسانيات، ذلك ما عجَّل بنقلها من الدراسات اللغوية إلى التحليل الأدبي، و يتجلى ذلك في أعمال ليفي شترواس[3].

وقد حظي مفهوم"العلمية في النقد" بشعبية كبيرة و على مدى عقود متتالية نتيجة اتصافه بشمولية الرؤية ودقّة المعالجة، إلاَّ أنَّ تلك الشهرة التي حققها ليست مبررا كافيا لتبني المسدِّي له دون أدنى مراجعة أو تحوير بما يتناسب وخصوصية النص، و كذا أولويات التلقي في العالم العربي«ففي الوقت الذي اكتشف فيه أصحاب المشروع أنفسهم داخل الثقافة التي أنتجته خرافة العلمية التي ادعوها منذ أكثر من ثلاثين عاما، أي أنَّه في الوقت الذي اكتشف فيه

[1] محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، ص 189.
[2] عبد العزيز حمود ة: المرايا المقعرة ، ص 113.
[3] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه ، ص90.

الحداثيون الأصليون أنفسهم خرافة العلمية واستحالة التأسيس لعلم الأدب، ما زال الحداثيون العرب يتمسكون بعلمية وهمية في تبرير المشروع البنيوي»[1].

ولعل تتبع المسار المعرفي لرولان بارت –هو أحد مؤسسي دعائم النقد البنيوي عند الغرب– يثبت صحة هذا القول، إذ أن هذا الناقد تجاوز ذاته مفكرا وارتحل بين البنيوية والسيميائية والتفكيكية.

وبعد ما فرغ المسدي من صياغة أسس التضافر، يصرح بالمعايير الأربعة التي سيحلل في ضوئها قصيدة "ولد الهدى" و هي على التوالي:

«معيار المفاصل.

معيار المضامين.

معيار القنوات.

معيار البنى النحوية»[2].

وبعد هذا العرض المجمل يباشر المسدِّي العرض التفصيلي لكلِّ معيار على حدة و أولى تجليات الظاهرة الأسلوبية في قصيدة شوقي تتمثل في تضافر المفاصل، و يعني به المسدِّي «تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، فالقصيدة احتوت على 131 بيتا تدور –لبادئ النظر– على مدح الرسول(صلى الله عليه و سلم) ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مثمن فيه ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل، أما من حيث الحجم فإنَّها أجزاء متقاربة الكم باستثناء موضعين و هذا تفصيلها:

1-(1- 18) =18.بشرى مولد الرسول (صلى الله عليه و سلم).

2-(19- 23)=5.معجزات ولادته.

3-(24- 46)=22.خصاله.

4-(47- 63)=17.معجزة القرآن.

5-(24- 82=19.الملة الإسلامية.

6-(83- 92)=10.معجزة الإسراء.

7-(93- 113)=21.الجهاد.

[1] المرجع السابق،ص 325.

[2] عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة،ص79.

8-(114-131)=18.الاستنجاد بالرسول(صلى الله عليه و سلم) »[1]

وما يمكن ملاحظته على هذا المعيار الأول. هو تقاطعه مع طريقة تصنيف المضامين التي اعتمدها البنيويون بشكل عام، إلاَّ أنَّ المسدِّي في تقسيمه هذا «يتفادى استخدام تلك المصطلحات التي درج عليها بعض النقَّاد في تمفصل النص الأدبي و منها تقسيمات بروب إلى"وظائف" و تقسيمات شكلوفسكي إلى "حوافز" وتقسيمات العاملين في السرديات إلى وحدات سردية مختلفة المسميات والحدود»[2].و بعد أن أنهى المسدِّي صياغة المفاصل الكبرى للقصيدة، و كذا تحديده لشحناتها الإخبارية كل على حدة، اكتفى بالتعقيب عليها من خلال تشبيه تضافر الشحنات المعنوية و تداخلها بالألوان الطبيعية الأولية. وشبه أيضا طريقة تركيب شوقي لتلك الأغراض بعضها إلى بعض بطريقة ترتيب الرسام للألوان الطبيعية الأولى، فينتج عن الترتيب الأول لون دلالي جديد يعيد المسدِّي تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى، فينبثق عن ذلك نمط متضافر فيه سلَّم من نغم الألوان -على حدّ تعبير المسدِّي-[3].

هذا ما جعل فاضل ثامر يصف تقسيمات المسدِّي السابقة للثيمات الكبرى لقصيدة "ولد الهدي" بأنَّها شخصية و اعتباطية و غير خاضعة للتحديد و الصلابة،مما يسمح بتبني تقسيم آخر مغاير تماما ، و تقديم مسلمات أخرى مغايرة، كما عاب على المسدِّي أيضا أنَّه لم يكلِّف نفسه عناء البحث عن مبررات مقنعة لاعتماد ذلك النمط من التقسيم، بل اكتفى بإلقائه كمسلمة غير قابلة للشك و النقاش[4].

وأما الظاهرة المقابلة التي تشحن مبدأ التضافر بطاقة إبداعية —حسب المسدِّي -فهي ظاهرة التصاهر و التي تتجلى للعيان من خلال تفكيك الجهاز الدلالي العام للقصيدة إلى مركبات لا من حيث هي عناصر متجزئة، و لكن من حيث هي هويات نوعية. ذلك ما سيسفر عن محاور ثلاثة تتصل الأولى بالرسول محمد (صلى الله عليه وسلم). الثانية: بدينه الإسلام، الثالثة: بأمته المسلمين، ليعيد المسدِّي ترجمة هذه الثلاثية إلى مركبات لجهاز البث الشعري جاعلا ما يتصل بالرسول محمد (صلى الله عليه و سلم) (مرسلا)، و ما يتصل بالدين

[1] المصدر السابق، ص- ن.
[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية ،ص97.
[3] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص ص ، 79-80.
[4] فاضل ثامر: اللغة الثانية ،ص ص 97-98.

الإسلامي (رسالة)، أما ما يتصل بالأمة الإسلامية فقد اعتبره (مرسلا إليه)[1]، ويتجلى في هذا التحليل تأثر المسدِّي الواضح بخطاطة التواصل عند رومان جاكبسون، إلاَّ أنَّ هذا التخريج لا يخلو من إحالة إلى المرجع التأريخي، مما جعل هذه الطريقة الوظائفية أمر مقحم و خارجي و لا علاقة له بالرسالة الشعرية (قصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي) [2] . ذلك لأن الناقد لم يتحرر كليا من معطيات السياقات الخارجية، بل راح يستغلها في عملية القراءة.

و بعد إبراز المسدِّي لأطراف عملية التواصل في قصيدة شوقي، حاول إعادة صياغتها بعملية تحويلية أخرى من منطلق أنَّ للمضمون الشعري دلالته، و أنَّ لكل دلالة مرجعا مفهوميا، هذا الأخير الذي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري. و إذا تم تفكيك ذلك التعاظل الصوري يتم الحصول على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري و الخطاب المرجعي، بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهتين عموديا في شكل متواليات، وأفقيا في شكل متوازيات. و يلخص المسدِّي كلَّ ذلك في الجدول التالي:

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المفهومي
بنية الشعر	محمد	المرسل (بالفتح)
بنية الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المتلقي	الأمة الإسلامية	المرسل إليه

أما العملية التحويلية الثانية فتعتمد على مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية بحيث أنَّ المرسل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو أحمد شوقي ، و المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد (صلى الله علية وسلم)، أما المرسل إليه في كلاَّ الجهازين (الشعري والمرجعي) واحد، و هو المتلقي مطلقا بغض النظر عن كونه يؤمن بالرسالة المحمدية أم لا، وسواء تلقن الشعر أم لم يتلقنه [3].

وقد أولى المسدِّي كل هذه العناية لتحليل طبيعة العلاقة بين المسنن (المرسل) ومفكك السنن (المتلقي)، لأن في تضاعيف هذا العلاقة ذات الطابع الشائك يتجلَّى سرُّ اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الإبداعية. وقد أوضح كيفية تسلح الكاتب بشروط إلزامية

[1] عبد السلام المسدِّي :النقد والحداثة،ص80.
[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية،ص98.
[3] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص ص80-81.

كثيرة، خاصة وأنَّ رسالته الشعرية تلك لا تواجه مخاطبا محددا بل عددا من المخاطبين في شتى العصور[1]. ولعل تلك المسؤولية هي التي جعلت شوقي يشد نصه الشعري بذلك النمط التواصلي المتداخل ، و هو ما لفت انتباه المسدِّي وحاول استظهاره من خلال استغلال خلفيته اللسانية، ومعطيات خطاطة التواصل عند رومان جاكبسون في تأويل عملية التسنين التي قام بها شوقي، و هي في الواقع كما أثبت ذلك المسدِّي مشحونة بالتداخل، و التراكب مما يجعلها منفتحة أمام تعدد التأويلات. ذلك ما غاب عند المسدِّي إذ اكتفى بوصف أطراف التواصل في قصيدة "ولد الهدى"، دون أيّة محاولة منه لتبرير ذلك التعاظل في جهاز التواصل الثاوي في النص. فالمعيار اللساني إذن و إن أظهر إمكانات كبيرة في اكتشاف و تحديد السمات الأسلوبية المنحرفة عن المعيار المتداول، إلاَّ أنَّه لا يجدي لوحده نفعا ما لم يدعَّم بتأويل مقنع وتحليل مفصَّل للدور الأساسي الذي تلعبه الوظيفة الأسلوبية في النص وهو« تعطيل عملية تفكيك السنن أو على الأصح تبطئيها مجبرة بذلك مفكك السنن على توجيه انتباه أكبر نحو النص، وبالتالي تتبع مسار التسنين بأناة و روية»[2]. علَّه يصل إلى تجليَّات الظاهرة الجمالية التي خلقتها الوظيفة الأسلوبية في النص،لأن الوقائع الأسلوبية من جهة لا يمكن ضبطها إلاَّ داخل اللغة ما دامت هي حاملتها، ويُفترض من جهة أخرى أن تحظى تلك الوقائع أيضا بتحليل خاص لأن لها صفات نوعية تميِّزها عن الوقائع اللسانية المحضة، هذا ما يقتضي حسب –ريفاتير– فرزا دقيقا للعناصر التي تمثل سمات أسلوبية عن تلك التي لا تجاوز مجرد الإبلاغ العادي[3].

وبعد استظهار المسدِّي لذلك التداخل بين عناصر التواصل الأساسية في قصيدة شوقي، راح يستكشف طبيعة العلاقة القائمة بين تلك الأطراف ليلج بذلك النمط التضافري الثالث و هو "تضافر القنوات" ويقصد به الناقد مجاري الأداء الإبلاغي مما يتخذه الشاعر مستندا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل. ولقنوات التصريف الأدائي في قصيدة"ولد الهدى" ميزة نوعية تجسِّم بدورها ظاهرة التضافر، و تتمثل في استعمال أحمد شوقي لضميرين أثناء تحدثه عن ممدوحه –و هو الرسول صلى الله عليه و سلم–الأول: ضمير الغائب (هو)،و الثاني:ضمير المخاطب (أنت)، وقبل أن يستقرئ المسدِّي هذين الأسلوبين المختلفين في التعبير يجري العملية

[1] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ص6.
[2] المرجع نفسه،ص11.
[3] المرجع نفسه، ص17.

التحويلية المناسبة لهما، ففي حالة تصريف قناة المخاطب (أنت) يتّضح للعيان أنّ المرسِل(بالكسر) في الجهاز الشعري –وهو أحمد شوقي- يخاطب المرسَل (بالفتح) في الجهاز المرجعي (وهو الرسول صلى الله عليه وسلم) بالتالي يصبح المرسل في الجهاز المرجعي مرسلا إليه في الجهاز الشعري.

أما في حالة تصريف قناة الضمير الغائب يصبح المرسِل (بالكسر) في الجهاز الشعري – وهو الشاعر- يخاطب المرسل إليه في كلا الجهازين- وهو المتلقي بشكل عام- متحدثا إليه عن المرسَل (بالفتح) في الجهاز المرجعي وهو –محمد صلى الله عليه وسلم- الذي أصبح بدوره موضوعا للرسالة الشعرية[1].

وهذا التشابك المفهومي بين أطراف التواصل يكتسي صبغة التضافر الأسلوبي-حسب المسدِّي- بواسطة «ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعددها 131) على تداخل بين الضميرين المعتمدين بصفة متراوحة إحصاؤها كالآتي:

1- (1-7) = 7:هو.

2- (8- 14) = 7: أنت.

3- (15 - 24) = 10:هو.

4- (25- 92) = 28: أنت.

5- (93 – 113)= 21: هو.

6- (114 – 123) = 10: أنت.

7- (124 – 126) =3: هو.

8- (127 – 131) = 5: أنت. »[2]

وبهذا يظهر المسدِّي –مرة أخرى- واحدًا من الذين استهوتهم علمية النقد. من خلال رصده لظاهرة التصريف الأدائي، رغم ما يكتنفها من تشابك مفهومي بين طرفي التواصل في الجهاز الشعري و الجهاز المرجعي . وحتى تكتسي هذه الظاهرة صيغة التضافر الأسلوبي أعقبها الناقد بجرد إحصائي-شامل لكل أبيات القصيدة131..بيتا- يرصد ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا أثبت من خلاله تداخل الضميرين المعتمدين في القصيدة وهما: ضمير

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة،ص ص 81-82.

[2] المصدر نفسه، ص ص82-،83.

الغائب(هو)، وضمير المتكلم (أنت). ولعلَّ نزوع المسدِّي إلى هذا المدخل المنهجي القائم على الإحصاء يرجع أساسا إلى ما تمتلكه هذه الآليات من مواصفات الموضوعية و الدقة، ذلك ما جعل سعد مصلوح يؤكد بأنَّ« البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابلية لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث الأسلوبي، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه.وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيا»[1].

إنَّ أهم ميزة للشعر هي اعتماده على الطاقة الإيحائية أكثر من الطاقة التصريحية، هذا ما دفع ريفاتير إلى القول بأن « أي نص يحتاج في قراءته لمرحلتين هما:

1- القراءة الأولى:وهي مرحلة اكتشاف الظواهر و تعينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بينة النص النموذج القائمة في حسِّه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات، والمجازات، وصنوف الصياغة التي توتِّر اطمئنانه اللغوي....

2- القراءة الثانية: وهي مرحلة التأويل و التعبير، وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النص وفك رموزه »[2].

كما أنَّ حرص ريفاتير على حضور هذين النمطين من القراءة وتفاعلهما في أي مقاربة أسلوبية،لم يكن مجرد فسحة للمتلقي حتى يمارس نشاطه القرائي متجولا بين الوصف و التأويل، بل لأنه على دراية تامة بأن النص الأدبي يُبنى دائما على علاقات تخيب أفق توقع القارئ وتفسح له مساحة أوسع للتوقع و التأويل. وقد أفاد ريفاتير في صياغة هذه المواقف من معطيات نظرية التلقي الألمانية و يجزم حميد لحمداني -أثناء تقديمه لكتاب ريفاتير- على أنَّ مفهوم القارئ النموذجي (Archilecteur) الذي اعتمده ريفاتير ما هو إلاَّ تركيز لمفهوم "أفق الانتظار" الذي اعتمده هانز روبرت ياوس في إعادة كتابة تاريخ الأدب رغم اختلاف الغاية عند الباحثين[3]. و يستمد النص الأدبي طاقته التي تمكنه من كسر أفق توقع القارئ من طريقة

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب القاهرة/مصر،ط3، 1992،ص51.
[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية و التطبيق) دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان/الأردن،ط1، 2007ص 142.
[3] ميكائل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب،ص7.

صياغة أساليبه هذه الأخيرة التي كثيرا ما نظر إليها على أنّها انحراف بمعنى الميل عن "المعيار" أو "مفارقة" أو "عدول" أو "مجاوزة". وغيرها من المصطلحات التي يتسع استعمالها في الساحة النقدية، و التي تتفق في تعريف الأسلوب على أنّه تجاوز للاستعمالات الشائعة و العادية، والمصوغة في قوالب مستهلكة. ليصبح ذلك النمط من الصياغة اللغوية المفعمة بالقيم الجمالية مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي. لذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار "الانحراف " و"المجاوزة" حيلة مقصودة، واختيار واعٍ من المؤلف بغية لفت انتباه القارئ ومن الأساليب المتعددة التي تعين على كشف الانحرافات في الأسلوب –حسب شكري عيَّاد– رصد تكرار سمة لغوية ما إن كان لافتا للانتباه. وإضافة إلى هذا المفهوم الذي قدِّم للأسلوب نجد مفهوما آخر لا يقل شهرة يعرفه بأنه اختيار choix :وانتقاءه sélection يقوم به المؤلف، و يمسُّ سمات لغوية معينة من بين قائمة معتبرة من الاحتمالات المتاحة في اللغة بمعنى أنَّ الشاعر و هو ينظم القصيدة يختار لها ما يراه مناسبا[1].

وانطلاقا من هذه المعطيات يجزم البحث بأنَّ ذلك النمط الذي اختاره شوقي في صياغة قصيدة "ولد الهدى"– و القائم على التشابك المفهومي بين طرفي التواصل في الجهاز الشعري، و الجهاز المرجعي، وكذا توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا من خلال التداخل في استعمال الضميرين المعتمدين بصفة متراوحة (هو/أنت)[2]– و الذي استطاع من خلاله لفت انتباه المسدِّي مشحون–لا محالة– بدلالات خفية، و في الوقت الذي ينتظر المتلقي تأويلا مقنعا يعقِّب المسدِّي على ذلك الجرد الإحصائي الشامل قائلا:« ويستوقف الباحث الأسلوبي في هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التضافر نكتفي بالإلماح إليها دون استفراغ لمقوِّماتها الأسلوبية، لأن غايتنا الأولية في هذا المقام هي إيضاح مبدأ "النموذج" في حدِّ ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السياق المخصوص. ذلك أنَّ عملنا هذا– و إن بدا على نهج الشرح التطبيقي –فإنَّه خادم للمنطلق النظري. إذ يرمي إلى إرساء أسس "أسلوبية النماذج" كما أسلفنا »[3].

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف:"منهجي في التحليل النصّي للقصيدة تنظير وتطبيق"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر ، مج15، ع2،صيف 1996، ج1،ص ص:111-112

[2] عبد السلام المسدِّي :النقد و الحداثة،ص82.

[3] المصدر نفسه،ص83.

تتجلى أهمية قراءة المسدي لقصيدة "ولد الهدى" في منحاها التأسيسي، حيث حاول المسدِّي من خلالها تقديم رؤية منهجية مستحدثة أسماها-أسلوبية النماذج- علَّها تساعد في فك مغاليق سؤال إبداعية النص الأدبي الذي طالما استنفذ جهود النقَّاد.و رغم أهمية هذا المنحى التأسيسي إلا أنَّه سيظل بـــحاجة إلى استفراغ المقومات الأسلوبية للظواهر التركيبية المهيمنة على النص الشعري، ذلك أنَّ رصد الظواهر التكرارية في القصيدة أمر سهل ،و قد يتنبه إليه أيُّ قارئ يتحلى بقدر من الفطنة، في حين أنَّ التحليل العميق والتأويل المنطقي لتواتر ظاهرة أسلوبية هو ما لا يتسنى إلاَّ لناقد أسلوبي حصيف قادر على تتبع تغيرات الدوال، و كذا الحفر في ثنايا المدلولات الخفية و ذلك من خلال الاستعانة بمعطيات السياق الدلالي الذي ترد فيه اللفظة، ولعل عزوف المسدِّي عن تقديم قراءة/تأويل لذلك النمط من التأليف ناتج عن انصياعه التام لعلم الإحصاء بحثا عن الدقة العلمية المطلوبة، مما أوقعه في مطب الاهتمام بالناحية الكمية على حساب الناحية الكيفية، فأضحى بذلك يهتم بما يقال لا بكيفية ما يقال، مع ما في ذلك من إغفال ضمني لدور السياق في التركيب الأدبي[1] .

و هذا النمط من التحليل لا يخص المسدِّي و حسب بل إنَّ معظم البنيويين ينطلقون من تصوُّر خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي، وإذا ما حصل تجاوز لهذا الخط الافتراضي فثمة بداية الأسلوب، و الانشغال بقياس مثل هذه الظواهر اللغوية يدفعهم إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله، وكثيرا ما حوَّلوا دراساتهم إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول و الرسوم البيانية، و الخطوط المتشابكة، و الأخطر من ذلك أنَّ مستعملي هذا المنهج غالبا ما يتعثرون في فكِّ خيوط تلك الشبكة المعقدة و لا يستطيعون بذلك الخروج بنتائج واضحة[2]. وهو ما وقع للمسدِّي في إحصاءاته السابقة التي تفتقد بدورها لتحليل واضح النتائج. ذلك ما دفع فاضل ثامر إلى التشكيك في مفهوم التضافر الأسلوبي عند هذا الناقد، وإذا كان من المعلوم به أنَّ مصطلح التضافر يتعامل مع النص على أنَّه وحدة كلية شاملة لا تقبل التجزيء بل وتتلاحم أجزاؤها بما يضمن لها تماسكها الداخلي، فإنَّ المسدِّي يكاد يُعنى من خلال إحصاءاته تلك بدراسة كيفية توظيف الضمائر في قصيدة "ولد الهدى"، إذ راح يتتبع تواتر الضمرين (هو) و (أنت) بطريقة متناوبة على امتداد مقاطع القصيدة الثمانية.و ما أثار تعجب فاضل ثامر في

[1] محمد عبد المطلب:البلاغة و الأسلوبية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،ط 1،1994، ص201.

[2] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة /مصر،د-ط،د -ت،ص27.

هذا السياق هو اعتماد المسدِّي في هذا التحليل تقسيما ثمانيا جديدا، و لا صلة له بالتقسيم الذي اعتمده في المعيار الاستكشافي الأول، هذا ما جعل نص القصيدة يتخذ مفاصل هيكلية مغايرة تاما[1].و عليه فإنَّ المسدِّي لم يترجم وعيه النظري المتعلق بمفهوم الشمولية إلى ممارسة فعلية تربط بين جزئيات مختلف المعايير الاستكشافية التي استعان بها في مقاربة النص رغم ما لذلك من أهمية في صياغة مفهوم عام لبنية النص وهي « ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة. ولكنَّها كلٌّ ينبغي اعتباره من وجهة نظر علاقاته الداخلية طبقا للمبدأ المنطقي الذي يقضي بأولوية الكلِّ على الأجزاء، فلا يمكن فهم أيّ عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام، مما يؤدي إلى أن تظل البنية قائمة حتى بعد إدخال تعديلات على بعض عناصرها»[2].

ومن أهم خواص التضافر في قصيدة "أحمد شوقي" الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى، و يتجلى هذا النوع من التضافر في ظاهرة "الالتفات" التي تنشأ عنها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري.ذلك ما يسمح باستخراج عقد التضافر التي هي قفلات المفاصل التي شبَّهها المسدِّي "بالمرافق"، أو هي كضفائر توزيع الأجزاء بين حنايا الكلِّ المتلاحم. ومن ذلك. استعمال أحمد شوقي لأسلوب النداء ليثني به على ضمير الغائب في أول مفرق تضافري.[3]

7-اسم الجلالة في بديع حروفه ألف هنالك واســـم (طه) البـــاء.

8-يا خير من جاء الوجود تحية من مُرسلين إلى الهدى بك جاؤوا[4].

وقد دعَّم هذا التعانق اللغوي وقوع ائتلاف مزدوج بين باء (حروفه) وهاء (طه) من جانب، وبين كاف المخاطب في (بك) وكاف الظرف في (هنالك) من جانب آخر، مما خلق تناغما صوتيا في القصيدة ذلك التوافق بين فعل (جاء) في مطلع البيت و(جاؤوا) في آخره ويتوسطهما لفظ (الوجود) فنتج عن ذلك نغما إيقاعيا متضافرا[5] .

أما المفرق الثاني فيقوم على التحوُّل من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب

---

[1] فاضل ثامر:اللغة الثانية،ص98.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص196.

[3] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة،ص83.

[4] أحمد شوقي: ديوانه، مداخلة وتحقيق :إميل أ.كبا،دار الجيل، بيروت/لبنان،د-ط ،/د-ت،مج1،ص82.

[5] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص ص 83-84.

14-وبدا محيَّاك الذي قسماته حق وغرته هدى وحيـــاء.

15-وعليه من نور النبوَّة رونق ومن الخليل وهديه سيماء.[1]

فالالتفات في هذين البيتين-حسب المسدِّي- منبسط يكاد يخفى، سخَّر فيه شوقي ضمائر الغائب عودًا بها على رديف الحاضر، ففي قوله (محيَّاك) إحضار لضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيَّا) ليباشر الحديث عن قرائنه باستعمال ضمير الغائب في (قسماته) و (غرّته)[2] .

ثم يلج المسدِّي المفرق الثالث موضحا الالتفات في قول شوقي:

24-بسوى الأمانة في الصبا و الصدق لم يعرفه أهل الصدق و الأمناء.

25-يا من له الأخلاق ما تهوى العلا منها و ما يتعشّـــق الكبـــراء.[3]

يتجلى للعيان تكثيف مزدوج في البيت(24) لحمته لفظية (الصدق) ينادي (الصدق)، و(الأمناء) رجع على (الأمانة)، وأما سداه فصوتي حيث ينطلق من حرف الصفير المرقق في لفظة(سوى) ليتصاعد إلى حرف الصفير المفخم في (الصبا،فالصدق، و الصدق).

أما مطلع البيت الموالي فيحوي ازدواجا لطيفا، إذ يتداخل فيه النداء الموهم بالمخاطبة المباشرة مع مراوغة في التصريف اسم الموصول فيزدوج بذلك الحضور مع الغياب، إذ في صيغة (يا من له) ما يحتمل العطف بضمير المخاطب(يا من لك)،أو بضمير الغائب(يا من له) .

أما بحر القصيدة فيجزم المسدِّي أنَّه يكاد ينطق بمنطق تلك الإبداعية إلاَّ أنَّه ترك مسؤولية البحث عنه و تقصى جمالياته للقارئ؟[4].

وتأسيسا على ما تقدم ذكره يظهر نزوع المسدِّي نحو استغلال مباحث البلاغة العربية* في دعم تصوُّره القرائي –القائم أساسا على ظاهرة التضافر الأسلوبي- وذلك من خلال توقفه عند ظاهرة الالتفات و هي في عرف البلاغين التحوُّل من معنى إلى آخر، أو من ضمير إلى غيره، أو من أسلوب إلى آخر. ذلك ما يؤدي إلى نقل المعنى من مجال مخصوص إلى مجال آخر في ظاهرة الأسلوب بعيد عنه، و مختلف عن معناه. وليس ذلك الانتقال من ضمير إلى ضمير مجرد

---

[1] أحمد شوقي:ديوانه ،ص82

[2] عبد السلام المسدِّي:النقد والحداثة ، ص84

[3] أحمد شوقي:ديوانه، ص83

[4] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة ص ص:84-85.

* من النقاد العرب القدامى الذين تناولوا ظاهرة الاتفات نجد: ابن المعتز" البديع" ،ابن الرشيق القيرواني "العمدة" .

تنويع في أسلوب الكتابة، بل هو في حقيقة الأمر انتقال المعنى من حال إلى حال، وتتجلى أهمية المعنى الملتفت إليه في أنّه يعترض المعنى المستمر للخطاب الشعري مما يشحن ذلك المعنى الملتفت إليه بقوّة خاصة تبرزه و تميّزه عن باقي المعنى [1].

والمتمعِّن في النماذج التي ساقها المسدِّي أثناء حديثه عن تضافر القنوات، يجد أنَّ أقصى ما وصل إليه الناقد في تحليله لظاهرة الالتفات هو رصد لبعض التشكُّلات المختلفة لها مثل استعمال شوقي لأسلوب النداء ليثني به على ضمير الغائب في (النموذج1)، ثم تحويل المخاطب إلى ضمير الغائب في (النموذج2)، يليه إبراز لبعض ملامح الائتلاف المزدوج بين الحروف مثل: هاء (حروفه)–هاء (طه) الذي ساهم في خلق نمط من التناغم الصوتي،وكذا التكثيف المزدوج مثل: الصدق ينادي الصدق... ،إضافة إلى صدى صوتي ناتج عن الانطلاق من حرف الصفير المرقق في لفظة (سوى)، و التصاعد إلى حرف الصفير المفخّم (صبا...)

واستنادا إلى هذا يمكن القول بأنَّ مهمة المسدِّي في قراءته لقصيدة "ولد الهدى" –إضافة إلى اتسامها بالطابع التجزيء- وصفية أكثر منها تحليلية، إذ لم يول عناية كبيرة للبحث عن القيّم الأسلوبية و الدلالات البلاغية التي تؤديها ظاهرة الالتفات في تشكيل الطابع الإيحائي العام للقصيدة –أولا-، و في دعم مفهوم التضافر الأسلوبي في كليتة –ثانيا-، ولم يشذ الجانب الصوتي في القصيدة عن هذا الحكم أيضا. رغم أنَّ « المستوى الصوتي أخصب مستويات النص الشعري وأهمها على الإطلاق، لأنه قاعدة بناء باقي المستويات الصرفية و التركيبية و الدلالية ، و هو ظاهرة أسلوبية بحدِّ ذاته لأنَّه يمثل اللغة في أدقِّ مكوناتها و اللغة منبع الأسلوب و مادته، وبذلك فالصوت هو المادة الخام للأسلوب»[2]. ولا يساهم الصوت في بناء الهيكل الإيقاعي للقصيدة وحسب، بل يتعدَّاه إلى التأثير الفاعل في بناء المعنى الدلالي ذلك ما يعني أنَّ للأصوات طاقة ايجابية خاصة لا يدركها إلا ناقد حصيف متمكِّن من أسرار تشكُّلها. و رغم هذه المكانة الهامة التي يشغلها المستوى الصوتي في جلِّ الدراسات الأسلوبية إذ غالبا ما اتخذه النقَّاد عتبة أولى –يسبق باقي المستويات: النحوي، الدلالي... – لأيَّة مقاربة نصية. إلا أنَّ حظه من اهتمام المسدي كان قليلا،ثم إنَّ النماذج التي ساقها المسدِّي و المتعلقة بالجانب الصوتي من القصيدة –

[1] حسين تروش: التضافر الأسلوبي ،ص 148.
[2] المرجع نفسه ،ص27.

مثل الائتلاف المزدوج بين هاء (حروفه)/وهاء (طه) وبين كاف (بك) وكاف (هنالك)...- لم تكن مقصودة لذاتها في التحليل، بل عقَّب بها على ظاهرة الالتفات،و في النموذج الشعري الثالث يشير المسدِّي إلى ذلك التحوُّل من حرف الصفير المرقق في لفظة (سوى) ليتصاعد إلى حرف الصفير المفخم في (الصبا، فالصدق، و الصدق)، دون أن يكلف نفسه عناء استكشاف الدلالات الإيحائية لهذا التحوُّل الصوتي، أو إيضاح موقع هذا التحوُّل الصوتي من الإطار العام لمقولة التضافر الأسلوبي في القصيدة، فكانت بذلك إشارته تلك ذات ملمح تجزيئي، و لم يرتق بها إلى مستوى خلق ملمح للتضافر الصوتي في القصيدة.

تلك إذن بعض الحالات القليلة لحضور الجانب الصوتي في مقاربة المسدِّي لقصيدة أحمد شوقي أمَّا حالات الغياب فلا حصر لها، إذ لم يستغل الناقد معطيات الأسلوبية الصوتية —التي قطعت أشواطا كثيرة من البحث–في الكشف عن ملامح أخرى للتوظيف الصوتي في القصيدة. وتجدر الإشارة إلى أن «تواتر الأصوات لا يقصد به تكرارها، لأن التحليل لا ينظر إليها على مستوى البيت أو جزء منه بل على مستوى النص كله بشرائحه مجتمعة ، وتواتر أصوات وصفات صوتية دون أخرى يخدم وظيفة أو وظائف أسلوبية فيه، بمعنى أنَّ التواتر هو وسيلة إبلاغ مثل باقي وسائل اللغة، لذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالباث و المتلقي و بالرسالة الشعرية»[1].

إضافة إلى ذلك يتجلى أيضا إهماله لدراسة طبيعة المقاطع الصوتية المهيمنة في القصيدة ، ومدى تأثيرها في تشكيل تضافر الوزن العروضي للقصيدة ككل. و الحديث عن المستوى الصوتي لا يتوقف عند هذه المظاهر الجزئية وحسب، بل يتعدَّاه أيضا إلى ضرورة فتح أبواب النقاش على مسألة الوزن الشعري خصوصا و أنَّه يمثل « أحد أهم المؤثرات في النص الشعري، بذلك فهو رافد هام من روافد المعنى، يعضده ويمده بالقوة التأثيرية، و الشاعر لتحقيق هذه الغاية يختار الوزن الذي يتوافق مع معنى النص»[2]. و تجدر الإشارة إلى أن تأثير الأوزان على معاني القصائد من القضايا التي أثارها نقادنا العرب القدامى*. ولما يبحث القارئ عن تجليّات الوزن في قراءة المسدي لقصيدة "ولد الهدى"يجد توجيها من الناقد يحثه فيه على ضرورة البحث

[1] المرجع السابق،ص ص30-31

[2] المرجع نفسه ،ص ص 66-67.

* من هؤلاء نجد حازم القرطاجني:مناهج البلغاء وسراج الأدباء.

عنه ذلك ما يتضح في قوله: «ومقام "ولد الهدى" على قاب قوسين من هذه المقامات و البحر الذي صيغت عليه ليكاد ينطق بمنطق الحضرة... فاعرفه »[1]. و أمام هذا القول يقف المرء متسائلا عن السبب الذي جعل المسدِّي يوكل للقارئ مهمة استخراج البحر الذي نظمت عليه القصيدة، وكذا كشف الدلالات التي ساهم من خلالها في دعم مفهوم التضافر الأسلوبي. هل هو إعلان ضمني من المسدي عن عجزه في تقديم قراءة لهذا الجانب المتعلق بالوزن في القصيدة؟-و هو توقع مستبعد-، أم أنَّ الناقد مستعجل، ومنشغل أكثر بقضية التأسيس لهذا النمط الجديد من المقاربة الأسلوبية، والتي أطلق عليها اسم"أسلوبية النماذج"، ذلك ما ألهاه عن البحث في تفاصيل المستوى الصوتي من القصيدة، رغم أنَّ نجاح الممارسة الإجرائية له تأثير واضح فيما بعد للترويج لذلك المنهج. ولا أدلَّ على ذلك من الذيوع الكبير الذي حققه الناقد الروسي "فلاديمير بروب" للمنهج المورفولوجي حيث دعَّمه بممارسة تطبيقه له على مائة حكاية خرافية روسية، أبدي فيها تحكُّما كبيرا في إجراءات ذلك المنهج ، مما عجَّل بانتشاره في أصقاع عديدة من العالم. في حين نجد المسدِّي و كأنَّه يقيم سلما من المفاضلة بين الجانب النظري و الجانب التطبيقي من المنهج.

وإضافة إلى النماذج السابقة المتعلقة بالتضافر على مستوى القنوات الأدائية يواصل المسدِّي عرض نماذج أخرى. من ذلك المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات الأدائية و الذي يتجلى في قول أحمد شوقي:

92-و الرسل دون العرش لم يؤذن لهم حاشا لغيرك موعد ولـــقاء.

93-الخيل تأبى غير(أحمد) حاميا و بها إذا ذكر اسمه خيـــلاء.[2]

و الخصائص التركيبية لهذا المفصل تختلف عن سابقاتها إذ تجاوزت الصوت، و الضمائر... لتقوم على مسلك دلالي يتجاذبه طرفان الأول هو: التضمين فالبيت الأول (92) يستفتح بذكر لفظ (الرسل) الذي يحوي ضمنا (محمد) بعدِّه جزء من كل ليتوسط العجز كاف المخاطب في (لغيرك) فيقفل شوقي بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة. أما صدر البيت الموالي (93) فيقوم أساسا على التصريح بذلك الجزء الذي كان مضمنا داخل الكل في البيت السابق

[1] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة، ص 85.

[2] أحمد شوقي: ديوانه، ص 90

وهو (أحمد) فيقع الالتفات ضمن قناة دلالية موحية[1] . أما المفصل الخامس فيظهر في قوله :

113-حتى إذا فتحت لهم أطرافها لم يطغهم ترف ولا نعمـــاء.

114-يا من له عزُّ الشفاعة وحده و هو المترَّه ما له شفعـــاء.[2]

و أسلوب الالتفات في هذين البيتين يسلك نمطاً مغايرا إذ ترامت أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب في البيتين السابقين(107)و(108) في قوله:

108-فدعا قلبي في القبائل عصبة مستضعفون قلائل أنضـــاء.

109-ردُّوا ببأس العزم عنه من الأذى ما لا ترد الصخرة الصمَّـــاء[3].

ويعلق المسدِّي على الالتفات الواقع في المفصل الخامس قائلا:« ولما استطراد الكلام حول الرسول الممدوح جاء الالتفات إليه طيِّعا عن طريق أسلوب النداء مشفوعا بصيغة الازدواج بواسطة الاسم الموصول المشترك، و مضاعفا بضمير الغائب المتكرر أربعا:(يا من)-(له-وحده-و هو-ما له) »[4].

أما المفصل السادس فيظهر في قوله:

123-أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة في مثلها يلقي عليك رجـــاء.

124-أدرى رسول الله أن نفوسهم ركبت هواها و القلوب هواء.[5]

ويرتكز البيت الأول من هذا الفصل على مسلك المخاطبة من خلال التصريح بالضمير في كلا المصراعين(ادعوك) في الصدر،و(عليك)في العجز. و ينسحب ضمير الغائب من البيت الثاني ليفسح مجال الالتفات إلى اللفظ اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه (رسول الله).[6]

و المفرق السابع:

126-رقدوا وغرَّهم نعيم باطل ونعيم قوم في القيود بـــلاء.

127-ظلموا شريعتك التي نلنا بها ما لم ينل في رومة الفقهـــاء.[7]

---

[1] عبد السلام المسدِّي:النقد والحداثة،ص ص 85-86.

[2] أحمد شوقي: ديوانه ص 90

[3] المرجع نفسه ،ص 91

[4] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة ص86.

[5] أحمد شوقي :ديوانه ص ص 92-93

[6] عبد السلام المسدِّي : النقد والحداثة ،ص87

[7] أحمد شوقي :ديوانه ص93

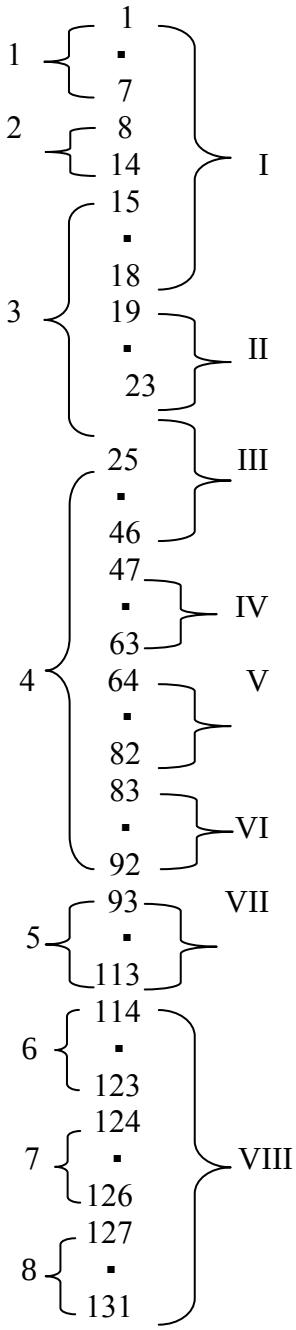
ويذهب المسدِّي إلى أنَّ أهم ميزة في هذا المفرق هو التدرج المتنازل نحو نبرة منخفضة و لا تستثير انتباه القارئ في توليد المضمر من الصريح، و لما كان انسحاب كثافة الضمائر كفيلا بأن يحدث فراغا نفسيا في استقبال الواقع الإبداعي، فقد لجأ أحمد شوقي إلى اعتماد التكثيف المعجمي بثنائيتين في الصدر:نعيم باطل،ونعيم قوم، و في العجز:فنلنا بها ما لم ينل. هذه إذن بعض السمات النوعية المرتبطة بما اصطلح المسدِّي على تسميتة "مواقع الانتقال" ضمن مستوى تضافر القنوات الذي هو جزء من التشابك المفهومي، هذا الأخير الذي لا يكتسي صبغة الإبداعية إلاَّ بفضل تلاحم النسيج الذي أدار عليه الشاعر توزيع المسالك الأدائية إبلاغيا[1].

وبهذا أنهى المسدِّي مهمة استقراء المفاصل الكبرى للقصيدة، و التي تجسد مفهوم "تضافر القنوات" وقد غلبت عليها ظاهرة الالتفات بمختلف أنواعها. وتحسن الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ عبد السلام المسدِّي واحد من النقَّاد الذين يؤكدون ضرورة تلاحم الدال و المدلول أثناء أيِّة مقاربة للنص الأدبي و يصرح «بأنَّ لا شرعية لأيِّ نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسًّا لها، بل أهم قواعدها التأسيسية، كما أنَّه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرِّح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثم إنَّه أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية في حدِّ ذاتها »[2].

ورغم هذا الوعي الذي أظهره الناقد على المستوى النظري إلا أنَّنا نلمس غيابه على صعيد الممارسة،و تحديدا في قراءته هذه التي خصصها لقصيدة أحمد شوقي بحيث يتجلى من خلال النماذج السابقة أنه منشغل بوصف مواضع وقوع الالتفات ، و لم يعنه أمر البحث في جمالياتها، هذا فضلا عن أنَّه كان ينتظر منه أثناء رجوعه إلى هذا المفهوم البلاغي "الالتفات" أن لا يقصد من عرضه له مجرَّد دعم مقولة التضافر و حسب، ولكن لأجل حمل هذا المصطلح على رؤى مستحدثة في ضوء المكتسبات التي حصلها نقدنا العربي من النظريات الغربية. هذا ما يتقارب مع ما يذهب إليه محمود الربيعي إذ كان ينتظر من المسدي « (وقد استخدم مصطلح "الالتفات" في بعض المراحل) أن يرينا على سبيل الحصر –النقاط التي تحسم الموقف لصالح المنهج الجديد (ولكنه لم يفعل) »[3]، و لم يقم بتحليل تلك الأنساق اللغوية التي وردت فيها

[1] عبد السلام المسدِّي : النقد والحداثة،ص 87.
[2] المصدر نفسه ، ص 122.
[3] محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، ص 192.

ظاهرة الالتفات قصد استغلالها دلاليا، وبلورة المفهوم الجديد للنص المرتكز أساسا على ضرورة إيجاد علاقات خفية تجمع بين كلِّ مستوياته، وهو ما حاول المسدِّي صياغته جزئيا فيما أسماه ب"ظاهرة التناظر التوزيعي"،



فبعد أن أبرز الناقد فيما سبق تعاضل المفاصل وتشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى في مركب يتكون من ثمانية أجزاء تربط بينها سبعة أقفال. تبين للمسدِّي أن القصيدة الموزعة في تراكيبها إلى ثماني مجموعات دلالية، وفي تضافر القنوات 24 وقَف أيضا على نفس التشكيلة المثمنة فهي مدارج ثمانية تقرن بينها ثمانية أقفال [1] ، يوضحها المسدِّي في الشكل المقابل[2]: ثم يعلِّق الناقد على هذا الشكل قائلا:« والآن وقفنا في تضافر القـــنوات على نفس التشكيلة المثمنة: مدارج ثماني تقرن بين ثمانية أقفال، وما كان لهذا التناظر أن يستوقف الأسلوبي طويلا ولا أن يثير عجبا لو أن الأجزاء قد تساوت في حجمها و تعادلت في توزعها فتطابقت مفاصلها بعضها على بعض. لكن الذى حصل هو غير ما نتوقع. فقد انبنت كل من حركة المضامين وحركة المفاصل على

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 88.
[2] المصدر نفسه،ص89.

التركيبة المثمنة، ولكن أجزاء هذه غير أجزاء تلك ومفارق أحداهما غير مفارق الأخرى فثمانية تلك غير ثمانية هذه »[1]

وبهذا حاول المسدِّي صياغة تحليل لثنائية حركة المضامين/حركة المفاصل، وأهم ما يميز ذلك التحليل استناده إلى منطق مبدئي حاول من خلاله تقديم ثوابت الكتابة في النص، وهذه الثوابت في حقيقة أمرها ليست مجرد وقائع إحصائية وحسب، ولكنَّها بنيات عميقة وكشف تلك الوقائع يؤدي تدريجيا إلى إدراك بعض هذه الثوابت على أنَّها متغيرات للبنيات، وبمجرد أن يتم كشف وتحديد هذه الأخيرة يتم الإمساك بما يميز النتاج الأدبي[2].

و بعد توصُّل المسدِّي إلى المتغيرات التي تحكم العلاقة التي تجمع طرفي ثنائية حركة المضامين /حركة المفاصل. حاول التعليق عليها، من خلال الانفتاح ولو بطريقة ضمنية عل مفهوم كسر أفق التوقع –الذي شاع استخدامه في نظرية التلقي كما استغله ريفاتير أيضا في صياغة أسلوبيته– و قد اتخذ هذا المفهوم وسيلة لتبرير ذلك التعارض الظاهر في طريقة توزيع حركة المضامين و حركة المفاصل، رغم انبناء كل منهما على التركيبة المثمنة –وهو ما يتضح جليا في الشكل الذي اعتمده المسدِّي– وبذلك يمكن القول بأنَّ:« مهمة المسنن هي خلق سمات أسلوبية غير متوقعة من لدن أغلب القراء، لأن عدم التوقع يقوي الانتباه عند القارئ وعندما يفاجأ هذا بإدراك هذه السمات يكون المسنن عندئذ قد حقق هدفه بإيصال المقصدية و التأثير الأسلوبي في آن واحد»[3].وبحكم إمكانية انكسار أفق التوقع في أي لحظة، يتوجب على القارئ الغوص في عملية التسنين التي اختارها المؤلف لنصه قصد تأويلها واستكناه أبعادها و حقائقها، لأن تلك العملية في واقع الأمر هي محاولة لضبط مجموعة من إمكانيات القراءة، ذلك ما يفتح النص على تعددية القراءة/التأويل[4]،و يمكن تجسيد هذا التصوُّر في الشكل التالي:

النص الأدبي← كسر أفق توقع القارئ ←القارئ ← 1-تعديل الأفق القرائي
2 -إعادة بناء أفق قرائي جديد

[1] المصدر السابق،ص88.
[2] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ،ص43.
[3] المرجع نفسه ،ص6.
[4] المرجع نفسه،ص7.

ولعل هذا ما حاول المسدِّي القيام به إذ انطلق موضحا كيفية انكسار أفق التوقع و التي يثبتها حسبه موازنة أولية بين أعداد حركة المضامين من جهة، وحركة المفاصل من جهة ثانية. ينتهي من خلالها إلى الإقرار بأن الأبنية الكلية قد«تحركت مدا وجزرا بين إيجاب وسلب: انسجام فانزياح فمؤالفة فاختلاف:

-انسجمت البنى في تركيبها المثمن.

-وانزاحت أطرافها ومفاصلها.

-ثم تآلفت في توأم.

-ولكنَّها اختلفت في احتضانه: هو في البنية الدلالية سابع التوأم، في بنية القنوات خامسها. ذلك من بدائع التضافر»[1].

و قد حاول المسدِّي بناء أفق قرائي جديد يسد به تلك الخيبة التي مني بها القارئ، وذلك من خلال إيجاد حلقة وصل جديدة تربط بين ثنائية (حركة المضامين/حركة المفاصل) هي ذلك التوأم الفريد (93 - 113) الذي استطاع أن يشذ عن الاختلاف القائم، بحيث اتفق مفصلاه و تطابقا على بنية المدلول و على تركيبة الإفضاء الأدائي. وللتذكير فإنَّ مضمونه يدور حول محور "الجهاد" أما تصريفه الإبلاغي فقد استوعبته قناة الضمير الغائب. كما يتفرد هذا التوأم من رائعة "ولد الهدى" بصياغة لغوية ذات نسيج خاص مغاير تماما لنمط الصياغة السائد في بقية القصيدة ،ويرجع سر هذا التفرُّد وتلك الجزالة —حسب المسدِّي- إلى ولوج أحمد شوقي أغوار القاموس التاريخي البعيد محاولا عطف أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية، وكذا صور الحرب و الفروسية كما رسمتها ريشة العرب القدامى، وحفظتها لنا مطولات شعرهم الجاهلي. وتمكن بذلك من إقامة تعانق إيجابي أضفى على الظاهرة الأسلوبية تضافرا على مستوى اللفظ و التركيب والدلالة[2]:

93-الخيل تأبى غير (أحمد) حاميا و بما إذا ذكر اسمه خيـــلاء؟

94-شيخ الفوارس يعلمون مكانه إن هيجت آسادها الهيجـــاء.

95-وإذا تصدى للظبي فمهند أو للرماح فصعده سمـــراء.

96-وإذا رمى عن قوسه فيمينه قدر وما ترمى اليمين قضـــاء.

[1] عبد السلام المسدي :النقد والحداثة،ص ص 88-90.

[2] المصدر نفسه، ص90.

97-من كل داعي الحق همة سيفه فلسيفه في الراسيات مضـــاء.
98-ساقي الجريح ومطعم الأسرى و من أمنت سنابك خيله الأشـــلاء.
99-إنَّ الشجاعة في الرجال غلاظة ما لم تزنها رأفة وسخـــاء.[1]

وبعد إنهاء المسدِّي عرض الأبيات السابقة وفي الوقت الذي ينتظر منه توضيح الرؤية للقارئ –من خلال كشف الستار عن أسباب انسجام البنية الكلية في تركيبها المثمن ثم انزياحها في طريقة توزيع الأطراف نجده يعقب على تلك الأبيات قائلا :« ففي هذا ما لو استُقصي تحليله على قوالب اللفظ و التركيب و الدلالة لفسر لنا ذاك الذي أسلفناه من توالي المفارقة بعد الانسجام، وتعاقب الاختلاف على المؤالفة »[2].

ومبرر هذا العزوف الصريح عن الغوص في تحليل الظواهر الأسلوبية في قصيدة "ولد الهدى" –هو انشغال المسدِّي بالتأسيس النظري لأسلوبية النماذج، أكثر من اهتمامه بإثبات مدى نجاعتها الإجرائية في تحليل قصيدة شوقي –وهو السبب الذي أشار إليه البحث في موضع سابق– هذا ما يؤكده الناقد في قوله «لو كان مقامنا هنا القصد إلى استيعاب الشرح الأسلوبي في ذاته لأفضنا في أمره، ولكنّنا لما تقيدنا بغرض الاستدلال على مبدأ "أسلوبية النماذج" فسنكتفي بالإلماح إليه في غير استقصاء»[3].

يستند منهج عبد السلام المسدِّي في قراءته لقصيدة "ولد الهدى" إلى ضرب من التحليل الوصفي الشكلي، و لم يتجاوز الناقد ذلك إلى مرحلة التأويل، بهذا لم يتمكن من إيجاد نزعة تكاملية تربط بين جزئيات النص رغم أنَّ تحليله منصب أساسا على بلورة مفهوم التضافر الأسلوبي في قصيدة شوقي، و الذي يتطلب استقراء دقيقا للبنى النصية في علاقاتها بعضها ببعض، ذلك ما يسمح باستجلاء القيمة الأسلوبية الثاوية في النص مع الحفاظ على طابعها الشمولي الذي لا يقبل التجزيء.و عليه فإن ذلك التلاحم الحاصل في بنية النص يتطلب استكشافه تلاحما آخر في ذهن الناقد طرفاه ثنائية التنظير الممارسة، إذ يفترض على الناقد بموجبه أن لا يهمش طرفا على حساب الآخر، كما يطرح في هذا السياق أيضا إلزامية الوفاء التام للاختيارات المنهجية سواء كانت على صعيد الرؤية أو المعالجة.

[1] أحمد شوقي:ديوانه، ص ص90-91.
[2] عبد السلام المسدِّي: النقد و الحداثة ،ص91.
[3] المصدر نفسه، ص90.

ولما ينتقل المسدِّي إلى النمط الثالث المتعلق ب"تضافر القنوات"يقيم موازنة بين مسلك المخاطب و مسلك الغائب يستنتج من خلالها خاصيتين:

الأولى: متعلقة بالمقارنة العددية واستقطبت فيها قناة الضمير الغائب 41 بيتا، في حين استوعبت قناة المخاطب90 بيتا. هذا ما جعل المسدِّي يؤكد بأنَّ التوهُّج الإبداعي يمتلئ كمًّا وكيفا في مخاطبة "الممدوح الغائب" بطريقة مغرقة في ابتكار الصورة الخيالية لأن نظام التحاور عندئذ يطغى عليه تعاضل الأجهزة المختلفة و تشابكها: الشعرية و المرجعية و المفهومية. أما اللجوء إلى قناة الضمير الغائب(41بيتا) فقد عدَّه المسدِّي ضربا من المراوحة أو التنويع الذي يلوِذ فيه الشعر إلى ما يتفادى به تراكم الأداة حتى يتحاشى تشبع الإبلاغ ذلك ما يعطي المركزية لجدول الضمير (أنت).

أما الخاصية الثانية: وهي متعلقة بنفس الظاهرة واستخلصها المسدي أيضا من استنطاق التعاقب العددي، وتتمثل في الحركة الداخلية الناجمة عن المقارنة العددية بين قناتي التصريف الأدائي، فالتغاضي عن مبدأ التنويع بين الأسلوبين (أسلوب المخاطب/أسلوب الغائب) يُلاحظ من خلاله تصاعد الحركة تدريجيا (7 - 7 - 10) ثم تبلغ قطبها الأقصى فتركح عليه على امتداد 28بيتا.ثم تتنازل بالتدريج لتصل إلى سفح الختام(21 - 10- 3- 5)[1].و قد أعاد المسدِّي صياغة هذه المعطيات في بنية صورية حيث يقول:« فلو رمنا تجريد بنية صورية من بنية الانتظام الكلامي في الخطاب الشعري —وهو ما قد يزعج الشعر وأهل الشعر- لأمكننا أن نرمز إلى الحركة الداخلية في توازي نمطي الصوغ الإبداعي بخط بياني يرسم على محورين متعامدين ويكون منحنيا يتصاعد فيبلغ قمته في نقطة معينة، ثم ينحني بعدها متنازلا فيكون نصفاه متناظرين، لو اتخذت المحور الرأسي و طويت وفقه ما رسمته عليه لتطابق الجناحان. ومعلوم أن المعادلة الجبرية التي تنشئ هذا الخط البياني في إحدى احتمالاتها هي من شكل :

أس^2+ب س+ج=0.

ولكن الذي يعنينا نحن العاكفين على الإبداع وأساليب الإبداع إنَّما هو التذكير بأنَّ الشرط الأساسي لتحول هذه المعادلة الجبرية إلى ذلك الخط البياني الذي سنمه قمة عليا، هو أن يكون المحدد العددي (أ) ذا قيمة موجبة إذ لو جاء سالبا لأصبح الخط تنازليا ((قمته)) من

[1] المصدر السابق ،ص ص 91-92.

أسفل.سواء أتبنينا قيمة الإيضاح الصوري في العملية النقدية أم نقضناها، فالثابت-بالمصادرة أو بالاستدلال-هو أنَّ الإلمام الشعري في "معلقة" أمير الشعراء ذو علامة موجبة فلا بد أن يكون لكتلة الأبيات المتجمعة في قمة الخط البياني شأن نوعي في تجسيم كثافة الإبداع الشعري.»[1].

و بهذا اختار المسدِّي استعمال لغة ثانية "صورية" تختلف عن تلك اللغة الطبيعية المألوفة قصد البحث عن نسق إبلاغي مغاير تماما لنسق التواصل اللغوي ، عن طريق التسلح بأداة التشكيل الصوري التي تسمح له بحوصلة الموقف النقدي أولا، ثم الانفلات من سطوة اللغة بعدِّها معينا توليديًا لظلال المعاني، و بذلك يتم ترويض النقد على المهارات التواصلية المختلفة يتسرب من خلالها إلى الذهن مزيج علامي قادر على إحداث تأثيرات عجز النظام اللغوي عن إحداثها، كما يساهم بشكل فاعل في تأكيد النتائج و تثبيتها دون تكرار صريح،بهذا تحرر اللغة المجردة النقد الأدبي من ملابسات ثنائية الحقيقية/المجاز و تشكل في المقابل خطابا نقديا متعدِّد الأبعاد في دلالته ذلك ما يؤهله لأن يكون هو نفسه مادة خام قابلة لتعددية القراءة/التأويل.[2]

إنَّ تسلل هذا النمط التعبيري الصوري إلى لغة النقد الأدبي نتيجة مباشرة لنشوء البنيوية في كنف التجريب العلمي الدقيق« فحاولت أن تؤسس منهجا يعتمد النظرة العلمية الصارمة في دراسة الأدب على غرار العلوم التجريبية، وإن كان الغرض تأكيد دور العقل في المعرفة الإنسانية، ويعمل العقل عل اكتشاف النسق الذي ينظم بنية الثقافة الإنسانية، وهو نسق خفي يجهد الباحث لاختراق السطح الخارجي و الوصول إليه».[3]

وبذلك قدمت البنيوية نفسها في حلّة مغرية ظهرت من خلالها على أنَّها فكر علمي شمولي قادر على التأقلم مع كلِّ بنية حضارية، و هو ما حقق لها نتائج باهرة لا تقل شأنا عما توصلت إليه مناهج العلوم التجريبية ضمنت لها رواجا لا مثيل له، لكن ذلك البريق سرعان ما تراجع بعد انكشاف زيفها لأنَّ « بعض المقاربات النقدية تحولت إلى معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أنَّ مأربها هو إضاءة النص، فغدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج

[1] المصدر السابق، ص92

[2] المصدر نفسه ص ص79-80.

[3] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر، ص15.

الحداثية، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية يستدل بالنص على مدى كفايتة الإجرائية»[1].

لعل ذلك ما دفع عبد السلام المسدِّي إلى استغلال الوقت كاملا لأجل إقامة صياغة رياضية محكمة رغم أنَّه سبق وأن برر عدم عنايته بتحليل المقاصد الإيحائية لبعض الظواهر الأسلوبية بانشغاله بالتأسيس النظري لأسلوبية النماذج. فأيُّ مفارقة هذه التي تهمل فيها دلالات النص و مقاصده لحساب صياغة معادلات جبرية لا تخلو من الغموض. وهو ما جعل عبد العزيز حمودة ينعى مستقبل النص الأدبي، فبعد أن تبنى نقادنا العرب مقولات النقد الحداثي –دون أدنى مراعاة لخصوصيتنا الحضارية – « انتهت سلطة النص الإبداعي الذي توارى خلف النص النقدي، وقد كان ذلك الموقف الجديد أيضا وراء الغموض المتعمد و المراوغة المقصودة التي يمارسها النص النقدي الحداثي وما بعد الحداثي مع قرائه، إذ يفترض أن يرهق القارئ ذهنه في محاولة فك طلاسم و لوغاريتمات ذلك النص إلى درجة تنسيه عمليا النص الإبداعي وسلطته»[2].كما أنَّ هذا القصور المسجل على هذا التيار المعروف ب"تيار عليمة النقد" ليس فقط من وجهة استعصائه على الفهم وحسب، بل يتعداه أيضا إلى عجزه عن التلاؤم مع خصوصية النص الأدبي.إذ لا يعقل أن تُتخذ الموضوعية العلمية ركيزة في دراسة الشعر كتجربة إنسانية ذاتية وحقائقها غير علمية بل(فنية)[3].

أمَّا آخر محطة قرائية يخصصها عبد السلام المسدِّي لقصيدة "ولد الهدى" فتتعلق بتضافر البنى التحويلية والتركيبية وهو رابع معيار استكشافي، اعتمده الناقد لتأكيد انبناء قصيدة شوقي على نمط التضافر الأسلوبي من خلال تتبعه لمظاهر الانسجام و التوازن النحوي و التركيبي على مدار القصيدة، وكذا استقراء أنواع الجمل التي طغى استعمالها في النص الشعري لاسيما الجملة الشرطية والتي أولاها عناية خاصة. وقد استهلَّ المسدِّي وصفه للبنى النحوية والتركيبية في قصيدة شوقي بتقديم معطيات إحصائية تؤكد استحواذ هذا المفصل التضافري على ما يعادل 68 بيتا هي الأبيات(25 –93) مع الاعتماد على قناة المحاورة المباشرة باستعمال المرسِل في الجهاز الشعري (أحمد شوقي) للضمير (أنت) في مخاطبة المرسِل في الجهاز المرجعي (محمد صلى

[1] عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،ص134.
[2] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه ، ص292.
[3] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص78.

الله عليه وسلم)[1].وتوصل المسدي بذلك إلى أنَّ «هذا المقطع بمجمله (25 -93) قد جاء ثمرة تحفُّز تصاعدي (7- 7- 10- 28) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعري فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغا تمامه. فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفني على مدى أبيات خمسة(25 – 29)، ثم تحفز الإيحاء الإبداعي فتوترت أنغامه و تفجرت صياغته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها، و لم يرتخ توهجها الانفجاري إلاَّ بعد أن استكمل حلقة دائرية أفرزت 14 بيتا هي رأس المحور، وذروة السنم، بل هي القمة وقد تضاعفت و تضافرت وجيء بها لوحة للفظ الشعري الناهل من معين أهل "الحضرة" وتلك الأبيات أولهما الثلاثون وآخرها الثالث و الأربعون»[2] .

و بعد تلك النتائج الإحصائية التي أجهد المسدِّي نفسه لأجل صياغتها يلخص لنا أهم مظاهر تضافر الأبنية التركيبية في الأبيات (30 – 43) قائلا « فلقد صيغت على قالب نحوي متناسق متخالف في نفس الوقت، ذلك أنَّها:

أ–قد انبنت كلها على قالب الجملة التلازمية مما يعرف في علم التركيب الحديث بالجمل ذات الشقين.

ب–ثم إنَّ تلازمها قد كان من التلازم الشرطي المتمحص لمعنى الظرف.

ج–وكلها تستند إلى أداة الارتباط(إذا).

د–وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلاَّ و هو مستهل بحرف عطف نسقي وهو الواو.

ه–فإذا ولجنا صميم التركيب "الشرطي –الظرفي" ألفينا الشق الأول منه و هو الذي يعرف في مصطلحات النحو العربي بجملة الشرط–قائما في جميع الأبيات على فعل ماض مسند إلى ضمير المخاطب المتصل وهو التاء: إذا سخوت–وإذا عفوت–وإذا رحمت –وإذا غضبت–وإذا رضيت... »[3].

[1] عبد السلام المسدِّي : النقد والحداثة،ص93.

[2] المصدر نفسه، ص ص93–94.

[3] المصدر نفسه، ص94.

ومن بدائع تضافر الأبنية التركيبة في القصيدة وتعانقها بين الاختلاف والانسجام أنَّ الشق الثاني من الجمل التلازمية- جملة الشرط أو الظرف-قد جاء مختلفا في بنيته كل الاختلاف من بيت لآخر[1].

ومن نماذج ذلك قول شوقي:

30-و إذا سخوت بلغت بالجود المدى وفعلت ما لا تفعل الأنـــواء.[2]

يلاحظ على جواب الظرف أنَّه قد جاء مزدوجا بالتوازي: جملة فعلية بسيطة هي (بلغت بالجود المدى)، ثم عطف عليها شوقي جملة فعلية مركبة تتضمن جملة موصولة تقوم بوظيفة المفعول به: (وفعلت ما لا تفعل الأنواء)[3]. في حين انفرد البيت الموالي بصياغة مخالفة تماما إذ يقول شوقي:

31-فإذا عفوت فقادرا ومقدِّرا لا يستهين بعفوك الجهلاء.[4]

ويعقب المسدِّي على هذا البيت قائلا:« وفيه كان جواب الظرف مختزلا اعتمد الطاقة التضمينية ذلك أنَّ (فقادراً ومقدِّرًا) مفردان متعاطفان يقومان نحويا مقام تركيب إسنادي. فأما عالم اللسان فيفسر ذلك باختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة مما جعل التركيب الظاهر —وهو البنية السطحية- صورة لعمليات تحويلية مضاعفة، وأما عالم النحو فيلجأ إلى التقدير ثم إلى افتراض يؤول به المضمر كأن يعتبر (قادرا) خبر الناسخ حُذف هو و اسمه وتقديره (وإذا عفوت كنت قادرا...).على أنَّ الشق الثاني في هذه البنية التلازمية قد حوى جملة مردفة هي (لا يستهين بعفوك الجهلاء)، حيث جاءت من وجهة نظر بلاغية على أسلوب الفصل فهي في معناها متمحضة للشرح لذلك جاز اعتبارها في النحو جملة تفسيرية، وقد تنزل منزلة الحال التي صاحبها الضمير المخاطب وهو معرفة. فهذه بنية لا تشرك مع بنية البيت الماضي في شيء».[5]

وبنفس النمط التحليلي القائم على المقارنة و الوصف النحوي يورد المسدِّي نموذجا آخر:

---

[1] المصدر السابق، ص ص 94-95.

[2] أحمد شوقي، ديوانه، ص84.

[3] عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة،ص 95.

[4] أحمد شوقي، ديوانه، 84.

[5] عبد السلام المسدِّي :النقد و الحداثة ،ص95.

33-وإذا أغضبت فإنّما هي غضبة في الحق لا ضغنٌ و لا بغضاء.[1]

فالشق الثاني من البيت يمتد فيه تركيب الالتزام امتدادا لفظيا ودلاليا دون خروج البنى النحوية عن وحدانية الإسناد، فجاءت جملة جواب الظرف اسمية بسيطة المسند فيها (غضبة)، المسند إليه (هي) وتشعبت الدلالة بعناصر أخرى:

أ-(إنما) أداة حصر تمحضت في هذا السياق للتوكيد و الاستدراك.

ب-(في الحق) جار ومجرور يدققان الظرف الذي يتعلق به الخبر (غضبة).

ج-(لا) أداة صرفها الشاعر في هذا المقام إلى نفي ذات المفرد المذكور(ضغن) فاستحالت حرف عطف بسيط ، وجاء بذلك الضغن مرفوعا منونا مخالفا لما يأتي بعد لا النافية للجنس.

د-(ولا بغضاء): تركيب جزئي يعطف النفي على النفي في ضرب من التوازي الذي يصبح ضروريا بمجرد استعمال الظرف الأول، هذا ما جعل البيت متراكب الدلالات دون أن يخرج عن مناط البساطة النحوية في شقيه.[2]

كما أورد المسدِّي عددا من النماذج الشعرية التي يصعب حصرها في هذا الموضع، وابتغى الناقد من خلالها الاستشهاد على تلازم ظاهرة التخالف ضمن الانسجام في البنى التركيبية لقصيدة "ولد الهدى" ذلك ما يجسد مبدأ التضافر.

فبعد أن لاحظ المسدِّي طغيان الجمل التلازمية الشرطية المتضمنة لمعنى الظرف –بشكل لافت للانتباه- ما حقق انسجاما لا مثيل له، راح يتتبع مظاهر التخالف داخل ذلك الانسجام و التي كانت مفعمة بالتنويع. من ذلك وقوعه على نماذج شعرية تحوي تخالفات من قبيل الخروج من نمط تركيبي اسمي إلى نمط تركيبي فعلي أو العكس، أو التدرج من التراكيب البسيطة إلى المركبة كانفجار البيت الشعري إلى بنيتين تلازميتين تكسران النمط الأحادي المألوف. ومن مظاهر التخالف أيضا استنادا البنية النحوية إلى الاختزال بموجب الحذف.[3]

تلك إذن أهم القضايا التركيبية الأساسية التي حاول المسدِّي تحليلها من خلال الاستشهاد بنماذج شعرية، ولعل أهم ما يمكن استخلاصه من الآليات الإجرائية التي اعتمد عليها الناقد في عملية التحليل تلك. ارتكازها المباشر على تقنية وصف الأنماط التركيبية

---

[1].أحمد شوقي، ديوانه، ص84 .

[2].عبد السلام المسدِّي: النقد والحداثة ، ص96.

[3].المصدر نفسه ، ص- ن.

بمختلف أنواعها (اسمية، فعلية). ينضاف إلى ذلك استعانة الناقد أيضا بالتحليل النحوي القائم على وصف تراكيب الجمل إجمالا و تفصيلا، مع توضيح أهم الوظائف التي تؤديها وأبرز العمليات التحويلية التي خضعت لها.

ولعل إتباع المسدِّي لهذا النمط من التحليل جعله يغفل عن ظواهر تركيبية أساسية بإمكانها أن تعطى للقراءة دفعا آخر. أهمها ثنائية الاختيار/التركيب أو الحضور/الغياب في الجملة الواحدة أو في مجموعة من الجمل. كما أنَّ تحليله لتضافر البنى التركيبية في القصيدة تطغى عليه صفة التجزيء و لم يرتق إلى مستوى الرؤية الشمولية التي تتجاوز وصف تلك الأنساق التي تحكم الوحدات الصغرى إلى محاولة إيجاد مصوِّغات للترابط النصي في القصيدة وهو « شكل آخر من أشكال التضافر، فإذا كانت التراكيب النحوية تتضافر لتشكيل الخطاب الشعري اللغوي، فإنَّ الترابط النصِّي يمثل الخيوط الخفية التي يتم بها هذا التشكيل ، كما أنَّه من العناصر المهمة المحققة لوحدة النص الشعري و الرابط الأساس بين شرائحه المختلفة »[1]. و إنَّ الغوص في هذا المستوى التحليلي المتعلق بالترابط النصي في القصيدة لا يمكن أن يتم دون الانفتاح على معطيات "لسانيات النص" أو "نحو النص"، هذا العلم الذي تجاوز وصف الوحدات الصغرى للجمل إلى البحث عن العلاقات الكبرى التي تربط كيان النص مثل: الاتساق ،الانسجام..*، . وعلى هذا الأساس يمكن القول أن أبرز مقوِّمات القراءة الناجحة خضوعها لمبدأ شمولية المعالجة و ذلك« بأن يضع المتعامل مع الخطاب في حسبانه أنَّ شريكه كالبناء المحكم، الذي فيه لكل لبنة مبرر وجود وسبب كينونة، فلكل جزئية مهما صغرت دور ينبغي التفكير به، و الاحتيال لها، لتربط بنظيراتها، فيما يبيحه الكيان الشمولي و يسمح به النسيج الكلي»[2].ينضاف إلى عامل "شمولية المعالجة" أيضا عامل آخر له دور فاعل في إنجاح الفعل القرائي ويقوم أساسا على

---

[1] حسين تروش : التضافر الأسلوبي ،ص 114.

*.يقصد بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص/خطاب ما ،و يُهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية)- مثل :الضمائر ،الإشارات المحلية، الإحالة القبلية أو البعدية،وسائل الربط بأنواعها:كالعطف، الاستبدال، الحذف ، المقارنة، الاستدراك- التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب أو الخطاب برمته وتجعل منه كلا متآخذاً.أما الانسجام فهو أعمُّ و أعمق من الاتساق ذلك أنَّ بناء الانسجام في النص يتطلب من المتلقي أن يوجه اهتمامه صوب العلاقات الخفية التي تنظم النص و تولده، بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلا، (أو غير المتحقق) أي الاتساق إلى الكامن(الانسجام) .(ينظر محمد خطابي:لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي،بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب ،ط2، 2006، ص ص 5-6).

[2] نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة و السكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى (في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا") ،بيت الحكمة للنشر و التوزيع ، الجزائر ط 1، 2009،ص33.

بناء تضافر بين التراكيب النحوية من جهة و التراكيب البلاغية من جهة ثانية. وذلك من خلال رصد أهم الانزياحات المسجلة على المستوى التركيبي مثل: التكرار، الحذف، التقديم، التأخير...، ثم الكشف عن الغايات البلاغية التي أدتها في ذلك التركيب أولا ثم في النص ثانيا وبذلك « يظهر التركيب البلاغي تركيبا لغويا شأنه شأن التركيب النحوي، ولكنه يختلف عنه لأنه تتجاذبه جهتان مترابطتان هما المحاكاة والتخيل و هما صفتان خارجتان عن اللغة، لكن دورهما في تحديد التركيب البلاغي مهم، لأن التأويل ينطلق منهما، فالمحاكاة مطابقة للواقع و التخيل عقلي يشير إلى الإيحاءات العقلية الواسعة»[1].

[1] حسين تروش:التضافر الأسلوبي،ص ص 155_156

خـــاتمة

أشرف البحث على نهايته بعد أن قطع رحلة شاقة يتلمس فيها معالم المشروع النقدي عند عبد السلام المسدِّي، محاولا النبش في مرجعياته قصد رسم حدوده وضوابطه الممكنة، وإظهار مدى فعالية أطروحات هذا الناقد في مناقشة الإشكاليات النقدية المطروحة على الساحة.

و يمكن إيجاز أهم ما توصل إليه البحث من نتائج فيما يلي:

– لقد شهدت تجربة عبد السلام المسدِّي النقدية تحولات بين انشغالات معرفية شتى، ذلك ما ينم عن رغبة ملحة في مواكبة متطلبات الساحة النقدية العربية. فبعد أن انهمك بالتأسيس لاستقبال المنهج الأسلوبي في الخطاب النقدي العربي الحديث-تنظيرا وممارسة-، انكب على تتبع فعل المثاقفة مع الآخر/الغرب وما خلَّفه من إشكاليات مستعصية، محاولا طرح بدائل يراها كفيلة بالنهوض بمستوى النقد العربي الحديث، و ساعده في ذلك تعدُّد روافده المعرفية مما سهَّل له مهمة التعامل مع القضايا النقدية ببصيرة متفتحة.

– سعى عبد السلام المسدِّي جاهدا لأجل وضع إشكالية الحداثة في مكانها المنوط بها، و أكد أنَّ الحد من التباس مصطلح الحداثة وتداخله مع مصطلحات أخرى، يقتضي التعامل معها على أنَّها مقولة تصوُّرية ذهنية مجردة، ثم العمل على الفصل بين مقولة الحداثة ومعيار الزمن لأن في ذلك تحكيم للمعيار الفني وحدٌّ من سلطة المقياس الزمني الذي تتجلى خطورته في إقصاء التراث .

و أما رؤية المسدِّي لثنائية الحداثة/التراث فتقوم على تجسيد مبدأ الحوار الفعَّال والمثاقفة المثمرة، وذلك من خلال الانفتاح على منجزات الحداثة الغربية، مع الوعي بأصولها المعرفيّة وخلفياتها الفكرية والحذر من مزالق الإسقاطات، يضاف إلى هذا تكريس مبدأ العطاء في الحداثة العربية عن طريق التجديد على مستوى المقولات والمفاهيم، وكذا تحميل النقَّاد العرب مسؤولية إعادة قراءة التراث العربي، وحمله على رؤى منهجية متجددة و بعيدة عن كلِّ مركبات الغرور والاستعلاء، أو النقص والاحتواء.

-إنَّ أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ما هي إلاَّ امتدادا طبيعيا لإشكالية الحداثة، فمنذ أن انفتح العرب على الآخر/الغرب، تجلَّت مظاهر الإلغاز والغموض والفوضى في المدونة المصطلحية النقدية، مما صعَّب مهمة التواصل بين الناقد والمتلقي، ولعل السبب الرئيسي الثاوي خلف هذه الإشكالية هو وفاء المصطلح للبيئة الأولى التي لفظته، وعجز النقَّاد العرب عن أقلمته بما يتلاءم ومعطيات البيئة الجديدة التي استقبلته. ونظرا لاتساع نطاق الإشكالية حرص

المسدِّي أشدَّ الحرص على إبقاء إشكالية المصطلح في نطاقها المعرفي من خلال النبش في خلفياتها ومناقشة ركائزها الأساسية دون إخراجها إلى حدود الإشكالية الثقافية لأن في ذلك تعقيد الأزمة.

– إنَّ موقف المسدِّي من إشكالية المصطلح فيه امتثال واضح لقواعد التأسيس العلمي المتين الذي يحفظ لكلِّ معرفة حدودها، ذلك ما جعله يؤكد استحالة إقامة أيّ علم دون مدونته المصطلحية الخاصة به، بل وذهب إلى أبعد من ذلك حين أقرَّ بأنَّه لا نهاية للأزمة المصطلحية دون استنشاء وعي مصطلحي في العالم العربي يتم من خلاله الإقرار بحرمة المصطلح، وعلم المصطلح-على حدٍّ سواء- مع التسليم لهذا الأخير بكامل صلاحياته. كما أنَّ تقعيده النظري لإشكالية المصطلح (آليات صياغته، قوانين سرياته..) لا يخلو من غيرة على خصوصيات اللغة العربية والتفاني في الحفاظ عليها.

– يهدف المسدِّي من معالجة الأزمة المصطلحية إلى ترسيخ مشروع النقد الحواري أكثر، لأنه من شأنه أن يطوِّع إشكالية المصطلح بما يضمن تجاوز ثقافة الإسقاط أو المطابقة عن طريق تفعيل الحوار بين أنصار النقد المأثور وأنصار التجديد بأن يوظف كل طرف مؤهلاته اللغوية والمعرفية في صياغة مصطلحات قادرة على تحقيق الذيوع بين كلِّ الأطراف، ورغم أهمية هذا المشروع الحواري إلاَّ أنَّه سيظل رهين التنظير في ظلِّ النقص العملي الفادح المسجل على مستوى المجامع اللغوية.

– ينطلق الناقد في مناقشته لإشكالية الغموض من فرضية مؤداها خضوع هذه الإشكالية لاختيارات ما أسماه بالخطاب المضاد، هذا الأخير الذي يتفنن في تصنيع آليات التهجم على النقاد من خلال صياغة خطابات تشتكي غموض النقد، وأخرى للاحتفاء بخطابات الشكوى. وتجدر الإشارة إلى أنَّ انتشار هذا النوع من الخطابات جعل المسدِّي يسجل تحوُّلا في مواقفه إزاء إشكالية المصطلح، فبعد أن اعتبرها مجرد قضية معرفية تستدعي تقعيدا صارما يضبطها، راح يعلن براءة المصطلح خصوصا بعد اتخاذه ذريعة للتهجم على النقاد.

واستنادا إلى هذا المنطلق أكد المسدِّي ضرورة انتهاج سبيل الحفر في المناطق المظلمة/المسكوت عنها في الخطاب المضاد قصد خلخلة ثوابت استراتيجيته، واثبات زيفها ، وفضح مقاصدها. و هذا تكريس مباشر لمبدأ معالجة الإشكاليات النقدية داخل أسوار النقد بعيدا عن منابر الثقافة لما في ذلك من خدمة لمساعي التشهير. و رغم هذه المقاصد النبيلة التي حرَّكت قراءة المسدِّي هذه، إلاّ أنها

تفتقد لمعالجة شمولية تستحضر كل الأطراف المساهمة في بلورة الإشكالية (من ناقد،خطاب نقدي، متلقي) نتيجة استنادها المطلق لفرضية زيف شكوى الغموض النقدي.

-اجتهد المسدِّي في تقديم رؤية لمرجعيّات التباس الحداثة في الحقل الثقافي العربي، وتجاوز ذلك من خلال تبنى مشروع إبداعية الكتابة النقدية إلى محاولة التأسيس للبنية المفهومية التي تقوم عليها مقولة الحداثة، هذه الأخيرة التي يرتهن قيامها- حسبه- بشقين.

-الأول: حداثة على مستوى المضمون: ومن خلالها يحمِّل المسدِّي الناقد مسؤولية ابتكار أجهزة معرفية ومقولات مفهومية يباشر بها النصوص بطريقة لم يباشرها به السابقون، وبهذا يتضح نزوعه نحو تجسيد ثقافة الإنتاج والمثاقفة الفاعلة/ الإيجابية.

-**الثاني**: حداثة على مستوى الصياغة: وتعني ضرورة تحقيق مبدأ التفرُّد من خلال استحداث لغة نقدية تضاهي لغة الإبداع الأدبي وقادرة على إغواء المتلقي وأسره في غياهبها.

انطلاقا من هذه الرؤية يتضح أنَّ مشروع إبداعية الكتابة النقدية عند المسدِّي هو جزء لا يتجزأ من مشروع تأسيس حداثة نقدية عربية سنمها إبداعية النقد، وسبيلها إقامة توأمة خلاَّقة بين مقولات ذهنية مستحدثة وجهاز مصطلحي مبتكر يطغى عليه الإبداع.

- يضفي المسدِّي على مفهوم إبداعية الكتابة النقدية مسحة لسانية واضحة حيث يستند في صياغته لمبادئ صناعتها إلى معطيات النظرية اللسانية التوليدية التحويلية ذلك ما يتجلى في ما أسماه بتوالد الوظيفة الانعكاسية، هذه الأخيرة التي تتداخل مع الوظيفة الشعرية مما يسمح بصياغة العديد من القراءات الإبداعية، واستكمالاً لهذا الطرح تجدر الإشارة إلى أنَّ مشروع إبداعية النقد في أصوله الغربية ثورة على سلطة النقد الأكاديمي في حين أنَّ المسدِّي لا يؤمن بمقولة نهاية النقد الأكاديمي، أو أنَّ النقد الإبداعي بديل منقذ للنقد الأكاديمي، بالتالي فإن رؤيته تختلف عما ينطلق منه رولان بارت وغيره من النقَّاد الغرب من خلال إصراره على أنَّ النقد الأكاديمي والإبداعي يسيران في خطين متوازيين لا يلغي أحدهما الآخر.

-إنَّ التضافر المعرفي بين النقد الأدبي وسائر العلوم حسب تصور المسدِّي هو نشدان لعالمية المعرفة وتجسيد لمبدأ الأخذ والعطاء، كما أنَّه ليس خيارا معرفيا بل ضرورة حتمية تفرضها متطلبات العصر خصوصا بعد انفتاح النص الأدبي على سائر مشارب المعرفة مما صعَّب مهمة النقد. و لئن كان التضافر المعرفي في إطاره العام إثراء لمباحث النقد الأدبي إلاَّ أنَّه يمكن أن يذهب خصوصيته

المعرفية ، لذلك أكد المسدِّي على ضرورة إقامة "علم تضافر العلوم" هذا الأخير الذي تُسند إليه مهمة ضبط العلاقات التضافرية بين العلوم و مراجعتها من حيث لآخر، ولئن أبدى هذا الناقد جدية في الطرح إلاَّ أنَّه لم يقدم وصفا دقيقا للمنهج والآليات الإجرائية الكفيلة بتحقيق هذا المشروع.

-تتمة لتفعيل مسعى التضافر بين النقد وسائر العلوم، يصرُّ المسدِّي على ضرورة مراجعة تلك العلاقة التضافرية التي تجمع النقد باللسانيات، من خلال بناء استراتيجية جديدة لا تخلو من نزعة شمولية تنصهر فيها كلّ الاتجاهات اللسانية خدمة للنقد الأدبي، كما أضفى عليها أيضا منحىً تكامليا يسوده الأخذ والعطاء بين الحقلين، و يرى الناقد أنَّ أبرز جسر يحقق هذه الأهداف هو إنزال مبحث النص الأدبي مترلته المنوط بها ضمن اهتمامات اللسانيات، ذلك ما يفرض من جانب آخر استغلال معطيات التداولية في تشغيل منظومة التأويل.

- يعزز عبد السلام المسدِّي رؤاه السابقة بالدعوة إلى الاهتمام بحيثيات نشأة الخطاب النقدي. وقد استفاد من مرجعيته اللسانية في كسر المسلّمات وبناء تصورات جديدة بخصوص الخطاب النقدي، وذلك من خلال التعامل معه على أنَّه مجال رحب لاشتغال السلطة، مما يفرض على المتلقي حتمية فضح المسكوت عنه والحفر في السياقات الثقافية، والخلفيات المعرفية المحيطة بنشأته. وفي أثناء طرح المسدِّي لهذا التصوُّر يصرُّ على ضرورة إعادة الاعتبار للسيرة العلمية للناقد من خلال صياغة مشروع نعيد فيه كتابة تاريخ النقد، ورغم جدة هذا الطرح الذي يقدمه المسدِّي إلاَّ أنَّه سيظل بحاجة إلى وسائل إجرائية كفيلة بتجسيده على أرض الواقع، كما يتطلب أيضا تعميقا في الرؤية، إذ لا يمكن أن نكتفي باستعراض مجموعة من الجزئيات المحيطة بنشأة خطاب نقدي ما، ثم نكتفي بالارتماء التام بين أحضانها، بل لا بد من خلخلة أبنيتها العميقة والتشكيك في مسلماتها.

-إنَّ التطرق للممارسة الإجرائية عند عبد السلام المسدِّي هو محاولة لتقديم قراءة ثانية حول قراءته الأولى من خلال كشف مرجعياته وفحص آلياته التي يتبعها في نقده التطبيقي مما يسمح بتقييم نتائجه، واستظهار رؤيته للفعالية القرائية على النصوص الإبداعية والخطابات النقدية على حدٍّ سواء. ولعل أهم ما يُسجل بشأن خصوصية المنهج النقدي عند المسدِّي هو انفتاحه على معطيات العلوم الأخرى، وكذا عدم ثباته على توجه بعينه،و ذلك نتيجة إيمان الناقد بأنَّ النص هو الذي يفرض طبيعة المنهج.

- خصَّ المسدِّي كتاب "البيان والتبين" بدراسة نقدية محتكما فيها إلى ما أسماه بـــ "منهج النقد الباطني/الداخلي"، ويحسب للمسدِّي من خلال قراءته هذه اجتهاده في خلخلة المسلمات وكسر الثوابت التي طال اعتناقها، والتي تجزم بقصدية الفوضى في منهجية التأليف عند الجاحظ. وتلك سمة القارئ الحداثي الذي يستند دوما إلى مبدأ الشك المعرفي و لا يستسلم للمعطيات الجاهزة. ورغم أهمية هذا المسعى القرائي في دعم الوعي القرائي العربي من خلال تشجيعه على التحرُّر من هيمنة النص التراثي، و دفعه إلى مراجعة الثوابت والتشكيك في صحتها، إلاَّ أنَّ منهج النقد الداخلي الذي اتخذه المسدِّي دليلا له في رحلته الاستكشافية يعتريه بعض القصور في إقامة رؤية شمولية معمقة تقوم- فضلا عن الانطلاق من بنية النص- بإنزال الخطاب الجاحظي في السياقات العامة التي أنتجته وأثرت فيه، كما أوقع الناقد في أحكام معممة سيما ما تعلق بظاهرة الاستطراد عند الجاحظ التي يؤكد عفويتها بشكل عام، أو بظاهرة المزج بين الجد والهزل التي عدَّها مجرد تقنية خداع ومراوغة لإخفاء ذلك الضعف المنهجي، ولئن كان معظم النقَّاد يتفقون- والمسدي- بشأن ضعف التحكم المنهجي عند الجاحظ، إلاَّ أنَّ ذلك لا يعني بأية حال من الأحوال غلق باب تأويل بعض الظواهر المنهجية التي تستند إلى مبررات خفية، كشفها مرهون بمدى قدرة القارئ على النبش في طبقات الغياب، مع الانفتاح الواعي على السياقات الفكرية والثقافية والاجتماعية التي ساهمت في بلورتها بشكل أو بآخر. ولعلَّ اللافت للنظر أيضا بخصوص قراءة المسدِّي لكتاب "البيان والتبيين" أنَّها لا تخلو من نزعة علمية، إذ رغم مشقة العمل الإحصائي وما يقتضيه من دقة، إلاَّ أنَّ الناقد تجشَّم كل تلك الصعاب متتبعا للمواقع التي وردت فيها أربعة مصطلحات هي: بلاغة، إبلاغ، فصاحة،إفصاح، وذلك قصد تصنيف الدلالات العامة التي يضمها كلٌّ مصطلح، -و لكن وللأسف- لم يتجاوز ذلك إلى محاولة تحليل النتائج الإحصائية ومناقشاتها قصد خلق علاقات جديدة بين المصطلحات المدروسة من خلال استغلال معطيات السياق.وأمَّا فيما يتعلق باستقرائه للنواميس الخفية التي تحكم الظاهرة الأسلوبية عند الجاحظ وتسمح لها بالتدرج من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة التأثيرية، فقد أبدى من خلاله المسدِّي ترفعا عن الأحكام الإسقاطية الممجدة للتراث، والتي تقضي بوجود أسلوبية عربية، وأقصى ما وصل إليه هذا الناقد هو إظهار ملامح التقارب بين مقاييس الأسلوب عند الجاحظ وما قدمه النقد المعاصر -لا سيما الأسلوبية-.

-دأب عبد السلام المسدِّي أيضا على تتبع سؤال أدبية الأدب، ذلك ما دفعه إلى طرح رؤية تنم عن تحول نوعي واستيعاب جاد للمرتكزات الفعلية للمقاربة النصية، وتقوم رؤيته تلك على ضرورة تجاوز القراءات التحليلية السابقة التي لا تتعدى حدود الشرح والتعليق، إلى إقامة تحليل أسلوبي قادر على صياغة قوانين تتحكم في إبداعية النص الأدبي. وذلك من خلال انتهاج الرؤية الشمولية التي لا تتوقف عند حدود دراسة ظواهر أسلوبية معينة، بل تتجاوز ذلك إلى مقاربة النص في صيغته المتكاملة سواء من ناحية الشكل أو المضمون. وقد أطلق المسدي على هذا الطرح مصطلح "أسلوبية النماذج"،أو "أسلوبية النص" ومهمتها إدراك محور الدوران بين الجزء والكل قصد البحث عن بؤرة الإبداع داخل سياق النص و الإمساك بجهازه المتخفي عن الأنظار، واستنادا إلى هذا التصوُّر الذي يقدمه المسدِّي يتضح أنّ مقاربته هي نزوع صارم نحو تأسيس علم موضوعي لدراسة الأسلوب، وخطوة هامة في طريق علمنه التحليل الأسلوبي.

- باعتبار أنَّ البحث يقوم على تتبع مسار الممارسة الإجرائية عند المسدِّي من خلال قراءته لقصيدة ولد الهدى، فإنه تحسن الإشادة أولا بطرحه النظري الذي يؤسس من خلاله لفهم النص في كليته، و في المقابل يلاحظ على الناقد أثناء ممارسته الإجرائية لمقولة التضافر أنه لم يفعِّلها تطبيقيا، فإذا كان التضافر في منطلقاته تجاوزا لمفهوم التشتت، فإنَّ المسدِّي لم يخضع مختلف المعايير الاستكشافية التي استعان بها في مقاربة القصيدة إلى هذا المستند، مما أضفى على تحليله صبغة التجريء. ولعل مبرر ذلك اعتماده تقنية الوصف المحض دون استعانة بتأويل الظواهر الأسلوبية على محوري الاختيار التوزيع،أو على صعيد المستويات اللغوية الأربعة رغم أهمية ذلك في إيجاد مصوغات للترابط النصي.يضاف إلى هذا استنام المسدِّي المطلق لتيار علمية النقد مما أوقعه في كثير من الأحيان في صيغ مجردة ومعادلات جافة تطرح إشكالية على مستوى تلقي الخطابات النقدية لدى القارئ العربي. ورغم هذه المآخذ المسجلة- والتي لا تنقص من قيمة الدراسة سواء معرفيا أو منهجيا- إلاَّ أنَّه يحسب للمسدِّي نزوعه الدائم للاستفادة من معطيات الحداثة الغربية، قصد تجديد الرؤى المنهجية للإحاطة بسؤال أدبية الأدب -والذي سيظل لا محالة مرتعا للتعددية القراءة ولا نهائية التأويل-، كما تفسر تلك النقائص المرافقة لقراءة المسدي بأنَّها نتيجة مباشرة لمرحلة يمكن أن نصطلح عليها بمرحلة التجريب استنادا إلى تلك الفترة المتقدمة التي ظهرت فيها الدراسة، والتي افتقد فيها الناقد للعديد من المعطيات المعرفية والمنهجية المتوفرة في عصرنا الحالي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المصـــــادر:

1. عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب العربية المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2004.
2. عبد السلام المسدِّي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط2، 1982
3. عبد السلام المسدِّي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ط1، 1981
4. عبد السلام المسدِّي: السياسة وسلطة اللغة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة/ مصر، ط1، 2007.
5. عبد السلام المسدِّي : في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر ، تونس، د-ط،1994.
6. عبد السلام المسدِّي:قاموس اللسانيات، عربي –فرنسي، فرنسي- عربي (مع مقدمة في علم المصطلح)، الدار العربية للكتاب، تونس، د-ط، 1984 .
7. عبد السلام المسدِّي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط2، 1884.
8. عبد السلام المسدِّي: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، تونس، ط1، 1991.
9. عبد السلام المسدِّي:اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986.
10. عبد السلام المسدِّي: ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية)، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، د-ط، 1994.
11. عبد السلام المسدِّي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،د-ط،1994

12. عبد السلام المسدّي: النقد والحداثة (مع دليل بيبليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 1983.

ب. المراجـــــــع:

1. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة /مصر، د-ط،د- ت.
2. أحمد شوقي: ديوانه، مداخلة وتحقيق: إميل.أ.كبا. دار الجيل، بيروت/لبنان، د-ت، د-ط، مج1.
3. أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية و هم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط 1، 2007م.
4. أدونيس علي أحمد سعيد: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 1985.
5. أدونيس علي أحمد سعيد:مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت/لبنان، ط3، 1979.
6. آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)، ترجمة: سيف الدين تغفوس، محمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
7. بختي بن عودة: ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية الخطيبي نموذجا ، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران/الجزائر، د- ت ، د- ط .
8. بول ديمان: العمى والبصيرة :(مقالات في بلاغة النقد المعاصر)،تحرير:قلاد غوزيتش، ترجمة :سعيد الغانمي،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة/مصر،د-ط،2000.
9. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث (من خلال بعض نماذجه)، الدار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا، د-ط، 1984.
10. ج. ب، براون ج يول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ، منير التريكي النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود، الرياض/السعودية، د-ط،1997.

11. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، مصر، ط1، 1994.
12. الجاحظ أبو عثمان: البيان و التبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، درا الجيل، بيروت/لبنان،ط2، د-ت، ج1، ج2، ج3، ج4
13. جمال شحيد، وليد قصاب:خطاب الحداثة في الأدب (الأصول و المرجعية) دار الفكر، دمشق/سورية، ط1، 2005.
14. حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/المغرب، د-ط، 2004..
15. حسين تروش: التضافر الأسلوبي (في قصيدة: "أسخى وأسمح من الحيا" للشاعر بهاء الدين زهير- دراسة تطبيقية)، درا ابن بطوطة للنشر و التوزيع عمان/الأردن، ط1، 2009.
16. حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
17. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه و تطوره إلى القرن السادس(مشروع القراءة)، منشورات الجامعة التونسية، د-ط،1981.
18. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، د- ط، 2005.
19. رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "الترويع والتنوير" "البخلاء"، الحيوان ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1 ، 1989.
20. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة و تقديم : جابر عصفور درا الفكر، القاهرة/مصر، ط1، 1991.
21. رولان بارت: نقد و حقيقة ، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، حلب/سورية، ط1، 1994.
22. رولان بارت:الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، حلب، سورية، ط1، 2002.

23. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن ، د-ط، 2006.
24. سعد البازعي :استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان،ط1، 2004.
25. سعد عبد العزيز مصلوح:في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة)،لجنة التأليف والتعريب والنشر،جامعة الكويت،ط1، 2003.
26. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب القاهرة/مصر، ط3، 1992.
27. سعيد يقطين، فيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت/لبنان، دمشق/سورية، ط1، 2003.
28. سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر (بين النظرية والتطبيق) دار الآفاق العربية، القاهرة/مصر، ط1، 2007.
29. سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة/مصر ط1، 2002.
30. سيد البحراوي: قضايا النقد و الإبداع العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د-ط، ديسمبر 2002.
31. السيد عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان، ليبيا، ط1، 1996.
32. شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع، القاهرة/مصر، ط3، 1996.
33. صلاح حسين حسنين: اللسانيات(علم اللغة المعاصر و علاقته بالعلوم الإنسانية)، دار الكتاب الحديث، مصر، الكويت، الجزائر، د- ط ،2008.
34. صلاح فضل: في النقد الأدبي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، د- ط،2007

35. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار المعرفة للنشر و توزيع الكتاب، القاهرة/مصر، ط2، 1992.
36. عباس الجراري :خطاب المنهج، منشورات السفير،مكناس/المغرب،ط1، 1990.
37. عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1 ، نوفمبر2003.
38. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، د – ط، أغسطس، 1997.
39. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د– ط، أغسطس 2001.
40. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ط1، 2005.
41. عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا و الفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 2008.
42. عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت/لبنان، ط1، 2004.
43. عبد الله الغذامي :النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط2، 2001.
44. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)،دار هومه،الجزائر،د–ط،2002.
45. عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران/الجزائر، د–ط،2003.
46. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت/لبنان، ط1، 1991.
47. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت/لبنان، ط1، 2004.

48. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن عجمان-دار ابن كثير، دمشق/سورية، بيروت/لبنان،ط1، 1992.
49. عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، د-ط، 2002.
50. علاء الدين أحمد كفافي، صالح بن موسى الضبيان، و آخرون: مهارات الاتصال و التفاعل في عمليتي التعليم و التعلم (قراءات أساسية في تربية الطفل)، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان/الأردن، ط2، 2005.
51. فاطمة الطبال بركة :النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة و نصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع بيروت/لبنان، ط1993،1.
52. فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، ط1، 1994.
53. فوزي السيِّد عبد ربه: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان و التبيين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، د-ط،2005.
54. محمد خطابي :لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط2، 2006.
55. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط/المغرب، ط1، 1999.
56. محمد الصغير بنّاني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ (من خلال البيان و التبيين)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د- ط،1994.
57. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة و بناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، د- ط،2001.
58. محمد عابد الجابري: نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب ، بيروت/لبنان، ط6، 1993.

59. محمد عبد المطلب:البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط1، 1994
60. محمد لخضر زبادية، حبيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية (في ضوء العملية الإبداعية و الممارسة النقدية)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة/مصر، د-ط، 2009.
61. محمود الربيعي: النقد الأدبي (وما إليه)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، د- ط، 2001.
62. منذر عيّاشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط1، 1998.
63. ميشال فوكو: حفريات المعرفة ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط 2، 1987.
64. ميكائل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ترجمة: حميد الحمداني، دراسات سيميائية دراسات لسانية(دراسات سال)، درا النجاح الجديدة الدار البيضاء/المغرب ط1،1993.
65. نواري سعودي أبو زيد : جدلية الحركة و السكون نحو مقاربة أسلوبية لدلالية البنى (في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا")، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
66. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية و التطبيق) دار المسيرة للنشر و التوزيع الطباعي، عمان/الأردن، ط1، 2007.
67. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ج. المجـــــــلات:

68. إبراهيم رماني:"الشعر العربي الحديث مسألة القراءة" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة/مصر،ج1،ع2،صيف 1996.
69. أحمد شفيق الخطيب:"منهجية وضع المصطلح"ضمن كتاب الأمة(اللغة وبناء الذات)، سلسلة دورية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،قطر،ع 101، ط1، 2004.
70. خالد حسين:"اللغة-الكتابة و استراتيجية العنونة"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد العرب، دمشق،سوريا،ع428، س35،كانون الأول 2006.
71. خالدة سعيد:"الملامح الفكرية للحداثة", مجلة"فصول"الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة/مصر،ع68، شتاء/ربيع، 2006.
72. خليفة بوجادي: "ملاحظـــات في القيمة التداولية المصطلح النقدي/لساني" مجلة النص والناص، جامعة جيجل، ع 4-5 أفريل 2005.
73. خير الدين دعيش:"أفق التوقع"، عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ"، "مجلة قراءات" جامعة بسكرة، ع1، ماي 2009.
74. سلطان سعد القحاني:"نقد النقد: اللآليات و الرؤى"، ضمن كتاب:تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، إربد/الأردن2006.
75. عبد السلام المسدِّي: شعرنا المعاصر و الزمن المضاد"، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج 16، ع 1، 1997.
76. عبد الغني بارة:"استعمال النصوص و حدود التأويل في نقد الممارسة التأويلية عند أمبرتو إيكو"، مجلة المخبر ، جامعة بسكرة، ع1، 2009.
77. عبد الغني بارة:"الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل -قراءة في مشروع الناقدين مصطفى ناصف و شكري عياد"، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة/مصر،ع61، شتاء2003.

78. عبد القادر عميش:"النص التراثي وإشكالية التاويل"، مجلة التبيين، مطبعة الجاحظية الجزائر. مدعمة من درا سعاد الصباح للنشر و التوزيع، ع31، 2008 .
79. عبد الملك مرتاض:"علامات"، الظاهرة.... الموقف"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة/السعودية، ج 50، م 13 ديسمبر2003.
80. محمد بلقاسم:"المصطلح النقدي ــ الاشكالية و التطبيق"، مجلة"النص والناص"، منشورات جامعة جيجل/الجزائر، ع4،5، أفريل/جويلية ،2005.
81. محمد حماسة عبد اللطيف :"منهجي في التحليل النصي للقصيدة- تنظير وتطبيق"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر،مج15، ع2، صيف 1996، ج1.
82. محمد راتب الحلاق:"الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر- فتنة الحداثة/سلطان التراث"، مجلة الموقف الأدبي، السنة التاسعة والعشرون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سورية، ع345، كانون الثاني، 2000 .
83. محمد رضا مبارك: "مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ع65، خريف 2004 ،- شتاء 2005.
84. محمد رضا مبارك:"مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ع65، خريف 2004- 2005.
85. محمد لطفي اليوسفي:"أسئلة الشعراء و نداء الهوامش"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة /مصر ، م16، صيف 1997.
86. مصطفى بيومي عبد السلام:"إشكالية قراءة التراث"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، ع63، شتاء/ربيع، 2004.
87. هيام المعمري: "آفاق الخطاب اللغوي والأسلوبي"، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، إربد/الأردن2006.

د.المعـــــــاجم:

88. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت/لبنان د-ط ، د-ت.

89. ابن منظور: معجم لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، د-ط،1995.

هـــ. الرسائل الجامعية:

90. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة الجزائر، الموسم الجامعي 87/86.

و.مواقع الانترنيت:

91. http//www.madariss.fr/pc/2eme/souni/doc1.pdf2006-2007

فهرس المحتويات

مقـــــــــدمة.

مدخل: عبد السلام المسدّي و أسئلة خطاب المرحلة.

1- مرجعيات الخطاب النقدي في عند عبد السلام المسدّي ص6

2- بين الرؤية و المنهج و الإجراء.....ص10

3-المشروع النقدي عند عبد السلام المسدّي بين قضايا الرؤية و معالم المقاربة النصية.....ص11

الفصل الأول: عبد السلام المسدِّي و إشكاليات الراهن النقدي.

أولا: إشكالية الحداثة نحو تصوُّر جديد للحداثة في النقد.....ص23

1-الحداثة و مقولة الزمن.....ص26

2- الحداثة/التراث ص30

3-الحداثة/القراءة ص42

ثانيا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر ص46

1-المصطلح: المفاهيم و الحدود ص46

2- الإشكالية المصطلحية، مظاهرها و مرجعيّاتها.....ص49

3-آليات وضع المصطلح:.....ص70

أ- النحت .....ص 70

ب- النقل الاصطلاحي و الدخيل اللفظي.....ص71

ثالثا: إشكالية الغموض النقدي و قضايا تلقي النص.....ص79

1-مفهوم إشكالية الغموض و مرجعياتها.....ص80

2-استراتيجيات الخطاب المضاد و خصائصه.....ص86

3-إشكالية الغموض بين زيف المنطلقات و مزالق التشهير.....ص93

4-إشكالية الغموض النقدي و بدائل عبد السلام المسدِّي ص105

الفصل الثاني: خصوصيات الخطاب النقدي عند عبد السلام المسدِّي.

أولا: إبداعية الكتابة النقدية.....ص114

1-النقد الأدبي و مماهاة الإبداع ص115

2-صناعة إبداعية النقد.....ص117

3-الحداثة و مقولة إبداعية الكتابة النقدية :.....ص121

أ- حداثة المضمون ص124

ب- حداثة الصياغة.....ص125

4 -مقولة إبداعية الكتابة النقدية بين إشكالية التأسيس و إمكانية الممارسة..ص129

ثانيا: التضافر المعرفي بين النقد و سائر العلوم ص135

1- مفهوم التضافر المعرفي ص135

2-رهانات العصر و أولوية التضافر المعرفي ص137

3-علم تضافر العلوم و إشكالية التقعيد.....ص139
4-أنموذج التضافري النقدي/لساني.....ص143
أ-تاريخ التضافر النقدي/لساني، طبيعة و مراحله 143
ب-نحو استراتيجية جديدة للتضافر النقدي/لساني.....ص145
ثالثا: الفرضية النشوئية و أولويات التلقي النقدي ص158
1-مبحث نشوئية النص النقدي: مفهومه و مرجعياته ص159
2- حيثيات الخطاب النقدي و أولوية إعادة كتابة تاريخ النقد.....ص164

الفصل الثالث: الإجراء النقدي عند عبد الســـلام المســـدّي بين منطلقات التأسيس وحدود الفعالية.

أولا:نقد النقد بين منطق التحوّلات النقدية وإشكالية الموضوعية.....ص167
ثانيا:معالم الممارسة الإجرائية عند عبد السلام المسدِّي:.....ص170
ثالثا:مع الجاحظ "البيان و التبيين" بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب
- قراءة ثانية-.....ص181
رابعا:التضافر الأسلوبي و إبداعية الشعر نموذج "ولد الهدى"
-نحو رؤية جديدة للكشف عن إبداعية النص الأدبي-.....ص218
خـــــــاتمة.....255
قائمةالمصادر و المراجع.....262
فهرس.....273

يسعى هذا البحث إلى تحليل مختلف الأفكار و المواقف التي يعرضها عبد السلام المسدِّي في خطابه النقدي ملخِّصًا إيّاها في ثنائية الرؤية/الإجراء، ذلك ما يسمح بمقاربة مدونة هذا الناقد في إطار شمولي يتتبع أولا مواقفه إزاء إشكاليات النقد المستعصية، ثم يعرِّج على أهم البدائل التي يقترحها في مشروعه النقدي، و يراها كفيلة بالنهوض بمستوى النقد العربي ، وأخيرا استكشاف معالم الرؤية النقدية عند المسدِّي إجرائيا من خلال الوقوف على واقع الفعل القرائي عنده، و تصبو الدراسة بذلك إلى مساءلة المقولات و الأفكار التي يتبناها الناقد رؤيةً وإجراءً في خطابه مع تحليلها و معرفة مدى فاعليتها في تقويم مسار الخطاب النقدي العربي المعاصر

Cette etude vise à analyser les diverses idées et attitudes présentées par Abd El Salem ALMSUDAI dans son discours critique.l'analyse de ces attitudes est fondée sur une dualité s'exprimant dans la vision et l'action ;dualité qui permet d'opprocher le discours de ce critique dans un cadre global. Aussi, nous etudierons d'une part les idées d'Abd El Salem ALMSUDAI sur les problématiques difficiles de la critique litteraire,et d'autre part nous analyserons les alterenatives proposées dans son projet et qu'il pense pouvoir ameliorer le niveau de la critrique arabe. Comme, il nous importe de signaler que la finalité de cette etude reside egalement dans l'appreciation de l'efficacité de ces idées. Par ailleurs, on décèle aisement l'inffluence de la culture occidentale dans les travaux d'Abd El Salem ALMSUDAI. En effet, il est facile de constater chez notre critique une vision proche de la modernité occidentale. Et ni la critique, ni la stylistique, ni le structure alisme dans le contexte de la pensée accidentale ne lui sont etrangers. D'ailleur Abd El Salem ALMSUDAI a su faire usage de ces idées, quant il s'est agit d'analyser et de faire la critique des textes relatifs à la littérature arabe.