

المحتوى المفرغ والآلية المكتسبة مقاربة حوارية نقدية في منهجية نقد الشعر السعودي

عماد حسيب محمد

أستاذ مشارك، اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود

الرياض، المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر في ١٢ / ٣ / ١٤٣٢هـ؛ وقبل للنشر في ٢٣ / ٧ / ١٤٣٢هـ)

ملخص البحث. المحتوى المفرغ والآلية المكتسبة: (مقاربة نقدية في منهجية نقد الشعر السعودي) حيث: يناقش البحث إشكالية نقدية معاصرة، نشأت في واقعنا العربي نتاجا لفعل المثاقفة ومحاوله لتمجيد النموذج الغربي ولفظ ما دونه، وتمثل هذه الإشكالية في محاولة بعض النقاد العرب التعامل مع النص العربي وفق منهجية غربية، في صورة بدا عليها كثير من الاضطراب والتناقض؛ مما أدى إلى تفرغ المحتوى النصي من مضامينه وجمالياته في سبيل الاحتفاء بالآليات المكتسبة، وكذلك اتساع دائرة التأويل، وحدوث نوع من الفوضى المنهجية والمصطلحية، وقد اختار البحث مجموعة من القراءات النقدية التي تناولت الشعر السعودي بوصفها جزءا من المنجز النقدي العربي.

مقدمة

لاستبطان المخبوء في غور النص الشعري، واستكنائه المسكوت عنه، تلك المناهج التي لُقحت وأخصبت في أرض بعيدة عنا ووسط أجواء (ابستمولوجية) تختلف عن خلفياتنا الثقافية والمعرفية بدءا من الأسلوبية فالبنوية وانتهاء بالتفكيكية، هذه المناهج يرتبط وجودها ونشأتها بظروف سياسية واجتماعية وفكرية وفلسفية دعت لظهورها، وقد وضع أصحاب تلك

يقول (طاغور) "إني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه الرياح، لكن شريطة ألا تقتلني هذه الرياح من مكاني" (بوطيب، عالم الفكر، ١٩٩٤).

أردت بهذه المقولة الإشارة إلى الإشكالية النقدية المعاصرة التي يمارسها كثير من نقاد العرب المعاصرين ومنهم السعوديون وهم يتعاملون مع المناهج الحدائرية

الجراري حين قال: " ونحن حين ننظر في محاولات نقادنا في المرحلة الحديثة المعاصرة نجد أنهم سعوا إلى التوسل ببعض مناهج النقد الجديد التي أعطت ثماراً كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب الذي يتيح له أن يتم دون الوقوع في الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقناً وسليماً، وما كان له أن يأتي على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذي يمس نوع المعطيات، ومدى تأثيرها حين تكون مستخلصة من بيئة ويحاول إصاقها في بيئة أخرى" (الجراري، ١٩٩٠).

ووقع كثير من النقاد في دائرة الاضطراب والتناقض، فنرى على سبيل المثال الدكتور محمد مندور في كتابه (في الميزان الجديد) يقول: "عندما نريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوربيين، وقد صاغوها لأدب غير آدابنا" (مندور، ١٩٧٣).

وقبل هذه المقولة يدعو إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، وعدّ الآداب الغربية غذاءً روحياً لنا لذا فيجب مجازاة التفكير الأوربي.

وهذا التناقض والاضطراب يعود سببه إلى عدم الفهم الكامل لتلك المناهج، والرغبة العارمة - لدى الكثيرين - في الوصول إلى الشهرة وإثبات الذات في ظل التدفئة الموقوتة في عباءة الغرب.

وارتباطاً بالحضارة (المثال) التي عملت على السيطرة على الحضارات الأخرى، فالحضارة الصناعية

المناهج أسساً لمناهجهم تكاد تتفق مع محيطهم الثقافي ومع علاقات النص الأدبي الحديث.

وسرعان ما تسرب ماء تلك المناهج ليختلط بزيت التجربة العربية المعاصرة في ظل الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، وانقسم النقاد العرب المضيفون للمناهج إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: سكت عن مضامينها الفلسفية وبدأ يأخذ خيطاً من كل منهج يرتبط بالنص العربي ليشكل مجموعة علاقات نقدية سُميت بالقراءة التحليلية.

القسم الثاني: حاول تجريد المنهج الغربي من المضامين الفكرية والفلسفية، وإعطاء المناهج صبغة عربية تكاد تتماشى مع المعرفة الثقافية العربية، ولكن حدث الصدام بين المحتوى المفرغ والآلية المكتسبة عند التطبيق.

القسم الثالث: تفهم المنهج الغربي واستوعب آلياته وإجراءاته، فجاءت دراساتهم للأدب العربي عميقة وواعية، مع الأخذ في الاعتبار أن كثيراً من المناهج الغربية يصلح لدراسة الأدب في كل مكان وزمان.

القسم الرابع: هو الذي آمن بالمقدس ولفظ ما دونه من علاقات تحاول نسفه أو الاقتراب منه، هذا القسم مارس طقس (قتل الأب) وبدأ يحتفي بعلاقات البنوة المشوهة، والمقصود أولئك النقاد المعاصرون الذين احتفوا بالنموذج الغربي دون فهم واضح لمعالمه وإجراءاته فحدثت المناهضة التي أشار إليها الدكتور

الآليات التي كانت متبعة فيما سبق، ومحاولة إعادة إنتاجية نقدية تكاد تتوافق وتتلاءم مع النص الجديد. أما عن النص السعودي فقد " وصلت القصيدة السعودية في مرحلة التحديث إلى مستوى متطور في التجريب والرؤية واللغة، وهو إنجاز أصبحت القصيدة بسببه وثيقة الصلة بالحياة والناس والأشياء، وبدلاً من الموضوعات المألوفة، صار الشعر يعبر عن رؤية، وعن موقف من قضايا الإنسان المشتركة ومن قضية المبدع والفرد الخاصة في هذا الكون، مما جعل التجربة الشعرية أكثر انفتاحاً على العصر وأكثر احتفاءً بأسئلته المصيرية الكبرى، وحدث تجديد في طريقة صياغة القصيدة وبنائها إضافة إلى الأسلوب الغنائي، ظهرت البنية السردية، والبنية الدرامية متعددة الأصوات التي توظف الحوار والسرد، إلى جانب القصيدة القصيرة المكثفة، ووظفت رموز فولكلورية وأخرى مرتبطة بالبيئة المحلية، وأظهر الشعراء عناية واضحة بانتقاء معجمهم الشعري، بتوظيف مفردات مشتملة على لغة الحياة اليومية للاستفادة مما تحمله من علاقة حميمة بالواقع. (المعقل، ٢٠٠١).

وبدأ النقاد العرب ينظرون إلى هذا النص الحافز، ويقدمون قراءاتهم النقدية التي جاءت - في كثير منها - متأثرة بالمناهج الغربية، وآليات تطبيق تلك المناهج - لدى نقادنا العرب - كانت مختلفة، فهناك من النقاد من قرأ المنهج الغربي في نسخته الأصلية، وفهمه فهماً جيداً؛ فجاءت قراءته منضبطة من حيث الآلية

الغربية "تصبو إلى التوحيد لتهيمن على الحضارات الأخرى، فتبدو كأنها كونية عالمية، أو قل "علمية" بما أنها تقنية صالحة لكل زمان ومكان، أصبحت الحداثة تعني إذن محق الاختلافات والتغيرات والتجدد، تعني توحيد نمط العيش بحسب أنموذج الحياة الغربية، تعني إقحام الحضارات المختلفة إقحاماً - باسم التنمية - في اتجاه واحد هو اتجاه الحضارة الصناعية الرأسمالي والاشتراكي. حشرت فكرة التقدم إذن الشعوب ذات الحضارات المختلفة في بوتقة الاستعمار الغربي باسم الثقافة" (التركي، ١٩٩٢).

وقد أشار الناقد محمود أمين العالم إلى منحى خطير يخلق نوعاً من التشطي المعرفي، وقد يصل إلى التشتت العقائدي؛ إذ يرى أن "مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر - عامة - هي أصداً لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداً كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم (أبستمولوجية) و(أيديولوجيات)" (إبراهيم، ١٩٩٩).

والنص الشعري - في عصرنا هذا - يعد منتجاً أساساً من منتجات الحداثة، والتطور الذي لحق النص، ونقله من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة، وبدأنا نتعامل مع البياض بوصفه نصاً موازياً، وتحولت اللغة الناطقة إلى لغة مشهدية، وقد أتاح النص الجديد لثقافة (الأثر) أن تشكل كثيراً من ملامحه، إلى كثير من التقنيات الحديثة؛ كل هذا أدى إلى (قولبة) المناهج النقدية التي تتعامل مع النص، بل وإعادة النظر في

** الأسلوبية والبنوية في الطرح النقدي لكامليليا

عبد الفتاح

قدمت كامليليا عبد الفتاح في عام ١٤٢٩ كتابها الموسوم بـ (الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني - دراسة تحليلية نقدية) استطاعت من خلاله أن تقرأ شعر حسن الزهراني عبر مجموعة من المضامين التي جعلتها عناوين لدراساتها مثل (القضايا الإنسانية - إشكالية الحب - إشكالية الصداقة - إشكالية الإنسان .. وغيرها). (عبد الفتاح، ٢٠٠٨).

واعتمدت في دراستها - بشكل أساس - على آيتين غريبتين تمثلان منهجية نقدية حديثة نتجت بفعل الثقافة العربية الغريبة.

والآلية الأولى تمثل الأسلوبية منهجا لقراءة النص، والأسلوبية عند (بالي) " تدرس وقائع التعبير اللغوي من حيث مضامينها الوجدانية، فتدرس بذلك وقائع الحساسية المعبر عنها لغويا، وفعل الوقائع اللغوية على الحساسية " (عياشي، ١٩٩٠).

فيما يرى (ياكسون) الأسلوبية بحثا " عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا " (المسدي، ١٩٨٢).

ويتضح من كلام الرواد والمؤسسين أن الأسلوبية تمثل اتجاهاً فرادياً يسهم بدوره في قراءة النص قراءة جزئية، حيث إنها تركز على جانب واحد وتترك

المنهجية، وهناك من اعتمد على بعض الترجمات الضعيفة؛ فدخل إلى عالم النص بأسماء لا يدرك مدلولها، ومصطلحات قد يفسرها تفسيراً قريباً، ويأتي توظيفها بعيداً تماماً عن التفسير المقدم.

والسبب وراء ذلك أننا أبهرتنا المناهج الغربية والتحول الجذري من ماهيات النصوص إلى لغاتها وتشكيلها، إننا قبعنا فترة طويلة من الزمن نتعامل مع النص تعاملًا مدرسياً أو - إن جاز الوصف - تعاملًا معجميًا لا يفضي في النهاية إلى شيء، فالمساحة الخالية من فضاء المنهج أدت إلى حاجتنا لاستقبال منهجية جديدة، والسؤال الآن الذي تفرضه الدراسة: كيف استقبلنا هذه المناهج؟ وكيف تعاملنا معها؟ وما النتائج الذي حققته تجربة (الأثر) في ثقافتنا العربية؟

هذا ما نستطيع أن نجيب عنه من خلال مجموعة من الدراسات التي تعاملت مع النص الشعري السعودي، وضعناها تحت العناوين الآتية:

- الأسلوبية والبنوية في الطرح النقدي لكامليليا عبد الفتاح في دراستها (الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني).

- التعدد المنهجي في دراسة الصفراني لشعر غازي القصيبي.

- أحمد درويش والقراءة العروضية لشعر حسن القرشي.

- اللغة المتعالية وخطاب المتاهات في الطرح النقدي لأسماء أبي بكر.

ويشيد المنظرون لهذا الأسلوب بأهميته فيقررون " أن الإجراءات الرياضية قد قدمت نتائج طيبة في التحقق من نسبة النصوص لأصحابها .. " قد أظهرت هذه الدراسات - أيضاً - علاقة الجانب الكمي بالجانب الكيفي في دراسة النصوص " (فضل، ١٩٨٥).
وقد اعتمدت دراسة (الأصولية والحادثة) هذا المنهج في أكثر من موضع، نكتفي بموضع واحد للتدليل والتعليق، فتقول كاميليا عبد الفتاح في قراءتها الأسلوبية لأحدى قصائد الزهراني التي يقول فيها:
إنما القبر ..

بوابة تدخل المرء ..

في عالم من نعيم ..

إذا سار طول الحياة ..

بدرج النجاة ..

وإن لم يكن :

فالأسى والندامة ..

والحزن والخوف ..

خلانه ..

والعذاب الذي ..

نصب عينيه ..

ما اأعظمه !

تقول " وإذا قمنا بإحصاء عدد العوالم المهتدة لروح الشاعر وجدناها ثمانية عوالم هي: الألم والخوف والأسى والندامة والحزن والعذاب والإظلام والجروح، وهي عالم وعالم معادل في ذات الوقت،

الجوانب الأخرى، فلا نستطيع أن نصف هذا المنهج بالشمولية؛ لأنه يتجه إلى دراسة الأدب دراسة لغوية بحتة، تاركا الجوانب الأخرى التي تشكل النص، ومن ثم فالأحكام التي تصدرها الأسلوبية أحكام قاصرة. ويوضح منذر عياشي الآليات التي تتبعها القراءة الأسلوبية فيقول " وتتجه الأسلوبية إلى اتجاهات مختلفة، وذلك باعتمادها على الجملة أساساً، ثم تقوم بإدخالها في جداول إحصائية إلى جانب جمل أخرى، دراسة بذلك الانزياحات والمتكررات وتوزيع الكلمات " (عياشي، ١٩٩٠).

ومحمد سليمان في كتابه (ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان) حصر الدراسة الأسلوبية في مجموعة من الظواهر اللغوية مثل (الانزياح - التوازي - التكرار - التناص - المفارقة) (سليمان، ٢٠٠٧)
وتعتمد القراءة الأسلوبية - بشكل عام - على مجموعة من الإجراءات منها:

الإحصاء الذي سبب إشكالا ضخما لدى كثير من النقاد وجدلا واسعا في الأوساط النقدية، وذلك لعدة أسباب منها: رفض الذائقة النقدية لمبدأ التدخل الرياضي في مجال الأدب الذي يتناقض بدوره مع مبدأ الجمالية، وأيضا عدم دقة النتائج التي يتوصل إليها هذا الأسلوب؛ مما يؤدي إلى استنتاجات غير مرضية في كثير من القراءات، وكذلك انشغال الناقد بعملية الإحصاء وإعجابه بالمنهجية العلمية جعلته يغفل الهدف الأول من القراءة، وهو التركيز على جماليات النص.

ويتساوى عدد هذه العوالم مع عدد مرات تكرار حرف المد - الألف - في قول الشاعر في نهاية القصيدة (ما أَعْظَمُهُ) ، ومن ثم يبدو تكرار حرف المد في هذه الجملة ، وكأنه آهة ممتدة ، كأنه ندبة للذات ، ونعي للكيان الإنساني الهش المتضعع من الحياة بالحياة ، والذي لا يلتئم إلا بالعودة إلى حياته الحقيقية ومستقره حيث اليقين " (عبد الفتاح ، ٢٠٠٨).

والحقيقة إن الناقد لم تحسن في اعتمادها على المنهج الإحصائي ، ولم تفد منه ، ولم توظفه توظيفا يخدم النتائج الدلالية للنص ، وإذا كان الإحصاء يمثل جمعا عدديا لدوال واضحة من حيث الكم ، ويأتي الناقد فيلوي عنق النص لتناسب الدلالة الكمية مع الدلالة المكتشفة من قبله ، ولا علاقة لها بالنص ، فهذا درب من الإفلاس النقدي ، ومحاوله من الناقد العربي لتمجيد الآخر والتشبه به ، فلا علاقة بين العوالم الثمانية (الألم والخوف والأسى والندامة والحزن والعذاب والإظلام والجروح) بحروف المد المقطعة في كلمة (ما أعظمه) ؛ لأن الضمير (الهاء) - ببساطة - يعود على العذاب ، وتقطيع الكلمة بهذا الشكل يوحي بقسوة ومرارة هذا العذاب.

وإذا تابعنا دراستها عن الإيقاع الصوتي ، الدراسة التي جاءت في عشر صفحات ، فإننا نجدها تخلق ربطا بين بعض الأصوات والتجربة الشعرية لدى الزهراني ، فمثلا في جدول من الجداول التي رسمتها لتوضيح الظاهرة ، وسنورده كما جاء في دراستها نجد:

القصيدة :
 الساء ينهش صدر أمي ما بوسع الطب دفعه
 وأنا أمسح دمع عيني دمعة في إثر دمعة
 والكون يرهف للبكاء المر والآهات سمعة
 أسلمت للرحمن أمر مصيبي ورجوت نفعه
 في كل جزء من فؤادي من جحيم الحزن قطعة
 ضاقت بي الدنيا وغادرت الأمانى دون رجعة
 لم يبق لي هذا المصاب مسرة ترجى ومتعة

إذا نظرنا إلى أصوات الأفعال المنسوبة إلى الأطراف الرئيسة في التجربة وجدنا ما يلي :

أطراف التجربة	الأفعال المنسوبة	الأصوات	طبيعتها
الساء	ينهش	الشين	غارى مهموس مرقق
الشاعر	أمسح	الحاء	حلقي مهموس مرقق
أسلمت	رجوت	الميم	شفوي مجهور أنفي
الكون	يرهف	الواو	شفوي مجهور أنفي
الدنيا	ضاقت	الفاء	شفوي أسناني مهموس
الأمانى	غادرت	القاف	لهوي شديد إنفجاري مهموس
		الراء	لثوي مجهور تكراري

الدنيا - الأمانى)؟ إنه أساس جزئي مبتور، قام على اقتطاف أول كلمة في كل بيت وجعلها طرفا من أطراف التجربة، وكان من المفترض أن تنظر إلى الأبيات نظرة كلية وخاصة أنها تدور في تجربة واحدة لا تحتمل التقسيم الذي يضعف نتائجها.

كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات، والإجابات الافتراضية سوف تظهر سلبيات المنهج على المستوى العام لدى المنظرين، وعلى المستوى الخاص لدى القائمين على نشرها في وطننا العربي، والجهد الذي بذل في دراسة الأبيات السابقة - من وجهة نظري - ليس مفيدا، خاصة أن الأبيات - دلالة وتجربة وألفاظا - تعد تقليدية، وتتماش مع كثير من الأبيات الشعرية في تراثنا العربي القديم عبر عصوره المختلفة، فكان يكفي التعليق على الأبيات ووضعها في مكانها الصحيح دون الدخول في ميادين تحميل الناقبة بمواكب العرس.

أما عن المنهج البنيوي، فلا يستطيع أحد أن ينكر أن فرديناند دي سوسير هو الأب الحقيقي للمنهج البنيوي، والناقد الروسي (فلاديمير بروب) هو الأب الشرعي للبنيوية الشكلية، ويشاركه (ليفي شتراوس)، و(غولدمان) هو رائد البنيوية التكوينية.

إذن نحن نتعامل مع منهجية غربية، وعقلية غربية أسست للمنهج، وحددت الأنواع والمعايير التي تختص به، ولن نسعى إلى تفسيرات اصطلاحية للبنيوية، ولا لفروعها، فقد أفاض في هذا المجال الكثير من النقاد

ثم تقول بعد الجدول، نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الأصوات المهموسة هي الغالبة على مناخ التجربة، كذا أن مواضع الأصوات الشديدة الانفجارية تتعلق بالأطراف التي تمثل النجاة للشاعر مثل الدنيا التي (ضاقت)، والأمانى التي (غادرت)، وكأن الأصوات المنسوبة إلى هذه الأطراف تصف وتجسد قوة الفعل المنسوب إليها ودويه عند الحدث".

كذلك نلاحظ أن مواضع الأصوات المجهورة في الأفعال توجد فيما يتعلق بالخلاص الديني كما في الأفعال "أسلمت للرحمن" و"رجوت نفعه"، فالأصوات الأخيرة في هذه الأفعال مجهزة تدل على شدة فزع الشاعر ولجؤه لله بحرارة وصدق" (عبد الفتاح، ٢٠٠٨).

والحقيقة - من خلال ما قدمته الناقدة من تحليل أسلوبى للأبيات - نستطيع أن نقول إن المعيارية العلمية فيما قدم تكاد تكون مفتقدة، والأسس التي تسيير عليها أصابها نوع من التغيب، فتحليل الأصوات بهذا الشكل يخضع لمجموعة من التساؤلات، منها: لماذا اختارت الصوت الذي يمثل لام الكلمة وقدمت تحليلا له، وتجاهلت فاء الكلمة وعينها؟، هل هي دراسة في النبر أم دراسة مقطعية للأصوات؟، لماذا لم تربط بين النتائج الصوتية والإيحاء الدلالي للكلمات الذي قد يختلف تماما عن الدلالة الصوتية لحروف في الكلمة؟، ما الأساس الذي قسمت عليه أطراف التجربة في الأبيات فجاءت ممثلة (الداء - الشاعر - الكون -

ينتقد البيوية في نسختها العربية فيقول " البيوية في ممارساتها العربية لا تستند إلى أسسها وجذورها الابستمولوجية التي نشأت عليها في أوربا، فهي لا تستخدم في العالم العربي كنظرية أساسا وإنما كمنهج وعمليات إجرائية فحسب " (العالم ، ١٩٩٤).

هذا الاضطراب والتناقض المنهجي كان له أثره على النص الأدبي لدرجة أن إجراءات القراءة النقدية للنص بدت تدور حوله من جهات مختلفة وأهملت جوهر العمل الأدبي مما دفع الناقد الدكتور: محمود الربيعي أن يقول " أما الأسلوبية والبيوية فلها قصة لا تقل غرابة لقد فرغناهما - تقريباً - من مضمونهما المفيد حين تحول العمل الأدبي علي يد الأولى إلى إحصائيات، وعلى يد الثانية إلى نسب وأبعاد، وبقي جوهر هذا العمل - في غمرة هذا - مهملاً ومنسياً، ولقد فقد الناقد الأسلوبية والناقد البيوي بذلك مشروعية وجودهما - وذلك حين تحولاً عن مهمة الناقد الأدبي التي هي تفسير النص وبيان قيمته " (الربيعي، ١٩٩٤).

** التعدد المنهجي في دراسة الصفراني لشعر

غازي القصيبي

في الدراسة التي أعدها الدكتور محمد الصفراني عن شعر (غازي القصيبي) ووصفها بأنها دراسة فنية، وجدناها تقع في دائرة التعدد المنهجي الذي يمثل الآليات المكتسبة، بالرغم من أن الدراسة أضاءت جوانب كثيرة

الغربيين والعرب، ولكن ما يهمننا الوقوف على التجربة العربية، والتجربة التي بين أيدينا الآن هي تجربة كاميليا عبد الفتاح ودراستها لشعر الزهراني.

أخذت الكاتبة من المنهج البيوي فروعه وتركت الجذور، فاهتمت بشكلية الأداء، ووصل اهتمامها إلى حد المبالغة، فأسرفت في الطرح، فقد اعتمدت على مبدأ دفع النسق اللغوي في مجموعة من الدوائر المفتوحة أو المغلقة من قبيل القبض على الدلالة، وتحديد البنية المركزية، فوجدناها تتحدث عن إشكالية الحب عند الزهراني فتحددها في خمس دوائر (الشاعر - الشعر - الأرض - الشجن - الحب) (عبد الفتاح، ٢٠٠٨)، وفي الحديث عن إشكالية الإنسان تحدد ملامح الحصار التي تفرض علينا في مجموعة من الدوائر (حصار الأسئلة - هشاشة التكوين - قوة الإيمان - طاقة الشعر) (عبد الفتاح ٢٠٠٨)، ويستمر العرض الشكلي على هذا النمط، فنجد في ست صفحات جاءت مذيبة لكل ظاهرة (عبد الفتاح ٢٠٠٨) .

وينتقد سمير حجازي هذه الطريقة فيقول " وبديهي أن التعليل بالرسوم والمثلثات والدوائر لا يتفق مع النزعة العلمية، بل هو على النقيض من ذلك ؛ لأن هذه الأداة تعتم التفسير ولا تضيئه، فضلا عن أنها لم تضيف إلى خطوات الباحث عنصرا يساعده القارئ على المزيد من فهم نظريته إلى النص أو إلى عالم الشاعر " (حجازي ٢٠٠٤)

وهذا الذي دفع ناقدا مثل محمود أمين العالم أن

فيقول الصفراني في حديثه عن البحر في شعر القصصي " وأقصد بالبحر التخيلي استخدام كلمة بحر في غير معناها الذي وضعت له ، عندما ينحرف الشاعر بها إلى معنى جديد، ويحملها خلجات نفسه " (الصفراني، ٢٠٠٢).

وتتابع الدراسة انتهاج الأسلوبية في مختلف إجراءاتها، فعند دراسة الصورة في شعر القصصي تعتمد الدراسة إلى أسلوبية الصورة من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية المتمثلة في (التوليد - التراكم - المقابلة - المفارقة) (الصفراني، ٢٠٠٢).

وتقصد الدراسة أيضا إلى الإحصاء في أغلب فصولها، ولكن أبرز ما قدمته الدراسة في هذا الاتجاه عندما قدمت دراسة إحصائية لتواتر الأوزان الشعرية التي بنى عليها القصصي قصائده العمودية، فقد حصرت الدراسة الأوزان المستخدمة في اثني عشر وزنا (البسيط - الخفيف - الكامل - الرمل - الوافر - المتقارب - الرجز - الطويل - المجتث - السريع - الهزج - وزن مخترع)، وانتهت الدراسة لمجموعة من النتائج، نخص منها ما قيل عن وزني (البسيط والخفيف)، فقد وجد بعد الإحصاء أن أكثر الأوزان تواترا في شعر القصصي العمودي هو وزن البسيط، والسبب في ذلك - كما قال الصفراني " وقد كرس الشاعر وزن البسيط لكتابة معظم قصائده التي عبر فيها عن موقفه من القومية والموت، ولعل كثرة استخدامه لهذا الوزن في التعبير عن هذين الموقفين تعود إلى كثرة

في شعر القصصي، وتحدثت عن تجربته الشعرية، وآرائه النقدية ومواقفه الشعرية من المدينة العربية والغربية والقومية والحب والطبيعة، إلا أنها لم تسلم من استعمار البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيمائية.

فتارة نجد الحضور البنيوي يطغى على قراءة النص، ويظهر ذلك في كثير من أجزاء الدراسة، ومنها على سبيل المثال عندما يلجأ الناقد إلى مبدأ القبض على البنية، ومصطلح (المركزية)، ويتجهج نهج أبي ديب - إن صحت النسبة - الشارح والمفصل لمناهج الرواد المؤسسين للبنيوية، فيقع في دائرة الثنائيات الدلالية، فنجدته يتحدث عن ثنائية " الطبيعة " محللا للبنية الأولى " البحر "، ثم الأخرى " الصحراء "، ويجمع كل الحقول الدلالية التي ترتبط بالبنية لتساعده في تأكيد الدلالة المؤسسة للبنية الكلية. (الصفراني، ٢٠٠٢).

وتارة أخرى نجد يشير إلى مصطلح (الانزياح)، وهو باب من أبواب الأسلوبية، ويقصد به " استعمال المبدع للغة - مفردات وتراكيب وصورا - استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب " (ويسى، ١٩٩٥).

والانزياح أيضا " انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته " (السد، ١٩٩٤).

وقد أطلق عليه (ياكسون) " خيبة الانتظار " (المسدي، ١٩٨٢).

وهناك أمثلة كثيرة لا يسع المقام لذكرها، لكن أردنا فقط أن ندلل على عدم خضوع أي مذهب شعري لأي لازمة، نستطيع أن نحكم بتواترها في جميع القصائد ولدى جميع الشعراء.

أما ما قيل عن وزن الخفيف، فقد بلغت نسبته في شعر القصيبي ١٨.٥٪، وذكر الصفراني أن الشاعر كرس هذا الوزن للتعبير عن أبعاد موقفه من الحب في الدرجة الأولى. (الصفراني، ٢٠٠٢).

وتعليقنا على ما استنتجه الناقد هو نفس التعليق السابق؛ لأنه من الصعب - من وجهة نظري - أن يحدد الشاعر بحراً عروضياً معيناً يسير فيه تجربته، ويخصص بحراً آخر لتجربة أخرى، والشعر العربي قديمه وحديثه لم نر شاعراً يستأثر ببحر شعري واحد ويترك البحور الباقية، أو أنه يخصص (الطويل) للمديح، و(الكامل) للغزل أو غير ذلك، صحيح أن هناك بعض الأوزان تناسب بعض الأغراض، لكن هذه المناسبة لا يعمد إليها الشاعر، وإذا عمد إليها فهذا إنقاص من الشعرية.

وتعتمد الدراسة - أيضاً - على السيميائية منهجا في قراءة شعر القصيبي، والسيميائية عند (بيرس) تتخذ طابعا شموليا إذ لا نجد شيئا يخرج عن موضوعها مهما كان هذا الشيء، يقول (بيرس): "لم يكن بمقدوري أبدا دراسة أي شيء كيفما كان إلا دراسة سيميائية" (Charles. 1978).

وبذلك فالسيميائية البرسية تقدم نفسها باعتبارها

شيوعه في التراث الشعري القديم معبرا عنهما، إلى جانب أهمية التشكيل الإيقاعي لهذا اللون، وما يتمتع به من جلال ومخافة" (الصفراني، ٢٠٠٢).

والتبرير الناتج عن الإحصاء غير مقنع، ويميل إلى إصدار الأحكام العامة بما يتنافى مع عملية الإحصاء التي تهدف إلى الدقة في النتائج وصحة التعليقات، فالتبرير الذي قدمه الصفراني في قوله "لعل كثرة استخدامه لهذا الوزن في التعبير عن القومية والموت يعود إلى كثرة شيوعه في التراث الشعري القديم معبرا عنهما" تبرير يشوبه الشك، ويفتقد للدقة المنهجية، فهناك قصائد في التراث العربي القديم تعبر عن القومية والموت، ولم تكتب على البسيط، ولعل أشهر القصائد القديمة في هذين الاتجاهين لم تأت على البسيط، فمثلا دالية الأسود بن يعفر، وهي في ذكر الموت التي يقول فيها:

نام الخلي وما أحس رقادي

والهم محتضر لدي وسادي (الضبي، ١٩٨٠)

إنها ليست على البسيط، وكذلك بائية امرئ

القيس:

أرانا موضعين لأمر غيب

ونسحر بالطعام وبالشراب (امرؤ القيس، د.ت)

ليست على البسيط، وعينية أبي ذؤيب:

أمن المنون وريبها تتوجع

والدهر ليس بمعتب من يجزع (الضبي، ١٩٨٠)

** أحمد درويش والقراءة العروضية لشعر

حسن القرشي

قدم الدكتور أحمد درويش دراسة نقدية جاءت تحت عنوان " حسن القرشي - مدخل إلى قراءة شعره " والشريحة المنتقاة للدراسة تمثل صوتاً شعرياً متميزاً له دور بارز في إخصاب الحركة الشعرية المعاصرة في الجزيرة العربية ؛ مما دفع عميد الأدب العربي الدكتور: طه حسين إلى الاحتفاء به من خلال تقديمه لديوانه " الأمس الضائع " ، وقد جاء في مقدمته " وهذه سمات من الحجاز تبلغنا في مصر بعد أن طال العهد بنسيم الحجاز الأدبي ، واشتد النقد له ، وملك الظمأ إليه نفوسنا التي كاد يحرقها الصدى ، لقد سكت الشعر الحجازي فأطال السكوت ، وأسرف فيه على نفسه وعلينا ، وهو الآن يؤوب بعد غيبة طويلة ، وينشط بعد هدوء أوشك أن يكون خموداً " (القرشي ، ١٩٥٧).

وتحدث عن ديوانه قائلاً: " وفي لغة شاعرنا جدة ويسر يديناه إلى الفهم ، ويؤذنانك بأنه منك وبأنك منه ، وعليه مع ذلك مسحة من رصانة البادية تذكرك بشعر الحجاز في أزهى عصوره وأروع جزائته " (القرشي ، ١٩٥٧).

ولعل هذه الإشارة التي أتت من طه حسين لم تكن من قبيل المجاملة للشاعر، ولا رفع شأن الشعر السعودي في ذلك الوقت، بل هي شهادة نقدية واعية من ناقد قرأ شعر القرشي، وترك في نفسه أثراً، هذه الشهادة لم يقف عندها الدكتور أحمد درويش طويلاً،

منطقاً عاماً يستوعب كل الظواهر، ويسعى إلى صياغة قواعد مجردة وقيم شاملة " إن المنطق بمعناه العام - يقول بيرس - هو علم الفكر الذي تجسده العلامات، إنه السيمياء العامة " (Charles. 1978).

والقراءة السيميائية عند بيرس تحدد عدة مستويات يعتمد عليها الناقد في قراءة النص منها:

- المستوى التركيبي الذي يندرج تحته النحوية والبلاغية.
- المستوى الدلالي الذي يدرس مجموعة من العلاقات المتمثلة في الأيقونة والرمز والإشارة .
- المستوى التداولي: حيث يتم النظر إلى " المؤولة " كعلامة، فتكون في علاقتها بمؤولتها إما " خبراً " أو " مقولة " أو " دليلاً " (الصفراني، ٢٠٠٢).

وقد وظف الصفراني سيميائية (بيرس) بشكل مبتور، وهو يتعامل مع الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر القصبي، حيث قسمها إلى محورين: رأسي وأفقي، في المستوى الرأسي قام بدراسة الحقول الدلالية والدلالات المعجمية، وقام بدراسة مجموعة من العلاقات البلاغية المتمثلة في الترادف والتضاد وغيرها .

وفي المستوى الأفقي تعامل مع البنى في جانبها الدلالي والتداولي، فتحدث عن توظيف (بنية الاستفهام) و (بنية النداء)، ثم جاء الخلط بين المستوى التركيبي والمستوى التداولي، فوجدنا الصفراني يتحدث عن الاعتراض والحذف وأدوات الربط والتكرار، وهي نواتج تركيبية في ظل حديثه عن المستوى الأفقي الذي يتعامل مع التداولية .

إن بدايات الكتابة الشعرية تقتضي بالضرورة معرفة الوزن العروضي، والشعراء العرب منذ العصر الجاهلي حتى شعر التفعيلة وهم يقدرّون أهمية العروض، وضرورته لكتابة النص الشعري.

ويستدرك الدكتور درويش: " لكن اللافت للنظر من ناحية أخرى هو هذه القدرة التنوعية في الديوان نفسه في مجال عدد التفعيلات في الأبيات أو المقاطع المتتالية، وموقع القافية الموحدة أو المتنوعة والأشكال التي يطرحها الديوان .. ونستطيع أن نشير في عجلة إلى بعض صور التجديد الموسيقية التي تضمنتها صفحات هذا الديوان، فهناك نظام " السباعيات"، وقد بنى على أساسه الشاعر إحدى قصائده بعنوان " تعالي بنت آمالي" (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

ويتحدث شارحا ومفصلا لآليات النظام العروضي " السباعيات"، وكيف التزمت به مقاطع بعض القصائد عند القرشي، ومنها على سبيل المثال قصيدة " رغبات" من ديوان " البسمات الملونة" (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

ويأتي الحديث بعد ذلك عن بحر الرمل في ثلاث صفحات كاملة، بعدها ينتقل للبحر الخفيف، ثم يدرس تنوع القوافي، وتنحصر هذه الدراسة في أربع عشرة صفحة كاملة، يعلق بعدها فيقول: "إننا لا نهدف إلى حصر ألوان الأداء الموسيقي التجديدي في ديوان البسمات الملونة" (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

وذكرها من قبيل (مرور الكرام) ودلف إلى النص ليستكنه المخبؤ فيه، وهذه ظاهرة نقدية صحيحة، فليس الاحتفاء من قبل شخص ما دليلا على التمجيد والبراعة والإبداع، فالنقاد لا يتساوون في رؤاهم ولا في أحكامهم، والفيصل في النهاية يكون للنص؛ فهو الذي يمنح الشاعر الإجابة أو يحكم عليه بالإخفاق.

ولكن جاءت دراسة الدكتور درويش مختلفة وخارقة لآفاق التوقع، فعنوان الدراسة يعطينا مؤشرات لدراسة مضامين الشعر عند القرشي والبناء الفني في شعره وتشكلات اللغة والصورة والظواهر التجديدية في نصه.

لكن الدراسة تعاملت مع النص تعاملًا هامشيًا؛ فقرأتها من زاوية شكلية، وتمثلت هذه الزاوية في القراءة العروضية، فبدأ بديوان " البسمات الملونة" فذكر أنه " في الزاوية الأولى نجد شيوع محور مثل: الخفيف والبسيط والمتقارب والرجز والكامل والسريع والطويل والرمل ومخلع البسيط، وأشكال المجزوء والمرفل والأخذ والمضمّر .. وغيرها من تنوعات الأعراب والأضرب؛ مما يدل على تمكن قوي من أسرار العروض الخليلي" (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

وهل النتيجة التي توصل إليها الناقد تحتاج إلى السرد المفصل للأبحر التي استخدمها الشاعر؟ وهل هي مؤثرة في التجربة الشعرية؟ وتعد ضربا جديدا ينفرد به الشاعر عن غيره من الشعراء؟

النقدية، وعلاقة لا تصل إلى الأولويات النقدية، فهي لا تقع في مرتبة الأولانية ولا الثانية ولا الثالثة، بل قد تمثل طرفا في قراءة، ولا نجد لها في قراءة أخرى، فإننا لا نقبلها - في مجال الدراسات النقدية - أساس قراءة لنص شعري، أو منهجا نكتشف من خلاله مضامين الشعر عند الشاعر والملاحم التي تشكل التجربة الشعرية .

وإذا كنا سنعتمد الدراسة العروضية منهجا لقراءة الشعر، فكيف للناقد أن يقرأ قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا فرض نفسه على الساحة الأدبية والثقافية . إن ثمة إشكالية تطرحها القراءة السابقة تمثل جدلا نقديا كبيرا، وهذه الإشكالية تتمثل في (سهمية المعنى) - إن جاز المصطلح -، والمقصود بسهمية المعنى المكون الأدائي الذي ينقل الدلالة من النص المكتوب والتجربة المختزنة في ذات الأديب إلى بؤرة الكشف .

فهل هذا السهم القادر على الإحالة وإعادة الإنتاجية يتمثل في لغة النص أم عروضه أم بنيتة الجزئية والكلية أم عتباته أم إشاراته المختلفة .. أم ماذا؟ إنني لا أستطيع أن أتصور سهمًا واحداً من الأسهم السابقة يصلح وحده أداة لكشف الدلالة، فالمكون الإبداعي الذي يطلق عليه (قصيدة) لم يكن نتاج لغة بلا موسيقى، ولا ألفاظ بلا دلالة، ولا لوحة بدون ألوان وخلفيات، إننا نتعامل مع روح وجسد، فإذا مجدنا الروح فإننا قتلنا الجسد، وإذا عظمتنا الجسد فإننا أزهدنا الروح .

فإذا كان هذا التعليق يأتي بعد هذه الدراسة، فلنا أن نتساءل: ماذا نسمي الدراسة التي قدمت عبر أربع عشرة صفحة سابقة لهذا التعليق، وكلها تختص بدراسة الأداء الموسيقي، وما جاء بعدها أيضا من صفحات لم يستطع الناقد أن يتنصل من الدراسة العروضية، فعندما بدأ الحديث عن ملامح الصورة الشعرية لدى القرشي عاودته اللازمة العروضية من جديد، فمثلا يقول " الصور هنا ما تزال تمر إلى حد ما في مرحلة اجترار الموروث الشائع والاعتماد على التأثير العام لمجمل مناخ الحزن والاعتراب الذي تدور فيه، والاستناد بالطبع إلى موسيقى بحر الخفيف الهادئة، وقافية الرء المكسورة المستسلمة " (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

وتستمر الدراسة على هذا الأداء وتلك الآلية حتى نهايتها، بالرغم من أنها اتصلت - في مساحات ضيقة جدا - من الدراسة العروضية، وشرع الناقد في قراءة النص قراءة نقدية إبداعية شعرنا إزاءها بأننا أمام مبدع ناقد يستطيع فك شفرات النص، ويفسر الصورة معتمدا على مبدأ (الأثر) والقراءات المجاورة بشكل جمالي ماتع. (مؤتمر الأدباء السعوديين، ٢٠٠٩).

ولا أتصور ناقدًا بحجم أحمد درويش له باع طويل في القراءات النقدية للنص الأدبي أن يقدم قراءة لشاعر يمثل قمة أدبية في المملكة العربية السعودية وفي الوطن العربي بهذه الصورة وتلك الكيفية، فإذا كنا نقبل الدراسة العروضية مدخلا من مداخل القراءات

اللغة المتعالية وخطاب المتاهات في الطرح النقدي لأسماء أبي بكر في دراستها (جماليات التشكيل التخالفي في شعر الخطراوي)

لقد شهدت الساحة النقدية المعاصرة بزوغ مجموعة من الدراسات التي تتبنى الوجهة الحدائيه في قراءة النصوص، تلك التي تعتمد على المنهجية الغربية، وتحاول أن تصنع توليفة ومزجا غريبا بين المحتوى العربي والآلية المكتسبة، وكثير من نقاد هذه المرحلة دخلوا بوابتها وهم لا يمتلكون مفاتيح تلك البوابة، اعتقادا منهم أن الغريب والمدهش وغير المؤلف وغير المفهوم وسائل غدت دالة على الحدائيه، والمتلقي العربي إزاءها لا يملك سوى التسليم والخضوع بكثير من البلاهة، وحتى لا يقال عنه أنه جاهل يصفق للناقد ويعده أسطورة من أساطير اليونان أو عنقاء تملك سر الخلود والبقاء.

وهذه الدراسات اشتهرت باللغة المتعالية، وحل البديل الأجنبي مكان المصطلح العربي، وبدأ الناقد يستخدم مجموعة من التعبيرات والأساليب الغربية التي يعدها - من وجهة نظره - مبتكرة وحدائيه، بما يشعر المتلقي بغموض النص الناقد في ظل شعوره - في أحيان كثيرة - بسهولة النص الأساس (الشعري أو النثري)، فيبدو النص الناقد الذي من وظيفته الإيضاح والتفسير وفك الشفرات يبدو شفرة تحتاج إلى كلمة سر.

ومن هنا يقع المتلقي في المتاهة، ويغرق في كثير من الدلالات الغامضة التي تؤكد أمرين: الأول: عدم

فهم الناقد للنص الأدبي، ورغبته في إبداع نص آخر يكون موازيا للنص الأساس، والآخر: رغبة الناقد في اكتساب صفة (الحدائيه) دون اهتمام بالنص ولا الرؤية النقدية ولا الإخلاص لمهنته؛ فيغرق نفسه في دائرة الإغراب والإدهاش، فيقع في كثير من التناقض. وهذه الظاهرة وتلك الدراسات لفتت نظر البعض من نقادنا العرب فعبروا عن استيائهم من تلك اللغة والأنماط النقدية التي صار يروج لها المروجون من أصحاب دور النشر والصحف في كل مكان، فوجد مثلا الناقد عبد الغني باره يهاجم الخطاب النقدي المعاصر فيقول: "وهل الخطاب النقدي بثوبه الجديد هذا يكون قد تخلى عن مبادئه التي قام عليها منذ أرسطو بوصفه مؤسسة قضائية يحتكم إليها المبدعون في تقويم إبداعاتهم؟ فهل أصبح كتابة إبداعية لا يعينها التقويم ولا الوصاية على الإبداع، بقدر ما يسعى إلى الإثارة ولفت الانتباه إلى نفسه أولا وقبل كل شيء؟ أترأه بصنيعه هذا فقد مكانته وأصبح مجرد نص ينضاف إلى كومة النصوص الإبداعية؟ هل هو بذلك يجسد مبدأ السؤال الذي لا ينتظر إجابة كما يقول الحدائيون؟" (باره، ٢٠٠٥).

والنص السابق يلفت النظر إلى ما وصل إليه المنهج الحدائيه ورواده من تفلت من الجوهر الإبداعي، وإظهار العضلات التي تلفت الأنظار برغم كف البصر، وينتقض الحدائيه ويؤكد عدم فاعليتها مع فضاء النصوص الإبداعية في ظل التشبث بالفضاء المغلق

يعد قليلاً، مثل ما ورد في لسان العرب (تخالف الأمران واختلفاً: لم يتفقا، وكل ما لم يتساو فقد تخالف واختلف)، أما من ناحية الاصطلاح فقد قدمت الدراسة في مقدمتها مقارنة لدلالة التخالف فذكرت أن "الحياة كلها تحتضن الكثير والكثير من حركة التخالفات: خير وشر، ظلام ونور، عدل وظلم، وهذه الحركة لها إيقاعها الطبيعي المتميز في الحياة، والشاعر مفردة من مفردات هذا الوجود يصور الكون وحركته فيه، فتصبح بنية التخالفات الشعرية صورة للتخالفات الماثلة من مفردات الحياة اليومية" أبو بكر، (٢٠٠٩).

وهذا المعنى الدلالي الذي طرحته الدراسة هو نفس المعنى الدلالي للمصطلحين النقيدين المعروفين (المفارقة والأضداد).

وإذا غادرنا صفحة العنوان وانتقلنا إلى أجزاء الدراسة فنجد النص الآتي "والصورة المتشظية تتميز بالغرائية المتولدة نتيجة التوتر العلائقي بين الأشياء ذات الدلالات البعيدة، فيصبح التشكيل الصوري تشكيلاً متمرداً على نمطية، متطلعاً لارتداد اللاعادي واللامألوف، وتتماهى العلاقات المتولدة بين الدوال، وتصبح الصورة المتشظية متولدة عبر قانونها الانزياحي الأكثر عمقا وغموضاً" (أبو بكر، ٢٠٠٩).

إن ما ذكرته الدراسة عن الصورة المتشظية التي تتميز بالغرائية - على حد قول أسماء أبي بكر - هو نفس مصطلح التجانس الكوني، فالتجانس الكوني

الذي اتخذته منذ بدايتها، الذي يؤكد على طرح الأسئلة المتناثرة التي لا تجد لها إجابة.

ونجد خلدون الشمعة يصف النقد الأكاديمي المعاصر بأنه هرطقة فقال "تردى بدوره في حملة هرطقات نقدية تكرر واقعاً نقدياً عربياً يتسم بالتواصل بين مراحلها المختلفة" (م الموقف الأدبي، ١٩٧٤).

و جورج طرايشي يعلن أن قسماً كبيراً من النقد العربي الحديث "هو شيء ما ابتلى به الإبداع العربي الحديث من آفات.. وأن أطناناً وأطناناً من الورق المسمى بالنقد يجب أن يلقى في سلة المهملات فيما لو وجدت سلة مهملات تتسع لها، ولعل هذا ما يفسر ضآلة، بل ضحالة دور النقد في حياتنا المعاصرة، فأى جدوى ترجي من نص ناقد ينزل نفسه منزلة النص المنقود ويتخذ مجرد تكأة بتقول بها بأقويل ما أنزل الله بها من سلطان" (م الوحدة، ١٩٩٨).

ومن الكتابات التي وظفت تلك اللغة المتعالية، وظهر من خلال طرحها ميلها للغريب والإغراق الشديد في الدلالة دراسة للناقدة (أسماء أبي بكر)، عنوانها "جماليات التشكيل التخالفي في شعر الخطراوي"، ويظهر ذلك بدءاً من العنوان، الذي يحمل مصطلحاً غريباً على المعجم النقدي، ويكاد يتماس مع مصطلحات نقدية معروفة ومفهومة وتؤدي نفس الدلالة، وما نقصده هو مصطلح (التشكيل التخالفي)، فما معنى التخالفي لغة واصطلاحاً؟، أما عن اللغة فما وجد في معاجم اللغة لكلمة (تخالف)

يعتقد كاتبها أنه بذلك تجاوز منطقة السطح ليخلق في سماء لا حدود لها .

وظهر ذلك في كثير من مناحي الدراسة ، فعلى سبيل المثال نجد النص الآتي " تعد شعرية القصيدة من المصطلحات الجديدة في لغة النقد الأدبي ، وتعد بنية التخالفات من أهم الآليات التي تحقق شعرية القصيدة ، والتي يتحقق من خلالها تعانق بنية الثنائيات المتخالفة في الخطاب النصي ، وتتوافق بنية التخالفات مع الأبعاد الرؤيوية للخطاب الشعري ، وتظل البنية تتنازع وتتشاكل بين التداخل والتخارج في تعالقاتها مع البنية الدلالية الكبرى ، ويمثل ذلك آلية من آليات التشكيل الجمالي في شعر الخطراوي " (أبو بكر ، ٢٠٠٩).

إن الخطاب السابق يعد ضرباً من المتاهة واللغة النقدية غير المنضبطة ، وذلك عبر مجموعة من الإحالات اللغوية والتركيبية التي تفتقد القصيدة ، والوصول إلى المعنى بشكل مباشر ، فالحديث عن (بنية التخالفات) لا يحتاج إلى إقحام التعبيرات (الأبعاد الرؤيوية للخطاب - التنازع والتشاكل بين التداخل والتخارج - البنية الدلالية الكبرى وبنية الثنائيات المتخالفة).

وفي نص آخر تحدث فيه عن (سميائيات الاستفهامات بين (الثبات والتحول) تقول: " كما يوظف الخطراوي تقنية الاستفهام التي تلعب دوراً سيميائياً وتنشط بنية السؤال في الخطاب الشعري لتستجلب معها بينية

بديل التوافق اللفظي ، وهو يعني ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفي النظائر في أشياء تبدو غير متشابهة.

والعلاقات التي تندرج تحت مسمى التجانس الكوني " تتميز بأنها قائمة طوال الوقت بين الأشياء طبقاً لمنطق خاص ، لكنها في حال غياب هذا المنطق ، والذي يشكل الخيال أدواته الأساسية فإنها تظل باطنة ، عندئذ فإن اكتشافها وتحليل العلاقات الرابطة بين عناصرها لن يحتاج سوى إلى نوع من الملاحظة المستبصرة التي تعتمد على العقل بقدر ما تتأسس على المصادفة الحدسية للشاعر أو الفنان وحده ، إنها تومض فجأة ثم تنطفئ ، والفنان العظيم هو الذي يستطيع أن يقبض على الوهج الخاطف ليجعله ثابتاً ومستقراً عبر عمله الإبداعي ، وكلما ازدادت قدرة الشاعر وحساسيته في اكتشاف العلاقات الباطنة بين الأشياء ، والتي تبدو وكأنه لا رابط بينها ، ازدادت بالتالي قيمته الفنية فهناك وحدة تربط كل الظواهر الكونية ومهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر من خلال الصور ، والقدرة على تأسيس علاقات جديدة وإعادة اكتشاف وتجديد العلاقة القديمة " (صالح ، ١٩٩٤).

وقد تصل تلك اللغة بالخطاب النقدي إلى نوع من الاضطراب وعدم الفهم مما يؤدي إلى عدم فاعليته ، ويصير نوعاً من الفراغ لأنه لا يؤدي إلى نتيجة نقدية مفهومة ، فما هو إلا مجموعة من التراكم الغريبة والشاذة ، والجمل التي ليس بينها رابط ، تلك التي

وتستمر تلك اللغة عبر صفحات الدراسة كاملة، وتكثر مع قراءة النص الشعري، وتضطر الدراسة - في كثير من الأحيان - إلى الإحالات المقحمة التي لا تحتاجها القراءة النقدية؛ لإكساب الدراسة نوعاً من الأكاديمية والتخصص الذي يكاد يختفي في ظل اللغة الشعرية التي سيطرت على أغلب أجزاء الدراسة. (أبو بكر، ٢٠٠٩).

نتائج البحث

- إن أغلب القراءات النقدية التي قدمت في النص السعودي فرغت المحتوى النصي من مضامينه وجمالياته، واحتفت بالآليات المكتسبة، بالرغم من أن هذا النص يكتنز بطاقات تجديدية كانت أولى بالدراسة، وقد وقف بعض النقاد عند بعضها مثل الدكتور الفيبي في كتابه (حدائث النص الشعري)، ولكن ما زالت تحتاج إلى إضاءات أعم وأشمل.
- إن فعل الحدائث أصاب الكثيرين من نقادنا العرب - ومنهم من تصدى لقراءة النص السعودي، فمنهم من كان مطعماً ضد هذا الفعل؛ فوقف - على استحياء - مناهضاً ومدافعاً عن فكرنا العربي، ومحاولاً غريبة المأخوذ لكي يتناسب مع الاستمولوجيا العربية، ومنهم من جرفه التيار؛ فرفع القبعة وقدم فروض الولاء والطاعة للآخر، وسار في فلكه دون فهم كامل لفعل الحدائث.
- إن المنهجية الغربية سيطرت على أغلب

تخالفية تتمثل في البنى السردية المتوالدة، المبنية على أساس حضور تقنية الاستفهام وتتصافر البنيتان من أجل تأسيس خطاب شعري متميز يتغير بتغير الخلفية القرائية للمتلقي، كما تتنوع حالات التوالد الدلالي مع كل قراءة تأويلية تتجدد بتجدد حالات التلقي، ومن ثم يمثل حضور السؤال (بنية الثابت) وتمثل بنية الأجوبة أو حالات التداعي الشعري الحر (بنية التحول) التي تلعب دوراً دلالياً مع بنية السؤال كحالتين تخالفيتين على المستوى الشكلي الطباعي وعلى المستوى الدلالي " (أبو بكر، ٢٠٠٩).

ثمة ولع كبير بمجموعة المفردات الحدائثية التي انتشرت في الخطاب الحدائثي تلك التي درج على استعمالها كثير من النقاد في غير موضعها تجلت في الخطاب السابق، وأثارت كثرتها قلقاً في فهم الخطاب، فوجد مثلاً (سميائيات - الثابت والتحول - بنية - الخلفية القرائية للمتلقي - التوالد الدلالي - القراءة التأويلية - التداعي الحر) فكل هذه التعبيرات تمثل مصطلحات نقدية ومناهج نقدية لها أسسها ودلالاتها التي توظف في موضعها المناسب، ولا يصح أن نقحمها بهذا الشكل لاكتساب صفة المقدس، ومثل هذه التداعيات الاصطلاحية أوقعت الكاتبة في الاضطراب المنهجي، وجعلنا نطرح التساؤلات الآتية: كيف ينشأ تخالف بين بنية متولدة عن بنية؟ وكيف نحكم على بنية السؤال بأنها بنية الثابت والأجوبة بنية المتحول؟ وما علاقة المستوى الشكلي الطباعي بالبنيتين السابقتين؟

مركز الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٣١.
جاء ذلك في دراسته عن الصورة في الصفحتين
٢٠، ٢١.

الجزاري، عباس: خطاب المنهج / منشورات السفير،
المغرب، ط ١، ١٩٩٠، ص ٢٠.

حجازي، سمير: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر
/ دار طيبة للنشر والتوزيع / ٢٠٠٤ / ١٣٦.

درويش، أحمد: حسن عبد الله القرشي - مدخل في
قراءة شعره / بحث مشارك في مؤتمر الأدباء
السعوديين الثالث / وزارة الثقافة والإعلام /
الرياض / ٢٠٠٩ / ٨.

_____ / ١٠.

_____ / ١١.

_____ / ١٥.

_____ / ١٧.

(❖) جاء ذلك في دراسته عن الصورة في الصفحتين
٢٠، ٢١.

الربيعي، محمود: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة
النص الأدبي / مجلة عالم الفكر / الكويت / م
٢٣ / ع ١، ٢ / ١٩٩٤ / ٦٧.

السد، نور الدين: الأسلوبية في النقد العربي الحديث /
دكتوراه / جامعة الجزائر / ١٩٩٤ / ١٤٩.

القراءات العربية التي تناولت النص السعودي، وكثير
من تلك القراءات لم تكن دالة ومعبرة عن أسس المنهج
الغربي وآلياته، فخرجت مبتورة ناقصة.

- إن لغة الخطاب النقدي المعاصر - في كثير من
القراءات الحديثة - غدت غامضة ومتعالية عن لغة
النص؛ مما خلق نوعاً من المتاهة أصابت المتلقي العربي
بالحيرة والقلق.

المراجع

أبو بكر، أسماء: جماليات التشكيل التخالفي / م . س
_____ / ٢٢.

_____ / ٢٥.

_____ / ١٧.

_____ / ٢١.

امرؤ القيس: ديوانه / شرح: الأعلام الأشقري /
الشركة الوطنية للنشر / ٢٢٢ - ٢٢٦.

باره، عبد الغني: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب
النقدي العربي / الهيئة المصرية العامة للكتاب /
٢٠٠٥ / ١٢٤، ١٢٥.

بو طيب، عبد العال: إشكالية المنهج في الخطاب
النقدي العربي الحديث / عالم الفكر / م ٢٣،
ع ١، الكويت / ص ٤٥٦.

التريكي، فتحي، رشيدة التريكي: فلسفة الحداثة /

- سليمان، محمد: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان / دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع / ٢٠٠٧ / عناوين الفصول .
- الشمعة، خلدون: هرطقات في النقد / مجلة الموقف الأدبي / ع ١١ / دمشق ١٩٧٤ / ٥٤ .
- صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية / المركز الثقافي العربي / بيروت / ١٩٩٤ / ٣٨ .
- الصفرائي: شعر غازي القصيبي. / ١٩٦ - ٢٠٨ .
- _____ ، / ١٥٤ - ١٦١ .
- _____ ، / ٣٦٦ .
- _____ ، / ٣٧٧ ، ٣٧٨ .
- الضبي، المفضل: المفضليات / ت: أحمد محمد شاكر، و عبد السلام هارون / دار المعارف / ١٩٨٠ / ج ٢ / ١٦ - ٢٠ .
- _____ ، / ٢٢١ - ٢٢٩ .
- طرايشي، جورج: ندوة الإبداع والهوية القومية / مجلة الوحدة / ع ٥٨ - ٥٩ / الرباط / ١٩٩٨ / ٦٧ .
- العالم، محمود أمين: اللغة الثانية - في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث / المركز الثقافي العربي / بيروت / ١٩٩٤ / ٢٣٨ .
- عبد الفتاح، كاميليا: الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني / النادي الأدبي بالباحة / ١٤٢٩ .
- _____ ، / ٥٦ ، ٥٧ .
- _____ ، / ٥٩ .
- _____ ، / ٨٩ .
- _____ ، / ١٩٣ - ٢٠٢ .
- _____ ، / ٢٣١ .
- عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية / منشورات اتحاد الكتاب العربي / ط ١ / دمشق / ١٩٩٠ / ٣٢ ، ٣٣ .
- _____ ، / ١٤٢ .
- فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته / منشورات دار الآفاق الجديدة / بيروت / ط ١ / ٢٢٦ / ١٩٨٥ .
- القرشي، حسن: ديوان الأمس الضائع / دار المعارف / القاهرة / ١٩٥٧ / المقدمة .
- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب / الدار العربية للكتاب / ط ٢ / ١٩٨٢ / ١٦٤ .
- المعقل، عبد الله: موسوعة الأدب السعودي الحديث، مجلد الشعر، دار المفردات، ط ١، ٢٠٠١. ص ٨٦.

- مندور، محمد: في الميزان الجديد / دار النهضة،
القاهرة، مصر، ١٩٧٣، ص ١٧٨.
- نقلا عن إبراهيم، عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات
المستعارة / المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، بيروت / ط ١ / ١٩٩٩، ص ٥٦.
- نقلا عن المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب /
الدار العربية للكتاب / ط ٢ / ١٩٨٢ / ٣٧٠.
- ويسي، أحمد محمد: وظيفة الانزياح من منظور
الدراسات الأسلوبية / رسالة ماجستير / جامعة
حلب / ١٩٩٥ / ٣٩.
- Charles senders peirce; ecrits singe. ed. seuil;
paris \1978\p.32.
- _____, P 120.

**Content and Vacuum Mechanism Acquired:
(A Critical Approach in the Methodology of Criticism of Saudi Poetry)**

Emad Haseeb Mohammed Ibrahim

*Associate Professor , Department of Arabic Language and Literature,
King Saud University*

(Received 12/3/1432H.; accepted for publication 23/7/1432H.)

Abstract. Discusses the problem of monetary contemporary, grew up in reality the Arab product to do acculturation and try to glorify the Western model and the word is without him, and is this problem to try some Arab critics to deal with the Arabic text according to the methodology of Western, in the form seemed to them a lot of confusion and contradiction; which led to the discharge textual content of the contents and aesthetics in order to celebrate the mechanisms gained, as well as the widening circle of interpretation, and a kind of chaos methodology and terminology, have chosen to search a set of readings cash on Contemporary Saudi Arabia as part of the Arab monetary done.