مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
ISSN: 2709-0302 (online)

Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2617-5908 (print)

أنطولوجيا اللغة في مشروع سعيد السريحي النقدي: مقاربة فلسفية في الخطاب الشعري والسردي والثقافي(*)

حسين خلوفة محمد المرحبي
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز- المملكة العربية السعودية
Hhak20@gmail.com

*) تاريخ تسليم البحث 25/11/2025 تاريخ قبوله للنشر 10/1/2026
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

أنطولوجيا اللغة في مشروع سعيد السريحي النقدي: مقاربة فلسفية في الخطاب الشعري والسردي والثقافي

حسين خلوفة محمد المرحبي
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز- المملكة العربية السعودية

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن تصورات سعيد السريحي للغة الشعرية ورصد تمثلاته لها في مشروعه النقدي الممتد عبر الشعر، والسرد، والنقد الثقافي؛ منطلقة من فرضية ترى أن طبيعة اللغة الشعرية عنده ليست أداة للتعبير أو الوصف، بل كينونة تؤثر في وعي الإنسان وإدراكه للعالم؛ معتمدة على المنهج النقدي التحليلي؛ وذلك من خلال الوقوف على تصورات السريحي في مقارباته النقدية للغة الشعرية وتحليلها، وقد خلصت الدراسة إلى أن هذا التصور للغة قد جاء بوصفه أحد المرتكزات الرئيسة التي توجه مشروعه النقدي كله، سواءً في مقارباته للغة الإبداع، أو حتى في مقارباته في النقد الثقافي، وأن هذا المنظور ظل ثابتًا ممتدًا على مدى أربعة عقود رغم تنوع الموضوعات والقضايا والحقول النقدية، متجاوزًا بذلك حدود التحليل البلاغي والنقدي التقليدي إلى مسألة العلاقة بين اللغة والوعي والخطاب. مستفيدًا من بعض تصورات فلسفة اللغة الغربية، لا سيما عند مارتن هيدغر وإعادة صياغتها في سياق نقدي عربي؛ بدءًا من تمثلاته للغة الشعر العربي القديم، ثم الحديث، وانتهاءً بمقارباته في النقد الثقافي، مُشكلة بذلك محورًا فلسفيًا يمكّن من خلاله فهم مشروعه النقدي.

الكلمات المفتاحية: السريحي، هيدغر، أنطولوجيا اللغة، الكينونة، الهيمنة. الخطاب الشعري، الخطاب السردي الخطاب الثقافي.

Mechanisms of Saeed Al-Sarihi's Critical Discourse: A Study in Criticism of Criticism

Hussein bin Khalufah Muhammad Al-Marhabi
Researcher, Faculty of Arts and Humanities, Department of Arabic Language and Literature, King Abdulaziz University, Kingdom of Saudi Arabia

(Department of Arabic Language and Literature / Literature Track)
College of Arts and Humanities
King Abdulaziz University
Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

This study seeks to uncover Saeed Al-Suraihi's conceptions of poetic language and trace its manifestations in his critical project, which spans poetry, narrative, and cultural criticism. It begins with the premise that, for him, poetic language is not merely a tool for expression or description, but rather an entity that influences human consciousness and perception of the world. The study employs an analytical critical approach, examining and analyzing Al-Suraihi's conceptions in his critical approaches to poetic language. The study concludes that this conception of language is a central pillar guiding his entire critical project, whether in his approaches to the language of creative expression or even in his approaches to cultural criticism. This perspective has remained constant and consistent over four decades, despite the diversity of topics, issues, and critical fields, thus transcending the boundaries of traditional rhetorical and critical analysis to question the relationship between language, consciousness, and discourse. He draws upon certain concepts from Western philosophy of language, particularly those of Martin Heidegger, and reformulates them within an Arab critical context. Starting with his representations of the language of ancient and modern Arabic poetry, and ending with his approaches to cultural criticism, he thus forms a philosophical axis through which his critical project can be understood.

Keywords: Al-Sarihi, Heidegger, Ontology of Language, Being, Hegemony.

المقدمة:

يشكل مفهوم اللغة الشعرية أحد أكثر المفاهيم حضورًا واهتمامًا في مشروع السريحي النقدي، بل يمكن عده الركيزة الأساسية التي توجه مقارباته النقدية المختلفة للغة، من حيث منحها مكانة تتجاوز وظيفتها التواصلية؛ لتصبح مجالًا أنطولوجيًا يتكون فيه الوعي وتتشكل من خلاله المفاهيم والظواهر، ويتجلى هذا البعد الفلسفي بوضوح في مقارباته المتنوعة للشعر القديم والحديث، وفي لغة السرد الإبداعية، إضافة إلى الخطاب الثقافي من خلال وقوفه على بعض الظواهر الثقافية والاجتماعية، والمتتبع لهذه الرؤية يجد أن السريحي لم يتعامل مع اللغة الشعرية كما هي في مسالك النقد العربي القديم الذي يتكئ على المعايير والبلاغية والأسلوبية، ولا في رؤية النقد العربي الحديث الذي تعامل – في جانب منه– مع النص الشعري بصفته مرآة للسياق الخارجي، بل النظر إليها بوصفها بعدًا وجوديًا متحكمًا في الوعي وأنها المكان الذي تُكشف فيه الأشياء وتتجلى فيه حقيقتها، وهي الرؤية الفلسفية التي لازمت خطاب السريحي النقدي في تعامله مع لغة النص الشعري، والسردي، مقوضًا في سبيل ذلك المرتكزات التي قامت عليها المعايير النقدية القديمة والحديثة إزاء تعاملها مع لغة الإبداع الشعرية.

ورغم امتداد هذه النظرة الفلسفية للغة الشعرية على مدى أربعة عقود زمنية، إلا أنه لم يُعثر–بحسب علم هذه الدراسة– على دراسات تناولت هذه النظرة للغة عند السريحي من منظور فلسفي يكشف أسسها وتجلياتها في مشروعه النقدي الممتد من ١٩٨٣ إلى ٢٠٢٣م، ولذلك تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة هذا البعد في خطاب السريحي النقدي، منطلقة من الأسئلة الآتية:

١. ما ملامح أنطولوجيا اللغة في مشروع السريحي النقدي؟
٢. وما الأسس التي اتكأ عليها في توظيف هذه النظرة؟
٣. وكيف انعكس هذا التصور في مقارباته للغة الشعرية والسردية وامتد ليشمل الخطاب الثقافي؟

بينما تكمن أهميتها في سعيها إلى تحديد موقع اللغة في الاستراتيجية النقدية لمشروع السريحي، وتحليل الأسس النظرية التي ينطلق منها في مقارباته للغة الإبداع والثقافة، وذلك من خلال الأهداف الآتية:

١. رصد تحولات هذا المفهوم بين الشعر والسرد والنقد الثقافي.
٢. محاولة إظهار الاتساق في استراتيجية السريحي النقدية للغة عبر هذه الحقول الثلاثة، بوصفها مراحل مترابطة لفهم موقع اللغة في خطابه النقدي، وتأكيد دورها في تشكيل ممارساته النقدية.
٣. الكشف عن رؤية السريحي لفلسفة اللغة، وفهم تصوره للغة بوصفها مجالًا للوعي ووجودًا تتشكل فيه الظواهر الثقافية والفكرية، وتحليل أثر هذه الرؤية في ممارساته النقدية

أما حدود الدراسة فستقتصر على تتبع تصور اللغة في مشروع السريحي النقدي من خلال نماذج من مقارباته التي جاءت في سياق نظرته للغة الشعرية، دون ادّعاء الإحاطة بجميع إنتاجه، أو الوقوف على القضايا والظواهر التي ليس لها علاقة بهذا السياق، أي أن التركيز منصب على البعد الفلسفي للغة وتتبعه التاريخي في خطابه؛ وذلك في سياق قراءاته للشعر، والسرد الحديث، والنقد الثقافي.

المبحث الأول: الخطاب الشعري

يمثل الخطاب الشعري القديم المدخل الأول الذي يكشف فيه السريحي عن رؤيته للغة الشعرية من منظور فلسفي وجودي، لا بوصفها مجرد أداة للوصف والإبلاغ؛ مقوضًا في سبيل ذلك المنطق الذي سارت عليه المعايير البلاغية والنقدية القديمة. وإذا كان خطاب السريحي تجاه التراث النقدي والبلاغي قد انطلق من قناعة ترى أن: "وقوف النقاد عند أحكام ومعايير محددة قد قصر بهم عن استيعاب لغة أبي تمام الشعرية على ما يتصورها النقد الحديث" (١). فإنه قد سعى في المقابل إلى التعامل مع لغة النص الشعري وتحديدًا مع أبي تمام من منظور مغاير عن تلك الأساليب وذلك في سياق وقوفه على أبرز القضايا والمفاهيم التي شاعت في مسالك النقد العربي القديم.

وقد تجلت قضايا الاستعارة، والتشبيه، وبعض المحسنات البديعية، كالجناس والطباق، بشكل لافت في خطاب السريحي، وإنْ كانت الاستعارة هي صاحبة النصيب الأوفر بوصفها المعيار الفني الذي تباينت حوله آراء معظم النقاد القدامى في قراءاتهم للنص الشعري، إضافة إلى ما اعتبروه طارئًا من شعر المحدثين، وخاصة عند أبي تمام الذي يعد المحرك الفعلي لهذا التباين، ولهذا جاءت الاستعارة بوصفها المعضلة المحورية التي ارتكز عليها خطابه النقدي في مساءلة وتفكيك منطلقات التراث النقدي والكشف عن المنظور الذي تعامل به إزاءها، وأنها: "كانت مدارًا لكثير من النقد الذي دار حول أبي تمام لأنه أكثر منها أولًا ثم جاء بما جاء به خارجًا عما ألفه العرب منها"(٢). ومن الصعوبة استقصاء المواضع والسياقات التي وردت فيها هذه القضية، لكن لعل من أبرز الأبيات التي عابها كثير من البلاغيين والنقاد، وبخاصة الحسن الآمدي الذي عدها عند أبي تمام من مرذول اللفظ وقبيح الاستعارات(٣) حين قال:

يا دَهْرُ قَوِّم من الخَدَعَيكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هذا الأنامَ مِن خَرِقِكْ(٤)

فقد اتخذ السريحي في قراءته وتحليله لهذا البيت مسلكًا مختلفًا عن رأي الآمدي وغيره من النقاد الذين عابوا هذا القول وعدوه بمثابة الخروج عن طريقة العرب المعروفة في نظم المعاني والألفاظ ومخالفة الذوق، بقوله: "غير أن العداء الخفي بين الإنسان والدهر، والذي استحال بسببه الدهر إلى حيوان فتاك في اللاشعور الجمعي عند بني الإنسان، هذا العداء لا يلبث أن يؤول بالدهر إلى كائن إنساني ينبثق في صدر البيت من ياء النداء فتأتّى بذلك مخاطبته وتوجيه اللوم والتفنيد له، غير أن أبا تمام لا يلبث أن يدمر هذا (الإنسان– الدهر) ولا يبقي منه إلا هذين

(١) سعيد السريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الحديث، ط١، (جدة، النادي الأدبي الثقافي،١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)، ص. ١٠.

(٢) السريحي، شعر أبي تمام، ص. ٢٣.

(٣) الحسن الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤م)، ٢٦١/١.

(٤) حبيب بن أوس، الديوان، ط.٤، شرح. الخطيب التبريزي، تحقيق. محمد عبده عزام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)، م ٢/ ٤٠٥.

الأخدعين اللذين يستمدان من التثنية قوة لهما للبقاء وكأنما يهيئ أبو تمام بذكره أجزاء الأشياء فحسب ذلك التفتيت الذي يشمل أجزاء العالم في شعره"[١].

فمن هذا النص يتضح أن السريحي لا يكتفي بتحليل النص أسلوبيًا، بل يتجاوز هذا المستوى إلى أفق فلسفي وجودي يتناول من خلاله إشكالية متصلة بأزمة الوجود الإنساني في علاقته مع الزمن، أو بمعنى آخر: تمثل الاستعارة عنده أداة تعبيرية وظفها أبو تمام للكشف عن صعوبة العالم، وعن الدهر الذي خاطبَه بوصفه كائنًا إنسانيًا، مجسدًا بذلك حالة تشظي العالم والصراع الإنساني مع الزمن. وهي ذات الرؤية التي يؤكدها السريحي في موضع لاحق من حديثه عن أبي تمام حين وصفه بأنه لا يكتفي بتصوير الأشياء كما هي، بل يحولها إلى حركة مليئة بالتوتر الذي تتآلف من خلاله الأضداد والمتناقضات، حين قال عنه: "ذلك أن هذه الرؤية لا تلبث أن تتسلط على الأشياء فتنتزع عنها رداء (الشيئية) وتحيلها إلى (موضوعات) يتخللها التوتر الذي يفضي بها إلى احتضان الأضداد واستقطاب النوافر" [٢].

ولم تختلف هذه النظرة الفلسفية للغة عند السريحي في كتابه الآخر (حركة اللغة الشعرية: مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي)، وهو المعنِي كله بمقاربة لغة الإبداع الشعرية، إذ جاء منظوره للغة على أنها: "لغة تحاول أن تصل إلى الخفي خلف الظاهر، والغامض وراء الواضح، وتترامى إليه معادن الحقائق واستجلاء الروح الكامنة في الأشياء"[٣]. وهذا تصور آخر يؤكد فيه السريحي أنه لا يكتفي بمباشرة وتقريرية اللغة، بل يتجاوز بها إلى وظائف وطبقات دلالية متعددة تتمثل في اختراق الخفي والمرئي والمسموع؛ أي أن الشاعر لا يكتفي بوصف الأشياء كما هي، بقدر ما يعمل على كشف دلالتها الوجودية. ومن هنا، فإن هذا التصور ينسجم مع عزله لوظيفة الاستعارة عما كان عليه مفهومًا عند النقاد العرب القدامى الذين تفاوتت آراؤهم حيالها بين استعارة قريبة، أو بعيدة، أو مبتذلة، إذ ينقلها من مستوى بلاغي تقويمي إلى وظيفة أخرى مختلفة مهمتها القيام: "بتحطيم حدود الأشياء وخلط عناصرها ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح عالما لا يقوم إلّا في الشعر"[٤]. وهو الشعر الذي يراه: "لا يؤخذ مأخذ الاضطرار، فهو الحرية الكاملة للإنسان يعيد فيها خلق العالم والأشياء، ينعتق فيه من أسر الضرورة وحدود المادة وهيمنة المشتهر والمألوف ويتجلّى فيه العالم خلقًا جديدًا تقيمه اللغة"[٥]. مما يؤكد وحدة هذا التصور الأنطولوجي للغة عند السريحي رغم اختلاف السياقات والكتب دون ملاحظة اختلاف أو تبديل.

وكذا الأمر في المحسن البديعي (الطباق) الذي يرى أن جوهره يتمثل في: "اقتدار على كشْف ما يمكن في اللغة من حركةٍ تتوتر فيها بين الشيء ونقيضه بحيث يتجلى الوجود من خلالها وقد انتظم في شبكة محكمة من علاقات

(١) السريحي، شعر أبي تمام، ص. ٢٢٥.

(٢) السابق، ص.٣٠١.

(٣) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، (جدة، النادي الأدبي الثقافي،١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م)، ص. ١٣٥، وهي أطروحته في مرحلة الدكتوراه في جامعة أم القرى، بعنوان: (التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي) ١٩٨٨م.

(٤) السريحي، حركة اللغة الشعرية، ص. ٢١٩.

(٥) السابق، ص. ٢٨٠.

التضادّ والتشابه"[١]. ويفهم من هذا النص أن السريحي لا يعمل على إقصاء تلك الأساليب بقدر ما يسعى إلى بلورتها وفق رؤية مغايرة للمنظور النقدي التراثي، فهنا يكتسب الطباق بعدًا أنطولوجيًا ينقله من وظيفته التحسينية البديعية إلى فضاء وجودي يمثل صراعًا دلاليًا تنكشف من خلاله حركة المعنى داخل اللغة. فالوجود قد لا يفهم من آحادية الشيء، وإنما عبر المتناقضات والضديات، فتكون اللغة عاملًا رئيسًا في كشف بنية الوجود، لا كونها مجرد زينة أو وصف أو إبلاغ. ويتسق هذا التحويل مع جوهر منهجه النقدي في مقاربة اللغة الذي يريد لوظيفته أن تتمثل في إعادة:" وصل اللغة بالشعر بعد أن طال انفصالهما عن بعضهما، فيكشف لنا ما يحتضنه تراثنا الشعري من تجارب لغوية كانت تعيد إلى اللغة إشراقها وجمالها كلّما أوشك الإلف والاعتياد أن يطفئ ذلك فيها، ومن هنا يكون الشعر العظيم هو الحياة الخالدة للغة، تتجدد به وتكسب من خلاله قوّتها وروعتها"[٢].

وتتلاحق زمنيًا هذه النظرة الفلسفية المتسقة عند السريحي في كتاب (الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة) الصادر عام ١٩٨٦م، الذي يجدد فيه تأكيده أن دور اللغة فعْلُ خلْقٍ وانتماء لا مجرد نظام من الإشارات للوجود للإنساني، إذ يقول: "ومن هنا تصبح تسمية الشيء نوعًا من الاحتضان الإنساني له. وليست مجرد إشارة إليه، فالتسمية قصيدة مجمدة في كلمة بحيث تفجر تلك الكلمة تاريخ الإنسان الأول في تعامله مع الأشياء"[٣]، وهنا رفض صريح للاختزال الوظيفي للغة أو أن تكون مجرد علامة تشير إلى شيء أو تنتهي بمجرد انتهاء هذه الإشارة، ويقابل هذا الرفض مسعى واضح بأن تكون اللغة أداة خلق وتجل للكينونة، وهو بهذا النص يمثل العمق الأنطولوجي للغة التي تُنشئ العلاقة بين الإنسان والعالم، فالتسمية للشيء هنا اعتراف به واحتواء له، لا مجرد علامة أو إشارة إليه فحسب.

وتبدو جملة هذه النظرات التي لم يفصل فيها السريحي اللغة الشعرية حتى عن سياقها الزمني والحضاري والاجتماعي، والتركيز على تجربة الشاعر مع اللغة من خلال علاقته معها واعتبارها عنصرًا لصيقًا بالأشياء من حوله مستمدة من أطروحات الفلسفة الغربية وتحديدًا عند الألماني مارتن هيدغر(١٨٨٩- ١٩٧٦م)، فحين يتحدث السريحي عن التسمية بوصفها (احتضانًا إنسانيًا) وأنها (قصيدة مجمدة)، فإنه يقترب من المفهوم الهيدغري الذي وصل اهتمامه باللغة إلى حد يرى أن: "الشاعر يسمّي الآلهة ويسمّي كل الأشياء بما هي عليه. إن هذه التسمية لا تقتصر فقط على منح اسم لشيء يُفترض أن يكون معروفًا من قبل. ولكن الشاعر في قوله الكلام الجوهري إنما يدفع الموجود لأن يصبح مسمى الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام..."[٤] وأن لِلُغةِ الشعر عنده- هيدغر -كما يقول إبراهيم أحمد في أنطولوجيا اللغة-: "القدرة على الإتيان بالأشياء إلى العالم وجعلها "تظهر في بدايتها البكر"[٥]. ومن هنا، فإن آراء السريحي تبدو متقاطعة بوضوح مع نظرة هيدغر في كون اللغة

(١) السابق، ص. ٣٠٤.

(٢) السابق، ص. ٣٣٧.

(٣) سعيد السريحي، الكتابة خارج الأقواس، ط٢، (الرياض، وزارة الإعلام،١٤٤٠هـ/٢٠١٩م)، ص. ٢١.

(٤) مارتن هيدجر، إنشاد المنادي: قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ط. ١، تلخيص وترجمة: بسام حجار، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص. ٦٢.

(٥) إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، ط. ١، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م)، ص. ٩٩.

الشعرية هي الموضع الذي يستعيد فيه الإنسان علاقته الأولى بالعالم، وأنها تتجاوز وظيفة الإشارة إلى فعل الخلق الذي يكشف الوجود ويمنح الأشياء تسمياتها كما لو أنها في بداياتها الأولى.

ولم يختلف موقف السريحي من الدراسات النقدية العربية الحديثة عن موقفه من التراث النقدي من حيث اعتماده على آلية النقض والهدم للمفاهيم والمنطلقات السائدة في تلك الدراسات، سواءً التي تركز اهتمامها على استرداد مفاهيم النقد العربي القديم، أو التي سعت إلى الاستفادة من بعض منجزات النقد الغربي الحديث، حيث شرع في نقض آراء مجموعة من النقاد العرب في العصر الحديث؛ كطه حسين، وعباس العقاد، ومحمد مندور، وأنيس المقدسي، وشوقي ضيف، الذين يرى أن بعضًا منهم لم يتجاوزا في رؤيتهم للغة أبي تمام منطلقات النقد القديم، أو الذين تأثروا بقضية الحتمية العلمية أو المنهج السياقي الذي يفترض أن تفسير الظاهرة الأدبية لا يتحقق إلا باستدعاء الظروف الخارجية المختلفة، وهو المنهج الذي ظهر في مطالع القرن التاسع عشر الميلادي على يد مجموعة من النقاد الفرنسيين، لعل من أهمهم: سانت بوف، وهيوبوليت تين، وفرديناند برونتير [١].

بل اللافت أن السريحي يتجاوز حتى الآراء التي لم تختلف كثيرًا عن نظرته للغة من منظور فلسفي، كرؤية أدونيس الذي رأى في لغة أبي تمام تفردا لم تستوعبه نظرة النقد العربي القديم [٢]، لكونها: "تشكل بنية عضوية تصل بنيويًا بين ذات الشاعر وأشياء العالم وأنها تحتضن من الشيء فعاليته فترينا الأشياء في اندفاعها وتفجرها وبكارتها وبهذا تقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها..." [٣]. ويبدو تلاقي هذه النظرات مع نظرة السريحي التي ترى أن: "لغة الشعر لغة تحاول أن تصل إلى الخفي خلف الظاهر، والغامض وراء الواضح، وتترامى إليه معادن الحقائق واستجلاء الروح الكامنة في الأشياء" [٤]. فالظاهر، والواضح، والظاهرة في الأشياء، هي المتآلف عليها في رؤية النقد القديم، بينما يتمثل نقيضها في الخفي، والغامض، والكامن أو المستتر في الأشياء كما تظهر عند أبي تمام. ومع هذا، فإن السريحي يرى أن هذه الرؤى عند أدونيس لم تبلغ الحد الذي يتيح لها الوصول إلى مواطن الإشكال الذي تضمنتها بعض نصوص أبي تمام وأحدثت بسببها ذلك الجدل النقدي في التراث النقدي، معللًا بأن هذه الدراسات قد انصرفت إلى مواضيع محددة، وأن هذا الانصراف: "لم يكن يسمح لهم بالتعرض لبحث الظواهر التي عابها النقاد القدماء على أبي تمام بحثًا نقديًا مستفيضًا فكانت ردودهم لا تتجاوز الملاحظات العامة دون أن تحظى مواطن الإشكال في شعره بتحليل نقدي حديث يكشف أبعاد الرؤية الشعرية التي تجلت فيها فأخرجتها مما هو مألوف ومعتاد" [٥].

---

(١) ينظر: رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م)، ٣/ ٣٠- ٣١. و٤/ ١٢٨- ١٤٦.

(٢) السريحي، شعر أبي تمام، ص. ١٢٤.

(٣) علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، ط.٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، ٢/ ١١٦.

(٤) السريحي، حركة اللغة الشعرية، ص. ١٣٥.

(٥) السابق، شعر أبي تمام، ص. ١٢٧.

وتتجلى هذه الرؤى عند السريحي بوضوح أكبر حينما عرض بدءًا في كتابه حركة اللغة الشعرية لظاهرة الغموض عند أبي تمام والشعراء المحدثين في العصر العباسي، إذ يؤكد أن: "معالم اللغة الشعرية عند الشعراء المحدثين ليست أشياء منفصلة وإنما هي تجليات الرؤية فيها، وإذا كان في شعرهم شيء من الغموض والإبهام فإنما مرده إلى محاولاتهم كشف إمكانيات اللغة لخلق عالمهم الشعري"(١). أي أن هذا الغموض هنا ليس عيبًا أسلوبيًا بقدر ما هو نتيجة لتوسيع آفاق اللغة وتمثلها للوجود وتفجير طاقاتها الدلالية.

ومما يؤكد تجلي هذا التصور عند السريحي أنه لا يحصر هذه الظاهرة في لغة الشعراء المحدثين فحسب، بل يعود في سياق تناوله لظاهرة الغموض إلى الزمن الجاهلي، فعلى سبيل المثال يورد هذا الشطر لامرئ القيس: "وليل كموج البحر"(٢)، معلقًا عليه بالقول: "غير أنه يصبح للشعر نبض آخر إذا ما نظرنا إلى أن الليل يستبطن في داخله معاني عدّة تنبض بها اللغة. والسياق يريد من الليل غموضه ورهبته ولا يريد منه استقراره وسكينته، ولذلك فهو يتنزع من الليل الهدوء والسكينة حينما يسلط عليه البحر في نفس الوقت الذي ينتزع فيه الليلُ من البحر صفائه ويحيله إلى بحر غامض يجيش باحتمالات الموت والهلاك وعندها نصبح أمام ليل صاخب وبحر معتم، وذلك كله مما لا قِبَلَ لمن يكتفي بالقول بالتشبيه القول الموصول إليه"(٣). فامرؤ القيس لا يُقدم –بحسب منظور السريحي– صورة جامدة، بل يراه كاشفًا عن رؤية وجودية للعالم تتجلى عبر اللغة الشعرية، فالليل هنا ليس الليل المعتاد الموصوف بالطمأنينة والاستقرار، وإنما المتسم بالغموض والرهبة والقلق الوجودي، وكذلك العلاقة بين البحر والليل لا تبدو علاقة تشبيه وانعكاس بقدر ما هي علاقة تفاعلية متبادلة كاشفة عن فضاء وجودي قلق ومتوتر، وهذا النص يمثل دلالة كاشفة عن أن تجربة اللغة الشعرية عند السريحي غير منحصرة في زمن دون آخر، حتى وإن ارتكز على لغة الشعراء المحدثين، مما يعني أنها نظرة شمولية تستهدف لغة الشعر دون ربطها بسياقاتها الخارجية.

ومما يعزز هذا الالتزام النظري الذي يحاول السريحي أن يؤسس من خلاله لفهم أنطولوجي للنص الشعري دون النظر لزمن معين هو وقوفه على لغة الشعر الحديث، وتحديدًا حين خصص كتابًا كاملًا يعنى بمقاربة تجربة الشاعر السعودي محمد الثبيتي الشعرية، إذ يؤكد في إحدى سياقات حديثه عنه أن مهمة الشاعر: "هي نزع اللغة عن العالم، تجريده مما انتهى إليه واستعادة دهشة معرفته به واكتشافه مرة أخرى، يستعيد الشاعر بذلك تجربة الإنسان الأول"(٤). فعلى سبيل المثال يقف السريحي على هذا النص للثبيتي من ديوان التضاريس:

---

(١) السابق، حركة اللغة الشعرية، ص. ١٦٠.

(٢) والبيت: وليلٍ كموْج البحْرِ أرخى سُدُولَهُ عليّ بأنواع الهُموم ليَبْتَلِي. ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ط.٤، تحقيق. محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص. ١٨.

(٣) السريحي، حركة اللغة الشعرية، ص. ١٦٥.

(٤) سعيد السريحي، عتبات التهجي: قراءة أولى في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي، ط.١، (بيروت: جداول للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م)، ص. ٣١.

"جئتُ عرّافًا لهذَا الرّملِ
أسْتَقْصِي احتِمَالات السَّوادْ
جئتُ أبْتَاعُ أسَاطيرَ
ووقتًا ورمَادْ
بينَ عينيّ وبين السبتِ طقسٌ ومدينةْ
خدرٌ ينسابُ من ثدي السَّفِينةْ"(١).

واصفًا إياه بقوله: "كأنما هو يفتّش في ثناياه عن طينة الإنسان الأول وأسرار الخليقة وجذور التكوين، حيث تضيق المسافة بين الواقعي والمتخيّل وبين الحلم واليقظة حين كانت اللغة شعرًا محضًا، ولغة أولى يشكل كل صوت فيها اجتراحًا للصمت وكل كلمة شركًا يقتنص به الإنسان الكائنات من حوله. وقف به عرافًا وكاهنًا يخلق من مادته الأولى الأساطير...."."(٢) وواضح من هذه القراءة أن السريحي يحدد عزله للغة عن وظيفتها العملية، إذ لا يرى في تعامل الثبيتي مع الرمل باعتباره صورة جامدة كما هي في الواقع، بقدر ما يرى عنده تجسيدًا للوجود الذي يحيل إلى خلق الإنسان الأول وأسرار الخليقة وبداياتها الأولى، فالتفتيش في ثنايا الرمل تعني محاولة إعادة الاكتشاف عن اللحظة الإنسانية الأولى، وكأنه بهذه العلاقات يلغي الفواصل أو الحواجز بين الضديات؛ كالواقع والخيال، والحلم واليقظة، وهذه اللحظة القديمة تتزامن مع وجودية اللغة واستنطاقها للأشياء، فهو أشبه بالكاهن أو العراف الذي يعيد إنتاج اللغة حين يخلق من خلالها الأساطير وهذا فعل لا يقوى عليه إلا من امتلك صفة من صفات الخوارق أو معرفة الغيب.

ويتحصل من جملة ما سبق أن موقف السريحي من الخطاب الشعري متمثل بوضوح في نزع اللغة الشعرية من وظيفة الإخبار والتبليغ والإشارة، ومنحها بعدًا أنطولوجيًا كاشفًا عن الوجود، بحيث يغدو الشعر فعل كشف وخلق وتجل جديد للمعنى، وأن هذه المعرفة والدهشة لا تتجلى إلا عبر اللغة.

المبحث الثاني: الخطاب السردي

يمكن النظر إلى موقف السريحي من لغة السرد العربي الحديث باعتباره المستوى الثاني اللصيق بالقياس إلى موقفه من لغة الشعر الإبداعية، ومع ذلك فإن هذا المستوى لا يمكن اعتباره متوازيًا من ناحية الكم مع مستوى اهتمامه بالشعر وعدد المؤلفات التي عقدها له قديمًا وحديثًا، إنما هو مستوى ثانٍ من خلال الكيفية أو النظرة التي تعامل بها تجاه لغة النص السردي الإبداعية على غرار تعامله مع النص الشعري. فما خصصه السريحي تأليفًا للنص السردي الإبداعي لا يكاد يتجاوز كتابين اثنين، بل على وجه التحديد كتاب وجزء من كتاب آخر، فالأول (تقليب الحطب على النار في لغة السرد)(٣) الصادر عام ١٩٩٤م وكله مخصص للسرد كما يوضحه عنوانه، والثاني الذي سبق التنويه عنه: (الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة) وكما يلاحظ من العبارة الشارحة

(١) محمد الثبيتي، الديوان: الأعمال الكاملة، ط.١، (النادي الأدبي بحائل: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م)، ص. ٥٩
(٢) السريحي، عتبات التهجي، ص. ٩٩.
(٣) سعيد السريحي، تقليب الحطب على النار في لغة السرد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م).

للعنوان الرئيس أنه موزع بين الشعر والسرد، فلذلك لم يتساو أو يتقارب هذان المستويان؛ لأن خطاب السريحي النقدي قد انصرف في جانب منه إلى التركيز على لغة النص الشعري الإبداعي القديم والحديث، وانصرف الجانب الآخر إلى النقد الثقافي وتحليل الخطاب، وبين هذين الجانبين جاءت هاتان الدراستان اللتان خصصهما للنص السردي العربي الحديث، ومع هذا، لم يتغير موقفه من اللغة الأدبية من منظور فلسفي.

ولعل أهم قضية أثارها في سياق موقفه العام من النوع السردي هي تداخل الأجناس الأدبية، ومنها جاءت قضية الشكل والمضمون التي عرض لها في قراءته لبعض النصوص السردية لتجسد طبيعة هذا الموقف الذي سعى من خلاله إلى نقض كثير من المفاهيم والمسلمات النقدية تجاه التعامل مع المكتوب السردي. فقد عرض في دراسة عنونها بـ: (في القصة/القصيدة) إلى قضية فصل أو تقسيم الأنواع الأدبية والوقوف على الخصائص التي يتنوع بها كل نوع عن غيره. فمن الملاحظ أنه وقف من هذا التقسيم موقف النقض، مطالبًا التعامل معها بوصفها ظاهرة لغوية واحدة بقوله: "وقد لمس هذا الضرب من النظر المرتكز على المنطق والتجريد ما في الظاهرة اللغوية من عناصر كامنة فيها. فأخذ يعزل هذه العناصر ويقيم بينها الحدود، والسدود، حتى انتهى إلى تمزيق هذه الظاهرة إلى قسمين متباينين كل التباين: هما الشعر، والنثر، ومضى بعد ذلك يفرع من الشعر أجناسًا، وأنواعًا تتراوح بين الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر الدرامي، ويفرع من النثر أجناسًا، وأنواعًا كذلك تشمل المقال، والخطبة، والقصة، والمسرحية، والرواية وما إلى ذلك"[١]. ويرى أن هذا العزل قد أدى إلى صعوبة التمييز بين لغة النثر المتموضعة في الشعر، بقوله: "وهكذا بعد أن كانت هذه الخصائص عناصر تدخل في بنية العمل الواحد أصبحت أجناسًا متباينة يستقل كل منها بأعماله ومبدعيه، وأصبح من غير السهل الوقوف على الروح النثرية التي تندس في الشعر على نحو حتمي، أو الروح الشعرية التي لا تكاد تنفك عن النثر بحال من الأحوال"[٢].

ويمكن النظر إلى هذه الأفكار التي تهدف إلى ضم الشعر والنثر في إطار لغوي واحد دون تفرقة في الامتيازات والخصائص الفنية والجمالية التي يمتاز بها نوع أدبي عن آخر، بوصفه تجسيدًا صريحًا لرؤيته الثابتة تجاه اللغة والتعامل معها بمنظور مختلف، وهو ما يؤكده صريحًا حين سعى إلى محاولة إزالة هذه الفوارق بين هذين النوعين، داعيًا إلى وحدة العمل الأدبي من خلال دمج خصائص كل نوع بآخر وامتزاجهما معًا في قوله: "وما ينبغي أن نؤكده أن الحوار الجدلي بين القصة، والقصيدة يأخذ أبعادًا مختلفة تمتد من الاستفادة من النبر، والإيقاع في الارتفاع بالسرد، والحوار عن المألوف، والعادي والولوج به في عوالم النفوس من خلال إشعارنا أننا أمام لغة متميزة، تحمل نبض الحس، وإيقاع الحياة وكذلك الاستفادة من العبارة الشعرية التي تلجأ إلى تكثيف الصورة، والرمز في محاولة أن تؤدي العبارة أكبر قدر ممكن من الدفقات، والرؤى التي تسعى نحو تحديد أبعاد الرؤيا التي تكمن خلف هذا العمل"[٣].

وإذا كانت هذه الأفكار تشكل هدمًا صريحًا لمسمى الأنواع الأدبية، والدعوة إلى التعامل معها بصفتها ظاهرة أدبية واحدة[٤]، فإنه يجسد هذا تطبيقًا على هذه القضية في دراسة عنونها باسم (من العبث إلى التمرد) التي

(١) السريحي، الكتابة خارج الأقواس، ص. ٦٥.

(٢) السابق، ص. ٦٦.

(٣) السابق، ص. ٧١.

(٤) السابق، ص. ٦٦.

خصصها لقراءة رواية (الخبز الحافي)[١] لمحمد شكري، فقد عرض أولًا لإشكالية المسمى أو التصنيف الذي جاءت عليه هذه الرواية، مستهلًا قراءتها بسؤالين: هما: "هل هي حقًا سيرة ذاتية للمؤلف؟ ويستتبع ذلك سؤال –نحاول أن نبدو به أكثر ذكاء، ودهاء، وعبقرية–، وهو هل بإمكاننا أن نضعها ضمن أدب الاعترافات...؟"[٢]. ويضيف أن الدافع إلى هذين السؤالين أمران: "أولهما ما نمتاز به من افتتان بقولبة الآثار الأدبية وفق تصنيفات تنتظمها جملة من المواصفات والمعايير"[٣]. والثاني: "هو أننا لا نزال ننظر إلى الأدب على أنه نوع من التوثيق، أو التصوير لعالم خارج عنه سابق عليه في الوجود.[٤] .

ويظهر من هذه النصوص تركيز السريحي على قضيتين رئيستين، أولها: تصنيف العمل السردي وإشكالية التقيد النقدي والتزامه بهذا التصنيف، وثانيها: موقفه من قضية ربط الأدب بالمجتمع، أو ما تعرف بنظرية الانعكاس التي نادى بها الاتجاه الماركسي تجاه الأدب[٥]. وبهذا الهدم الذي يطيح ببنية السرد التقليدية وفي نفس الوقت ينزع من العمل الروائي ماهية الشكل والهوية، فإن السريحي يعقد انسجامًا كاملًا مع لغة النص السردي الإبداعي ويمنحها منزلة واحدة بجانب النص الشعري؛ أي أنه يطبق على الأول ما يطبقه على الثاني في الممارسة النقدية من حيث التركيز على بنية النص وتحويل التجربة السردية إلى انكشاف وجودي، فكما سعى إلى تقويض المعايير البلاغية التي يراها هيمنت على مسالك النقد العربي القديم، سعى كذلك إلى تقويض النظرة النقدية التي تعمد إلى تقسيم العمل السردي وتصنيفه وفق مضمونه وإزالة الطابع التعريفي الذي يحدد هويته، وهذا من أدلّ المؤشرات على ترسيخ مفهوم ما بعد الفكر البنيوي، بوصفه مفهومًا هادمًا للأفكار والمرتكزات الفكرية والنقدية الثابتة[٦].

ولعل أكثر ما يرسخ هذه النظرات التي يسعى بها السريحي إلى الاستعاضة بسرد تأملي يجعل اللغة فيها مركز المعنى والوجود يتمثل في وقوفه على بعض الصور التي قام عليها محتوى العمل الروائي في رواية الخبز الحافي، كصورة الجنس مثلًا ودفْعهِ لمظنة أن تكون أعمالًا إباحية هدفها استثارة الغرائز، بقدر ما يراها: "فعالية من فعاليات النشاط الإنساني من ناحية وباعتباره بعدًا رمزيًا يكشف من خلال توتر العلاقة بينه وبين الأبعاد الأخرى عن جملة من الحقائق الإنسانية من ناحية ثانية"[٧]، إضافة إلى مجموعة من الصور الأخرى المختلفة التي جسدها شكري في روايته، إذ يؤكد السريحي من خلال ذلك أنه: "علينا أن نعي أن تجارب الموت، والجوع، والمرض، والتعذيب، وصور المقابر، والدم، والديدان، والجثث جميع هذه التجارب وجميع هذه الصور لا يمكن أن تكون جزءًا في رواية أراد بها صاحبها استثارة الغرائز. وهذا ما يؤكد على ضرورة تفهمنا لمعنى الجنس والبعد الرمزي الذي يحققه هذا الخليط من

(١) محمد شكري، الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية ١٩٣٥–١٩٥٦، ط.٦، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٠م).

(٢) السريحي، الكتابة خارج الأقواس، ص. ٩٧.

(٣) السابق، ص ٩٧.

(٤) السابق، ص. ٩٨.

(٥) صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ط١، (تونس: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٦م)، ص. ٦٦.

(٦) ينظر: جميل حمداوي، مدخل إلى مفهوم ما بعد الحداثة، (شبكة الألوكة: دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية، تاريخ الإضافة: ١٨ – ٢– ٢٠١٢م / ٢٥ – ٣ – ١٤٣٣هـ)، ص.٦.

(٧) السريحي، الكتابة خارج الأقواس، ص. ١٠١.

العالم الراكض نحو الهاوية"[١]. وفي ظل هذه الرؤية التجاوزية المجسدة لمفهوم (المابعد)، لم يكن غريبًا أن يعزل السريحي حينها النظرة التي تربط السياق الخارجي/الواقعي بالنص السردي وأن كليهما نتاج للآخر، أو كل ما يربط النص الأدبي بالمؤثرات الخارجية المختلفة جملة واحدة، وهو عزل ليس جديدًا في هذا السياق، بل ينسجم مع موقفه السابق ضد الممارسات النقدية التي تحوِّل الاهتمام من الشعر إلى الشاعر بحثًا عن العوامل النفسية والاجتماعية المؤثرة في نتاجه الأدبي[٢].

ولقد بلغت اللغة الأدبية من الاهتمام والنظر عند السريحي في كتابه تقليب الحطب على النار في لغة السرد مالم تبلغه في بقية مؤلفاته، وهو الكتاب الذي خصه كاملًا للنظر في لغة السرد الحديث، وفي غالبه الأعم على القصة القصيرة والوقوف على قضاياها وإشكالاتها.

وإذا كان السريحي يحدد القصة القصيرة من البدء وفي أبسط تعريف لها -كما يقول- بأنها: "سياق لغوي ينطوي على سلسلة من الأحداث تشكل وحدة ما"[٣]، وأنها: "لا تتكون من الحدث الذي يُروى بل من الطريقة التي يروى بها الحدث"[٤]، فهذا يعني أن عنصرها وعمادها الرئيس قائم عنده أولًا على اللغة التي تحوي بدورها بقية العناصر السردية الأخرى. لكن هذا لا يبدو كافيا لتلمس حجم هذا الاهتمام الذي أولاه للقصة القصيرة، فأهمية اللغة عند السريحي تكاد تكون على مستوى واحد في تعامله مع النص الإبداعي عامة دون تمييز لنوع أدبي عن آخر، إلا أن المتتبع في سياق موقفه من القضايا والإشكالات التي عرض من خلالها لنماذج ونصوص قصصية كثيرة ومختلفة يلحظ أنه نابع من طبيعة هذا النوع القصصي واختلافه الواضح عن الرواية. وإذا كان السريحي قد حدد الكيفية التي تقوم عليها القصة القصيرة بأنها ليست مكونة من الحدث بل من طريقة روايته، فلأنه من خلال ذلك: "يكون بإمكان الخطاب أن يختزل فترة طويلة من الزمن في بؤرة يلتقط منها دلالاتها أو يدفع بلحظة زمنية إلى الترهل مستقطرًا منها كل ما يمكن أن تكتظ به من أبعاد ودلالات"[٥]. ويُرجع في سياق آخر سبب تطور القصة القصيرة الملحوظ إلى أن: "استلهام أدبيات الخطاب الشفهي قد أفضى إلى عودة العالم الغرائبي الذي تتحرك فيه القصة، وإلى تحول الشخصية فيها إلى فاعل دلالي هدفه تحريك الحدث، وإلى اقتحام اللغة الشعرية لها انطلاقًا مما تمتلكه هذه اللغة من قدرة على معانقة الغيبي والمجهول والمستحيل"[٦].

فمن هذين النصين، يظهر أن مفردات (اختزال)، و(حركة الحدث)، و(اقتحام اللغة الشعرية) تمثل العناصر الجوهرية التي تكشف عن مغزى السريحي من مفهوم القصة القصيرة؛ أي أن رؤيته النقدية تستهدف كيفية المزج بين ثنائيتي الشكل والمضمون، أو بمعنى آخر كيف يكون المعنى متسعًا وكثيفًا في ظل محدودية الشكل، وهذه دوال كاشفة على أنه لا يريد من القصة القصيرة (ماذا تقول؟)، بل (كيف تقول؟)، وتكاد تكون هذه الرؤية مرتكزة

(١) السريحي، الكتابة خارج الأقواس، ١٠١.

(٢) ينظر: السابق، ص. ٢٨.

(٣) السابق، تقليب الحطب على النار، ص. ٢٧.

(٤) السابق، ص. ٢٧.

(٥) السابق، ص. ٢٨.

(٦) السريحي، تقليب الحطب على النار ص. ٤١.

كلها على هذا النحو، وهي الكيفية التي تُصاغ بها لغة السرد، بل يمكن القول: إن رؤية السريحي النقدية كلها في هذا الكتاب تنهض على هذا الأساس.

ومن هنا، فإن القضية الرئيسة التي ابتدأ بها وانطلق منها في مقاربته للنصوص القصصية تدور حول إشكالية (خلق الحدث اللغوي)، ومنها تتفرع مجموعة من الإشكالات المتعلقة ببنية النص القصصية، ويمكن اختزالها في هدم المنظور الذي يرى أن النص السردي يعتمد على بنية ثابتة؛ كالعقد، والحبكة، والشخصيات، بينما هي في منظور السريحي تستهدف تجربة الوجود، متخطيًا بها مفهوم الحكاية السردية.

فعلى سبيل المثال، يقف السريحي من إشكالية هيمنة الشخصية التي يراها صاحبت البناء القصصي طويلًا موقفًا مضادًا، فهو لا يريد منها أن تحمل المركزية المطلقة أو أن تتحول لما يشبه الصوت المونولوجي الواحد الذي يتحرك حوله الحدث على حساب التجربة السردية الفنية، ولذلك يشيد في سياق حديثه عن تطورات القصة القصيرة المحلية بإحدى القصص السردية للكاتب السعودي عبده خال[١]، مُرجعًا قيمتها الفنية إلى خلوها من الشخصية الرئيسية حيث: "تحل محلها مجموعة من الشخصيات التي لا تلبث أن تختفي بدورها بعد أن يكون حضورها حضورًا لفعل أسطوري سحري يسعى القاص من خلاله إلى تحريك أحداث قصته التي تأخذ طابعًا غرائبيًا يختلط فيه السحر بالواقع والمخيلة بالحقيقة والمستحيل بالممكن وتحلق جميعها نحو أفق دلالي تجتمع عنده أحداث القصة وشخوصها"[٢].

وهذا احتفاء لا يقتصر على غياب مركز الشخصية الرئيسة المطلق فحسب، بل يتجاوزه إلى حضور وغياب الشخصيات الأخرى المختلفة، ومن هذا الحضور والاحتفاء تكمن جمالية الحدث عبر هذه التفاعلية التي تصل إلى حد لا يُفصل فيه بين الحقيقة والخيال، والممكن والمستحيل، والواقع والحلم، وهو ما تشي به دلالة الفعل (تحلق)، التي لا تقصي بوضوح مفهوم الخاتمة أو النهاية المحتمة للقصة فحسب، بل ترقى به إلى فضاء فني مفتوح من الدلالات، وهذا يعني أن طبيعة القصة عند السريحي ليست مجرد سرد للحدث أو نقل له، كما أن الحكاية أو الحبكة التقليدية أو الشخصية ليست عماد السرد، بل عماده اللغة التي تسوغ تلك العناصر، ويبدو من هذا أنه يريد التعامل مع القصة القصيرة بوصفها موازية للقصيدة الشعرية، أو ما يمكن تسميتها (قصيدة سردية) مليئة بالتكثيف والغموض والرمزية والتمرد كما هو تعامله مع لغة الشعر التي يرى أن سر جودتها في غموضها وفي جمع المتناقضات واستنطاق الوجود.

أما في موقفه من النص الروائي فقد اختار رواية (حديث الصباح والمساء)[٣] للروائي المصري نجيب محفوظ (١٩١١– ٢٠٠٦م) عينة لهذا التقليب الذي سعى من خلاله إلى تقويض جملة من الرؤى والمفاهيم التي تضمنتها هذه الرواية، بدءًا بإشكالية تعدد الأسماء أو الشخصيات التي أوردها المؤلف حين وضع لكل شخصية سيرة ذاتية

(١) مجموعة قصصية باسم: "حوار على بوابة الأرض"، صادرة عن نادي جيزان الأدبي، عام ١٩٨٧م.

(٢) السريحي، تقليب الحطب على النار، ص. ٣٣.

(٣) نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، ط.٥، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٤م).

مختزلة عبر أجيال زمنية متلاحقة، وهي الطريقة التي لم يقف منها السريحي موقفًا متوافقًا، إذ شبه حرص محفوظ بهذا الرصد: "حرص موظف سجلات المواليد وكأنما يفزعه أن تختلط الأحساب أو تضطرب الأنساب"(١). ويضيف أن هذا الرصد والتلاحق قد نتج عنه: "اختلاط السابق باللاحق وتداخل الماضي المنصرم منها مع الحاضر المستمر ثم لا تمنحنا الرواية بعد ذلك أيَّ إمكانية لرسم خط لمسار الزمن"(٢). ورغم تسليمه بفنية التاريخ في هذه الرواية وسمو غاياتها، وأمانتها في السرد، إلا أنه لا يَظُن أن الراوي: "كان بحاجة إلى إرهاقنا بما أرهقنا به من تقنية في روايته لكي يفضي لنا بهذا (التاريخ) أو لكي ينسج لنا هذه (الشخصيات)،" مؤكدًا بأن: "إعادة ترتيب الرواية كما فعل بعض النقاد، وإن يكن على مستوى نظريّ تصوريّ ولغرض علميّ منهجيّ، من شأنه أن يفضي بنا إلى (معنى) واضح متماسك منطقي ومقنع....(٣).

ولمحاولة فهم هذه الكيفية التي أرادها السريحي يمكن أولًا تقسيم هذه الآراء أو الإشكالات إلى ثلاث مراحل، الأولى: مرحلة التحديد؛ أي تحديد الإشكالية، وقد تمثلت في رصد وترتيب الشخصيات بصورة غير مألوفة، وتجدر الإشارة قبل ذلك إلى أن تلك الشخصيات لم ترد في الرواية مرتبة ترتيبًا زمنيًا عبر أحداث متسلسلة، بل جاءت وفق ترتيب الحروف الهجائية، بدءًا بحرف الألف وانتهاءً بالياء، وهي النقطة الرئيسة التي وقف منها السريحي هذا الموقف المتصادم؛ لكونها تخلت عن التسلسل الزمني المتتابع. وإذا كان سعيه الرئيس الدائم مرتكزًا على بنية النص الإبداعي واستنطاق دلالته الجمالية، فإنه يرى في هذا الترتيب تجريدًا من هذه الدلالة التي تخلق المعنى الفني والجمالي، وبذلك لم يعبأ حين وضعها في منزلة السجل أو الترجمات الشخصية، فعندما خلت من الحدث الذي ينتج لحظة أو دهشة جمالية معينة تحولت إلى موضع السجل المتجرد من كل قيمة غير قيمة التدوين والحفظ، وبالتالي تتجرد عنده هذه الرواية من الجودة الفنية لتقتصر بذلك على سرد لشخصيات مفرغة من أي قيمة جمالية.

بينما تأتي المرحلة الثانية بوصفها نتاجًا للمرحلة الأولى، وهو أن هذا الرصد الذي اختطته الرواية قد نتج عنه اختلاط الزمن السابق باللاحق وتداخل فيها الماضي مع الحاضر، وتفضي كلا المرحلتين أيضًا إلى تعذر أي إمكانية لرسم خط معروف لمسار الزمن، وهذا انعكاس واضح لرؤية السريحي تجاه موقفه المتكرر من لغة السرد المتمثل في مطالبه بكيفية القول لا ماهيته، فتقديم الحدث وسرده دون تقديم دلالة عميقة ولحظة جمالية منتجة يدخل عنده في الماهية لا الكيفية، أو الوظيفة لا الطبيعة، فكل شخصية في هذه الرواية تبدو في نظره مجرد دائرة ضمن دوائر متتابعة لا تملك حدثًا جماليًا أو إنتاجًا للحظة فنية مدهشة.

ومع أنه قد تحقق للسريحي في هذه الرواية تداخل مجموعة من الشخصيات المتوالية حضورًا وغيابًا، وتحقّقَ له كذلك غياب الشخصية الرئيسة المهيمنة الذي نادى به في القصة القصيرة، إلا أنها لم تنتج هنا قيمة جمالية وبعدًا وجوديًا في ظل سرد هذه الشخصيات وعبر هذا التتابع الزمني غير المتماسك، وبذلك فهي تتلاءم بحسب رؤيته مع طبيعة القصة القصيرة من حيث اختزالها لسير ذاتية متكاملة عبر أسطر قليلة(٤)، لكنها لا تتلاءم مع المنظور

(١) السريحي، تقليب الحطب على النار، ص. ٩٥.

(٢) السابق، ص. ٩٦.

(٣) السابق، ص. ٩٧.

(٤) ينظر: السريحي، تقليب الحطب على النار، ص. ٩٩.

الروائي، وهذا يجسد مرة أخرى مفهوم التفرقة بين هذين الشكلين السرديين من حيث خصائص كل منهما ومكوناته. ولذلك جاءت المرحلة الثالثة باعتبارها التوصية التي يرى فيها السريحي أنّ تحقُّق المعنى لا يتم إلا بترتيب الشخصيات ترتيبًا منطقيًا متماسكًا حتى يكشف البناء السردي عن مسار أكثر اتساقًا ووضوحًا، ثم بيانا لموقفه الصريح من كون النص السردي لا يشكل قيمة فنية إلا عبر اللغة ومكوناتها البنيوية، إذ ليس وظيفتها أن تحيل التاريخ إلى شخصيات أو أحداث، كما أنها ليست تصويرًا للواقع أو انعكاسًا له، وهذه الأخيرة هي التي وقف منها موقفا مضادًا لا يتزحزح رغم موقفه من أزمة القصة القصيرة في الإمارات الذي لاحظ فيه أن الانقلاب الاجتماعي والاقتصادي لم يشهد انقلابًا أدبيًا مماثلا له[١]، ووقوعه من خلال ذلك في فخ نظرية الانعكاس لجوءًا أو افتراضًا كما يقول جمال عطا[٢]، لكنه –وإن بدا كذلك– لم يكن إلا ظاهريًا فقط، فلم يتخل السريحي عن منهجه البنيوي رغم نظرته إلى تطور القصة من خلال انعكاس السياق الخارجي بدليل استهلاله لجملة احترازية يقول فيها: "وإذا ما تواطأنا قليلًا مع من يرى أن الوضع الثقافي ليس سوى انعكاس لواقع اقتصادي واجتماعي..."[٣]. فهذه تبدو رؤية مؤقتة غرضها مقاربة معينة لمسألة عدم تطور الأدب قياسًا بالتطورات الأخرى المختلفة، لا انعكاسًا فعليًا له، إذ سرعان ما عاد لمقاربة النصوص القصصية عبر سياقها اللغوي. ولذلك لم يعتد بتلك الطريقة التي اتبعتها رواية محفوظ في سردها للتاريخ والوقائع لحقب زمنية مختلفة على حساب اللغة، فمنهجيته تريد من اللغة أن تكون منتجة خالقة للحدث، لا واصفة له، وهو البعد الجمالي والوجودي الذي سعى إلى تأطيره في النص الإبداعي عامة، وقد كشف عن موقفه هذا بوضوح دون الاعتبار لأي مؤثر آخر، حين ختم هذه المقاربة، بقوله: "وإذا كنا قد اعتدنا أن التاريخ هو الذي يصنع فإن اللغة هي التي تصنع إذ أن النص تحرك حينما تحركت اللغة بالألف واستمر حينما استمرت ثم مات النص حينما انتهت اللغة وأعلن حرف الياء خاتمتها، وكأنما الأحرف إذ تستدعي حضور الشخصيات وتاريخها بحيث لا يصبح حضور هذا العالم حضورًا عبر اللغة فحسب وإنما حضور باللغة"[٤].

وهذه مقولة تبدو من أكثر المواضع تجسيدًا لنظرته التي ترى أن الحدث ليس ما يُروى بل كيف يروى، ففي الأولى يموت الحدث مع موت الشخصيات ومعهما تتوقف الدلالة وينعدم التأويل، وبذلك تصبح اللغة هنا ذات طابع وظيفي مهمته نقل الحدث فقط لا أداة جمالية وجودية منتجة لهذا الحدث وباعثة على تأويله وحيويته ليبقى متقدًا متوهجًا عند كل تقليب.

(١) ينظر: السابق، ص. ٥٣.

(٢) جمال محمد عطا، الأسس المنهجية وتحولاتها في الخطاب النقدي لسعيد السريحي، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار: اليمن، المجلد٦، العدد ٢، (٢٠٢٤م)، ص. ٤٠٣.

(٣) السريحي، تقليب الحطب على النار، ص. ٥٣.

(٤) السريحي، تقليب الحطب على النار، ص. ١٠٨.

المبحث الثالث: النقد الثقافي

لم يكن اتجاه السريحي نحو النقد الثقافي وتحليل الخطاب اتجاهًا منفصلًا أو جديدًا؛ ليمكن القول معه بتحول صريح من حقل نقدي إلى آخر غيره، فثمة ملامح وسمات نقدية وثيقة تربط بين انطلاقته التي ابتدأها ناقدًا للإبداع حين استهلها بدراسته المبكرة عن أبي تمام ١٩٨٣م، وتبعها بالكتابة خارج الأقواس والحركة الشعرية وتقليب الحطب على النار، وبين الانعطافة الرئيسة المباشرة نحو النقد الثقافي في كتاب (حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من الخطاب إلى التجربة) الصادر عام ١٩٩٦م، ثم تبعها بعد ذلك بـ:(غواية الاسم: سيرة القهوة وخطاب التحريم ٢٠١١م)، و(العشق والجنون: دولة العقل وسلطان الهوى في الثقافة العربية ٢٠١٥م)، و(أيديولوجيا الصحراء: آفاق التجديد وسؤال الهوية المعلقة ٢٠١٥م)، و(تحرير المجاز: هامش على جهود لطفي عبد البديع اللغوية ٢٠١٩م)، و(مالم يقله الشاهد: بحث في المضمر وظروف إنتاج الخطاب ٢٠٢١م)، و(كي لا نصحو ثانية: تفكيك خطاب الصحوة وآليات الهيمنة على المجتمع ٢٠٢١م). فبقدر ما اختلفت هذه المؤلفات في نهجها ومنهجها، اتفقت من حيث اتكائها جميعًا على آليتي التفكيك والهدم، فرغم اشتغال السريحي مبكرًا بالنص الإبداعي في كتبه الأولى وتركيزه على لغة الشعر من جهة، والسرد الحديث من أخرى، إلا أن هذا التركيز كان مسبوقًا بتفكيك وهدم مركزية الخطاب النقدي المهيمن على تلك النصوص، وكذلك في مقاربته للسرد الحديث الذي ابتدأه بتمهيد نظري أداته تفكيك هيمنة لخطاب النقدي على بنية النص السردي وتطويقه لجمالية النص، سواءً عبر موقفه من تصنيف وتقسيم الجنس السردي من ناحية الشكل أو المضمون من خلال هيمنة البنيات والعناصر التقنية القديمة، كهيمنة الشخصية والخطاب والزمن وتعدد الشخصيات في المسرح، فمن هذا المدخل أيضًا انطلق إلى قراءة النصوص السردية مقاربًا لها باعتبارها منظومة لغوية فلسفية واحدة.

فنقد وتفكيك هيمنة الخطاب الثقافي عند السريحي لا يبدوان تحولًا جديدًا بقدر ما يعدان امتدادًا لبداياته النقدية في تفكيكه للخطاب النقدي والبلاغي، الفارق أنها ابتدأت من مستوى النص، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مستوى الخطاب الثقافي بصفة مباشرة؛ أي الانتقال من تفكيك الخطاب المعني بلغة الإبداع إلى الخطاب الأعم المعني بلغة الثقافة، فتكون حينها عملية توسعية من النص إلى الخطاب الذي يشكل النص، أو من بنية اللغة إلى سلطة اللغة، ولذلك يظهر مشروعه النقدي متناغمًا لا يشكو كما يقول عادل الزهراني من: "تناقضات واضحة، أو ثغرات يتسبب فيها –عادةً– القفز بين المناهج والنظريات دون التنبه للاشتراطات المعرفية والسياقات الفلسفية"[(١)]. فعبر هذا التماسك يمكن اعتبار بداياته النقدية تجاه الإبداع بمثابة المدخل الذي يكشف عن مشروعه نحو تفكيك الخطاب الثقافي بصورة أكثر اتساعًا ووضوحًا ومباشرة. وإذا كان الحديث هنا مرتكزًا على فلسفة اللغة، فإن السريحي قد اتكأ على هذا الجانب، ولكن عبر تفكيك الخطاب؛ أي أن ما تدل عليه اللغة الشعرية

(١) مجموعة من الكتاب، السريحي بلا أقواس، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م)، ص ٨٣.

بوصفها بعدًا أنطولوجيًا كاشفًا عن الوجود هو مؤشر من جهة أخرى على فضح تناقضات الخطاب وأنساقه المضمرة.

ولعل أول مقاربة نقدية عند السريحي تجاه نقد الخطاب الثقافي تتجلى في كتابه (حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من الخطاب إلى التجربة) ١٩٩٦م الذي عرض فيه لظاهرة الكرم والوقوف على الكيفية التي تعامل بها الخطاب مع هذه الظاهرة الاجتماعية وعلاقتها بواقعها الإنساني الذي تحكمه سياقات تاريخية واجتماعية مختلفة إذ يرى أن الخطاب كرسها على أنها سلوك فطري، مُقصيًا في الوقت نفسه الوجه الآخر من التجربة البشرية التي يعتورها البذل والشح على السواء، وهي الفرضية التي أقام عليها هذا الكتاب عبر عرضه لنماذج من النصوص الشعرية والشروح التي فسرتها تجاه هذه الظاهرة.

ففي سياق تقديمه لقصيدة الحطيئة– وهي القصيدة التي تصف حال أعرابي لم يجد من عوزه ما يكرم به ضيفه، مما جعله يهم بذبح ابنه لإطعام هذا الضيف– يضع السريحي لها جملة من التأويلات التي تستبعد في محصلتها أن تكون تصويرًا لسلوك فطري أراده الحطيئة لا يتناسب أولًا وطبيعة شخصيته التي تبدو متناقضة مع هذا السلوك، غير أن الخطاب سوّغ هذه الظاهرة لأن تكون سجية فطرية وصلت إلى مرحلة الفداء بالابن لأجل إطعام الضيف وإكرامه، مفترضًا أنها ظاهرة ثقافية من منتوج الخطاب لا فضيلة فطرية(١). وإذا كان النقد الأدبي قد وقف منها موقف التجلي لقيمة الكرم، فإن السريحي يقاربها أيضًا من باب اللغة ولكن بوصفها منظورًا فلسفيًا كاشفًا عن التجربة الوجودية، فهي عنده اللغة التي: "لا يلبث القائل أن يتحول هو نفسه إلى أداة للغة، تتحدث اللغة عبر القائل بعد أن كان يحاول هو أن يتحدث عبرها، وبذلك تصبح أنظمة اللغة هي مناط المعنى ومرجعيته، بحيث تغدو التجلي لثقافة أمة بأسرها"(٢). وهذه محاولة تأصيل صريحة لوظيفة اللغة التي يرى أنها تتمثل في كشف التجربة المفسرة للوجود حتى في سياق تفكيك الخطاب الذي يراه معتمدا على اللغة الواصفة، لا الكاشفة عن الفعل الوجودي للإنسان، فنص الحطيئة كما يبدو في منظور السريحي فعل كشف وفضاء لتجلي الثقافة الإنسانية، لا مجرد أداة وصف أو تصوير أو تبليغ. وقد وقف من هذه الأخيرة موقفًا نقديًا شاملًا في كل سياقاته حين رأى أن ذلك: "محصلة لما تتعرض له اللغة من اختصار دلالاتها ورموزها إلى ما انتهت إليه من معانٍ تم التواضع عليها والتواطؤ على فهم لها، فهي لا تتجاوز الإشارة إلى ما يحيط بنا من الأشياء، والإحالة إلى ما وقر في أنفسنا من المعاني، وبذلك يخبو بريق اللغة وتبهت شعلتها التي نفث الإنسان الأول من روحه"(٣). وهذا تكرار يؤكد من خلاله تمثله لفلسفة هيدغر وموقفه من اللغة حين وصفها بأنها: "بيت الكون"(٤). وإنْ كان هيدغر قد جعل الزمن كله

(١) سعيد السريحي، حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من الخطاب إلى التجربة، ط.٣، (الرياض: مدارك للنشر، ٢٠٢١م)، ص. ١١.

(٢) السابق، ص. ١٦.

(٣) السابق، ص. ١٦.

(٤) مارتن هيدغر، كتابات أساسية، ط. ١، ترجمة تحرير. إسماعيل المصدق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ٢/ ٢٦١.

جوهر الوجود الإنساني (الدازاين) ويكون الشعر الأداة الكاشفة عن هذا الوجود المؤقت[١]، أو (الآنية) كما يسميها عبد الرحمن بدوي[٢].

ويعود السريحي مرة أخرى بعد أكثر من عقدين ليكرس هذه النظرة الفلسفية للغة في كتاب (تحرير المجاز: هامش على جهود لطفي عبد البديع اللغوية) الصادر عام ٢٠١٩، وعبر مطالبة جريئة ترى أنه: "علينا أن نعيد الشعر إلى اللغة بعد تحريرها مما شُدّ وثاقها إليه من مقولات المنطق التي هيمنت على الدرسين النحوي والبلاغي، وإذا ما فعلنا ذلك تكشف لنا أن تاريخ الشعر هو تاريخ اللغة..."[٣]. وهذا الرأي ليس سوى امتداد متناغم لرؤيته القديمة وآلياتها النقدية تجاه مقولات الثقافة العربية القديمة؛ سواءً النحوية منها، أو البلاغية في تعاملها مع مفهوم المجاز الذي يراه: "نشاطًا إنسانيًا يمثل تجربة الإنسان الأول حين كان يقلّب نظره في ما كان يحيط به من كائنات...."[٤]. محيلًا في هذا السياق إلى هيدغر والبعد الأنطولوجي الذي أسس عليه نظرته إلى الشعر انطلاقًا من اللغة، وحديثه الذي يؤكد من خلاله ضرورة تصحيح الفهم لها بحيث لا تصبح مجرد وسيلة للإخبار والتبليغ، وإنما: "إخراج للوجود من عتمة عمائه وشيئيته إلى نور وعي الإنسان به"[٥]. وهذا هدم صريح مستمر لوظائف اللغة التقليدية، لكنه ليس هدمًا فحسب، بل عبر بلورة تنقلها إلى دور أو وظيفة يتمثل في إخراج الوجود من ظلمته وشيئيته؛ أي أنها تتحول من كونها أشياء جاهزة أو واصفة إلى ظهور وجودها في وعي الإنسان، مجسدًا بذلك العمق الأنطولوجي للغة، لا تقييدها على مفهومي الحقيقة والمجاز كما تمثله المنطق النحوي والبلاغي، وهو ما ينص عليه صريحًا بأن الهدف يتمثل في: "تحرير المجاز من ربقة مقولات المنطق التي شدّ البلاغيون وثاقه إليها واحتكموا إليها في تفسيره، وبين تحرير المجاز بمعنى تدقيق وتحديد وتصحيح النظر إليه باعتباره أصله في اللغة حين كانت اللغة حاضنة للوجود ونتاجًا لحوار الإنسان مع الكون"[٦].

وهذا موقف يتصل اتصالًا مباشرًا بكل مواقفه النقدية تجاه اللغة عبر هذا المنظور الفلسفي، وقد ترسخت لديه هذه النظرة منذ بداياته النقدية وظلت كما هي لمدة أربعة عقود مستمرة دون أن يشوبها تغيير أو تعديل بدءًا من موقفه النقدي المبكر تجاه لغة الشعر العربي القديم والحديث، مرورًا بلغة السرد العربي الحديث، مُكررًا وبصيغ مختلفة أن اللغة تجربة معبرة عن الوجود الإنساني، بل إن كتاب تحرير المجاز يكاد يكون كله مخصصًا لهذه القضية، حين

(١) مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ط.١، ترجمة وتقديم وتعليق. فتحي المسكيني، (بيروت: دار الكتب الجديد المتحدة، ٢٠١٢م)، ص. ص. ٣٥٠- ٤٢٩.

(٢) عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط.١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م / ١٤٠٠هـ). ص. ٨٩.

(٣) سعيد السريحي، تحرير المجاز: هامش على جهود لطفي عبد البديع اللغوية، ط١، (بيروت: جداول للنشر والتوزيع، ٢٠١٩م). ص.١٤٥.

(٤) السريحي، تحرير المجاز، ص. ١٤.

(٥) السابق، ص. ١١٤.

(٦) السابق، ص. ١٥.

سعى فيه إلى محاولة هدم ثنائية الحقيقة والمجاز، معتبرًا أن تجربة الحقيقة الإنسانية تكون مع اللغة دون أي يسلبها منطق النحو والبلاغة ويفضي بها إلى حقيقة أو مجاز. فهو يريد من المجاز أن يكون فعل كشف لا وصف، بل إنه يستعين في سبيل تثبيت هذه الرؤية بالعودة إلى الجذور اللغوية لتأصيل هذا المنظور الفلسفي في فهم اللغة باعتبار أصلها الوجودي وتحريرها من مقولات النحو والبلاغة وصناعة المنطق.

فعلى سبيل المثال يقف على الجذر اللغوي لمادة (بحر) في لسان العرب في قوله: "وتتبدى لنا حالة الخوف التي تحف بالتجربة مع البحر وراء قولهم: بحِر الرجل يبحَر إذا تحيّر من الفزع، وسمت العرب البحر عوطبًا، قال الأصمعي هي من العطب، أي الهلاك، وقال ابن الإعرابي العوطب أعمق موضع في البحر"(١). ويرى أن كتب اللغة لم تكن تسلم من آفة القول بالمجاز حين ذهبت إلى أن دلالة البحر على الرجل الكريم كما ورد في تاج العروس للزبيدي: "ومن المجاز: البحر: الرجل الكريم، الكثير المعروف، سمي لسعة كرمه، ومن المجاز البحر: الفرس الجواد الواسع الجري"(٢). منتهيًا إلى أن هذا القول: "ينبني على نزع الكلمة من سياقها، وتقييدها بمعنى محدد يرون أنها وُضعت له، وقد أفضى ذلك إلى تغييب أصل اللغة بعدِّها تعبيرًا إنسانيًا ينبثق من تجربة أولى للإنسان، تجربة وجودية قلقة تعبّر عن الإنساني والحيرة..."(٣).

وهذه رؤية فلسفية تذكر مرارًا بالتصور الأنطولوجي الهيدغري الذي مر كثيرًا في مقاربات السريحي للغة بعدها أصل الوجود أو بيت الكينونة، فعبر الرجوع لدلالات الجذر اللغوي (بحر)، الذي أوردته المعاجم اللغوية بصفته استخدامًا شائعًا في لغة العرب، يقف منها موقفًا نقيضًا، إذ يرى فيها نزعًا عن تجربة الإنسان للغة بعدِّها كاشفة للوجود، ويمثل لذلك بإشارة الطفل التي لا تفرق بين البحر والسماء من حيث كونهما اتسما بالزرقة والامتداد الواسع بأنها تعبير كاشف عن الوجود كما تمثَّلها في تجربته مع اللغة لأول مرة حين ربط بين البحر والسماء من خلال هذين التشابهين دون أن يميز بينهما"(٤).

ويعود السريحي بعد نحو أربعة عقود لمقاربة اللغة الشعرية بنفس المنظور في كتاب (القصيدة السوداء: شعرية السحر والشعوذة) الصادر ٢٠٢٣م، وذلك عبر مقاربة جانب لغوي يبدو مشوبًا بكثير من الغموض والالتباس والحذر العقائدي، وتحديدًا اللغة الشعرية المستخدمة في طرائق السحر والشعوذة، وهي التي يراها لغة مهمشة مسكوتًا عنها لم تحظ بالنظر والعناية، ومن هذا المنطلق سعى إلى مقاربة هذا الموضع الغامض محاولًا الكشف عما يمكن أن تختزله هذه اللغة من شعرية في ظل قناعة ترى: "أن في تراثنا العربي المهمش والمقصي ما يشكل شعرية سبقت تلك الشعرية التي بشر بها رامبو بعد ذلك بقرون"(٥)، وعبر الوقوف: "على ما يمكن اكتشافه من شعرية في

(١) السابق، ص. ١٢٥. وينظر: ابن منظور، لسان العرب، ط. ٣، (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ). مادة (بحر).

(٢) السريحي، تحرير المجاز، ص. ١٢٧. وينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة: (بحر).

(٣) السابق، ص. ١٢٧.

(٤) السابق، ص. ١٢١.

(٥) سعيد السريحي، القصيدة السوداء: شعرية السحر والشعوذة، ط.١، (الرياض: مدارك للنشر، ٢٠٢٣م). ص. ٢٨، ص. ١٣.

نظرتها للغة بصورة عامة وللأحرف على نحو خاص، واكتشاف ما يمكن أن يربط ما بينها وما بين التجارب الشعرية التي تغيب عنا جذورها القديمة وأصولها التي تعود لحقب تاريخية موغلة في القدم"(١).

ويفهم من هذه المقاربة أنها سعي صريح إلى محاولة إعادة الاعتبار للغة السحر الشعرية، أو بصورة أخرى نقلها من الهامش المقصي إلى المركز الثابت، لا النظر إليها على أنها من التراث العربي المهمش والمقصي الذي لم تُعرْه الثقافة اهتمامًا كالذي منحته للتجارب الشعرية الأخرى، كما يُفهم أيضًا أنها ليست دفاعًا عن طرائق السحر والشعوذة أو احتفاءً بهما، بقدر ما هي محاولة لاستخلاص اللغة التي استُخدمت في هذا الحقل الملتبس وما تحتضنه من أبعاد وجودية كما هي رؤيته تجاه لغة الإبداع القديمة والحديثة، لا النظر إليها على أنها تحمل شيئًا من الضرر الذي رسخته الثقافة، وهو الجانب الذي سعى السريحي إلى محاولة تعليله حين أكد أن:" الخطر الذي تمثله تلك الكتب لا يتمثل في قراءتها بقدر ما يتمثل في تصديقها والإيمان بما تغري به من تصورات وتمثلات للعالم"(٢). وهذا عزل للغة ونأى بها عن الاعتقادات التي قد توهم قارئها بقوى خارجية/ميتافيزيقية تسيطر على الفكر والتصرفات، ومن خلاله انطلق عبر نظرة ترى أن هناك اتصالًا وثيقًا بين لغة الشعر والسحر وأن هذا النسب: "أبعد غورًا وأقوى حضورًا من الأثر الذي يتركه السحر والبيان في الأنفس"، ومرد ذلك إلى أنه: "نسب يتصل باستخدام اللغة لغير ما جرت به العادة"(٣).

ويبدو أن السريحي يفرق هنا بين نوعين رئيسين لافتين من التأثير الذي تحدثه اللغة في النفس حين تكون علاقتها بالبيان وأخرى بالسحر، إذ يبدو أن العلاقة الأولى لا تتجاوز الحد البلاغي/الجمالي بما فيه من مجاز واستعارة وتشبيه وإنْ بلغت درجةً أشبه بالسحر في تأثيرها على الأسماع والأفهام، بينما تبدو في الثانية ذات فعل وجودي، وحين يقول باستخدام اللغة بغير جريان العادة، فإنه يذكر بانزياحية اللغة أو مفهوم الأدبية المختلفة عن اللغة العادية التواصلية حين تُستخدم بطرائق غير مألوفة كما يقول تيري إيغلتون وإحالته في نفس السياق إلى رومان ياكبسون الذي يرى في هذا النوع من الكتابة الأدبية: "عنفًا منظمًا يرتكب بحق الكلام الاعتيادي"(٤). لكن السريحي في هذا السياق يتجاوز بشعرية السحر البعد البياني والجمالي إلى البعد الفلسفي من حيث كونها لغة استحضار وخلق للوجود، لا لغة تداول ووصف، ففي السحر والشعر: "لا تتوقف الكلمة عند الإحالة للشيء وإنما استحضار الشيء، استحضار لمعناه المتجاوز لوجوده المادي، معناه القادر على إخراجه من شيئيته، والقادر كذلك على استعادة اللغة القديمة باعتبارها حاضنة الوجود كما يتمثّله وعي الإنسان به"(٥). ويكشف السريحي عن طبيعة هذا النسب المتصل أو الشبه بين الشاعر والساحر بأن الأول: "يعمد الشاعر إلى الكلمات / الأشياء

(١) السابق، ص. ١٩.

(٢) السريحي، القصيدة السوداء، ص. ١٥.

(٣) السابق، ص. ٢٣.

(٤) تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة. ثائر ديب، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥م)، ص. ١١.

(٥) السريحي، القصيدة السوداء، ص. ٢٨.

فينتزعها من السياقات التي جرت العادة بتداولها فيها، ليغرسها في سياقات جديدة معيدًا بذلك للغة حيويتها وللأشياء حداثة الخلق الأولى، ويعمد الساحر للأشياء/ الكلمات فينتزعها كذلك مما جرت العادة بالنظر إليها"(١).

وهذا يعني اتحاد الوظيفيتين بين الشاعر والساحر مع اختلاف طبيعة الانتزاع فقط، فالشاعر يعمل عبر اللغة فيغير الشيء المألوف إلى غير مألوف، والساحر يغير الشيء من خلال اللغة(٢). المهم أن كليهما يعملان عبر اللغة باعتبارها وسيلة استحضار وخلق، لا أداة تواصل وتداول، وإذا كان التركيز هنا على اللغة، فإن السريحي يضع خطًا فاصلًا بين الكلمة والشيء، فالكلمة في اللغة العادية يراها مجرد وصف باهت ينتهي بانتهاء مدلوله أو غرضه، أما الشاعر فيجعل من الكلمة الشيء نفسه فتغدو اللغة عنده كاشفة لهذا الشيء لا واصفة، وهذه الرؤية تتطابق مع مقارباته للشعر والسرد الحديث، ومنها على سبيل المثال في لغة السرد حين جعل من النظر فيها تقليبًا للحطب على النار، مُريدًا لها أن تكون لغة خلق وتجل، لا أداة تواصل، أو كيف تقول اللغة وليس ماذا تقول، وهنا تتجدد نفس الرؤية لكن عبر تجل أغمض، وذلك من خلال هذه المقارنة المتصلة بين الشاعر والساحر في قدرتهما على إحداث الدهشة واستنطاق اللغة الكاشفة عن الوجود، مطبقًا الرؤية الهيدغرية التي ترى أن اللغة ليست أداة استخدام، بل هي الفضاء الذي يتجلى فيه الوجود، لذلك حاول السريحي أن يؤصل لهذه الرؤية التي سعى من خلالها أولًا إلى محاولة تفكيك هيمنة النسق الثقافي الذي أقصى هذه اللغة باعتبارها لغة محذورة، ثم النظر إليها من زاوية فلسفية، حين رأى في شعرية السحر إعادة إلى طورها الأول الخالق للشيء لا الواصف له.

بل إنه يعمق من هذه المقاربة الفلسفية عبر استحضاره الجذر اللغوي مستعينًا به من أجل الربط بين معنى الشعر والسحر في قوله: "والعلاقة بين السحر والبيان تتكشف لنا إذا ما أعدنا السحر إلى أصله في اللغة، فالسحر، الذي ينزع به أصله إلى إخفاء حقيقة الشيء وصرفه عن وجهته" و:"وكما جمع سحر البيان بين مدح عمرو للزبرقان وذمه له فقد مس هذا السحر تأويل كلمة (إن من البيان لسحرًا)، فحملت على أنها للمدح كما حملت على أنها للذم..." (٣)، والناظر في هذا الكتاب يجد أنه متصل اتصالًا مباشرًا بتحرير المجاز، وقبله بالحركة الشعرية والكتابة خارج الأقواس من حيث النظر إلى اللغة باعتبار أصلها الأنطولوجي، فغاية السريحي من هذا الربط بين السحر والشعر إثبات النسب المتصل بينهما من حيث الاستخدام اللغوي المختلف عن اللغة العادية التداولية بين المتحدثين، فالشعر والسحر: "يعودان باللغة إلى أصلها، إلى تلك الحقبة القديمة، حقبة (أساطير الأولين) حين كانت اللغة تمثلا للعالم، وإعادة إنتاج له"(٤).

إن تمثّل السريحي للبعد الوجودي للغة، لم يكن مجرد ممارسة لغوية؛ بل كان موقفًا فلسفيًا راسخًا في كل ممارساته. وقد كشف فيما يظهر من خلال هذا الموقف عن رؤية نقدية متفرّدة حين سعت إلى أن تكون اللغة الشعرية والسردية ذات بعد وجودي وأنها أساس الوعي ومركز تشكل العالم.

---

(١) السابق، ص. ٢٨.

(٢) وضع السريحي أبوابًا كثيرة؛ كباب: "لا تدخل، وباب اعرف، واكتب، وخذ، ولا تعدْ"، ولكل باب لغة مكتوبة ورموز ونقوش مقتبسة من عدة مصادر تعنى بهذا النوع. فمثلًا تأتي أفعال على صيغة الفعل الأمر بالكتابة على ورقة، أو جلد، أو دم، وغيرها كثير في الكتاب، ولعلها هي المعنية بقوله: يعمد الساحر إلى الأشياء فينتزعها من سياقها ....".

(٣) السريحي، القصيدة السوداء، ص.٢٢.

(٤) السابق، ص.٢٧.

النتائج:

توصلت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها:

١. أن مقاربات سعيد السريحي النقدية، في الشعر والسرد والنقد الثقافي تكشف عن تصور فلسفي يقوم على عدها مجالًا وجوديًا يتشكل فيه الوعي وتنكشف من خلاله الأشياء، لا بِعدها وسيلة للتعبير أو الوصف، وقد حافظ هذا التصور على اتساقه وثباته طوال مسيرته النقدية التي امتدت إلى أربعة عقود، منذ كتاباته الأولى عن أبي تمام في مطلع الثمانينات الميلادية وصولًا إلى أحدث أعماله النقدية عن القصيدة السوداء، دون أن تتأثر هذه الرؤية باطراد حركة النقد ومفاهيمه وتحولاته المتسارعة.

٢. أنه اتضح أن السريحي لا يتعامل مع الشعر والسرد بوصفهما أنواعًا أدبية منفصلة، بل ينظر إليهما باعتبارهما فضاءين لغويين يتجلى من خلالهما الوجود الإنساني.

٣. أن اللغة عند السريحي تمثل جوهر الخطاب، ومصدر إنتاج المعنى ودهشته الجمالية، فيما تتحدد وظيفة النقد لديه في استنطاق العلاقات الكامنة فيها، لا الحكم المعياري المرتكز على تقويم الأساليب.

٤. أنه يمكن القول – بهذا الرؤية – بأن السريحي قد أسهم في بناء رؤية نقدية مغايرة داخل الدرس النقدي العربي؛ رؤية تتجاوز التحليل البلاغي والسياقي، إلى البعد الفلسفي في فهم الظواهر الأدبية والثقافية.

التوصيات: توصي الدراسة بقراءات أخرى أكثر توسعا لمشروع السريحي النقدي في هذا الجانب، مع تلمس دراسات نقدية معاصرة اتجهت هذا الاتجاه، وذلك لمعرفة أوجه الائتلاف والاختلاف فيما بينها، مما يمكن الخروج بنظرة نقدية جديدة في هذا السياق.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

السريحي، سعيد:

شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الحديث، ط١، (جدة: النادي الأدبي الثقافي،١٤٠٤هـ/١٩٨٣م).

تقليب الحطب على النار: في لغة السرد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٤م).

حركة اللغة الشعرية، (جدة: النادي الأدبي الثقافي،١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م).

عتبات التهجي: قراءة أولى في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي، ط.١، (بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٥م).

الكتابة خارج الأقواس، ط٢، (الرياض: وزارة الإعلام،١٤٤٠هـ/٢٠١٩م).

تحرير المجاز: هامش على جهود لطفي عبد البديع اللغوية، ط.١، (بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٩م).

حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من الخطاب إلى التجربة، ط.٣، (الرياض: دار مدارك للنشر، ٢٠٢١م).

القصيدة السوداء: شعرية السحر والشعوذة، ط.١، (الرياض: دار مدارك للنشر، ٢٠٢٣م).

ثانيًا: المراجع:

ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، ط. ٣، (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ).

أبو تمام، حبيب بن أوس، الديوان، ط.٤، شرح. الخطيب التبريزي، تحقيق. محمد عبده عزام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م).

أحمد، إبراهيم، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، ط.١، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م).

أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، ط.٢، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م).

الآمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤م).

امرؤ القيس، الديوان، ط.٤، تحقيق. محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م).

إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة. ثائر ديب، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥م).

بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط.١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م / ١٤٠٠هـ).

الثبيتي، محمد، الديوان: الأعمال الكاملة، ط.١، (النادي الأدبي بحائل: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م).

حمداوي، جميل، مدخل إلى مفهوم ما بعد الحداثة، (شبكة الألوكة: دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية، تاريخ الإضافة: ١٨ – ٢– ٢٠١٢م / ٢٥ – ٣ – ١٤٣٣هـ).

خال، عبده، حوار على بوابة الأرض، (جيزان: النادي الأدبي الثقافي، عام ١٩٨٧م).

الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق. جماعة من المختصين، (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٤١٤هـ / ١٣٨٥م).

زياد، صالح، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ط١، (تونس: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٦م).

شكري، محمد، الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية ١٩٣٥–١٩٥٦، ط.٦، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٠م).

عطا، جمال محمد، الأسس المنهجية وتحولاتها في الخطاب النقدي لسعيد السريحي، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار/ اليمن المجلد٦، العدد ٢، (٢٠٢٤م).

مجموعة من الكتاب، السريحي بلا أقواس، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م).

محفوظ، نجيب، حديث الصباح والمساء، ط.٥، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٤م).

هيدغر، مارتن، إنشاد المنادي: قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ط.١، تلخيص وترجمة. بسام حجاز، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م).

ـــــــــــــــ، كتابات أساسية، ط.١، ترجمة وتحرير. إسماعيل المصدق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ م).

ـــــــــــــــ، الكينونة والزمان، ط.١، ترجمة وتقديم وتعليق. فتحي المسكيني، (بيروت: دار الكتب الجديد المتحدة، ٢٠١٢م).

ويليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م).