الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيـة الشعبيــة

وزارة التعليــم العـالي والـبحث العلمـي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

التجربة النقدية عند حبيب مونسي

قراءة في الآليات والإجراءات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي نظام (كلاسيك)
تخصص: نقد معاصر

إعداد الطالبة:

- عتاوية بن عفان

إشراف الأستاذ:

- د. يوسف سعداني

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئـــــــيسا
د. سعداني يوسف	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. خطاب محمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. علام حسين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. جريو خيرة	أستاذة محاضرة–أ–	جامعة عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. بلمبروك فتيحة	أستاذة محاضرة–أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1442-1443هـ/ 2021- 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والديّ الكريمين

إلى زوجي و أبنائي

إلى أخي و أخواتي و أبنائهم...إلى بيبرس

إلى الصادقين في حب الله

مقدمة

مقدمـــة

لاشك أنّ المتأمل في التّجربة النّقدية لدى حبيب مونسي، يتبيّن أنّه يتّجه بمنجزه النقدي وجهة ذات خصوصية على مستوى المرجعية والإجراءات، ولعلّه بذلك يسعى إلى تقديم نموذج للقراءة التي كثيرا ما وسمها بالإشعاعية؛ بحيث يكون موضوع الاشتغال هو المركز الذي تنطلق منه المقاربة، وإليه تعود. ثم إنّه لا يكتفي بذلك، إذ يجنح إلى توسيع دائرة القضايا النقدية التي يتناولها في دراساته؛ فينوع بين القراءة العربية بدءا من النشأة إلى المنهج، وهو بذلك يخوض في الرؤية النقدية العربية انطلاقا من النقد العربي القديم والحديث. ثم ينعطف إلى تلقي الشعر العربي، فينصب اشتغاله على الرؤية والآليات، وتأخذ الممارسة النقدية امتدادات وأبعاد أخرى حين ينصرف الباحث إلى تلقي السرد بصفة عامة، والسرد القرآني بخاصة.

ومع ذلك، عندما نتفحص تجربة حبيب مونسي النقدية، نجده من خلال منجزه النقدي، حذرا في تلقّيه للخطاب النقدي الغربي، لذلك كثيرا ما يصدع في هذا المجال بأسئلة عديدة وعميقة، وهي تتمحور من جهة حول واقع النقد العربي؛ وتتعلق من جهة أخرى بمرجعيات وآليات النقد الغربي؛ ولعل الأهم في ذلك كله هو ما نجم عن عملية تلقي الآخر على المستوى المعرفي والمنهج النقدي. ثم إنّ هذا التفاعل طال أيضا الأدب على صعيد الإبداع والبحث والممارسة النقدية العربية نفسها.

وعلى هذا الأساس، يبدو حبيب مونسي في الظاهر رافضا لحداثة الغرب، ولكنّه في العمق لا يتوانى عن مساءلة الجذور المؤسسة للنظريات الغربية، وأصولها المعرفية، من أجل اختبار فاعليّتها في مقاربة النصوص. وهذا يعني بشكل ما أنّه مطّلع على الفكر الغربي، كما أنّه يحرص أن يبعد عن نفسه الانبهار به، ولذلك يؤكد من خلال مواقفه وتصوراته النقدية بأنّه غير مقتنع في هذا الصدد بطريق واحد، وهذا يعني في نظره أنّ النّموذج الغربيّ ليس المسلك الوحيد. وهو بذلك يروم تجاوز الانقطاع بين حاضرنا وماضينا؛ وفي اعتقاده أنّ ذلك يعيد صياغة تصورنا بوعي لتراثنا الأدبي والنقدي.

وحينما حاول البحث ملامسة تخوم التّجربة النّقدية عند الباحث حبيب مونسي، تبيّن لنا من خلال منجزه النقدي، ملامح مشروعٍ نقديّ يحمل هاجس إحياء التراث وتحديثه، انطلاقا من ضرورة المصالحة بين الثوابت والمتغيّرات. وبناء على ذلك سعى إلى بلورة مشروعه مستفيدا من ثراء وتنوع التراث، فدعا إلى الانفتاح على مخبوء النص، ونادى بإشراك القارئ في هذا الفعل المنفتح والمنتج، وأعلن عن ورشة لجميع المعارف الإنسانية، بحيث تكون أدواتها وسيلة لفهم وتحليل هويّة النص، والوقوف على معالم الأصالة فيه، دونما العبث بوحدته ونظامه المنسجم.

واستنادا إلى ما تقدم يستهدف البحث إدراك التحوّلات العميقة، التي شهدها حقل الأدب والنقد عامة، وحدود تفاعل حبيب مونسي مع الإبداع العربي والنقد الحديث على حد سواء. وبطبيعة الحال، سيتيح هذا المسار معرفة المجالات التي ارتكز عليها عمل حبيب مونسي؛ كما أنّه سيسمح للمتلقي معاينة التغيرات التي عرفتها التجربة النقدية عند الباحث؛ ولاسيّما ما اتصل بانتقاله من مرحلة إلى أخرى، ومن علاقة الرؤية بالممارسة عبر مختلف المقاربات التي تنم من جهة عن اشتغال الباحث بالنص الأدبي، أو من خلال اهتمامه من جهة أخرى بنقد النقد. ونستطيع استكشاف ذلك بجلاء من خلال تلقي الباحث النقد العربي والغربي على حد سواء. وفي هذا الشأن يؤكد الباحث على أهمية تحصين القراءة بالأصالة، وتخصيبها بالعلوم الإنسانية، وبما تنطوي عليه من روح علمية دقيقة، ورؤى مغايرة للسائد.

ولاشك أنّ ذلك يؤهل الباحث على استيعاب ما وصل إليه النقد على مستوى الفكر والبنيات والأنساق. وهكذا تكون الرؤية النقدية العربية واضحة، ومؤسسة على خلفية معرفية غير تابعة للفكر الغربي؛ إذ تصبح بمقتضى ذلك الممارسة النقدية العربية في مختلف تجلياتها بعيدة عن الاستلاب والاجترار والجاهز والانسياق إلى الكم على حساب النوع. ولا يتحقق ذلك إلاّ باختبار القلق المعرفي، والتوسل بأسئلة الفكر العلمي.

وتأسيسا على ما تقدم، يتمحور موضوع اشتغال البحث حول تجربة النقد عند حبيب مونسي، وبذلك فإنّه يتوخى الإجابة عن أسئلة ملحة تطرحها الأطروحة في هذا المجال؛ وعلى الأقل الاقتراب من جوهرها انطلاقا من التصور الذي انطلقت منه لمقاربة المنجز النقدي لدى الباحث؛ وبخاصة معاينة الآليات والإجراءات التي توسل بها في خطابه النقدي، ثم إنّ ذلك يستدعي بطبيعة الحال الوقوف على المرجعيات التي استند إليها، وكانت في الوقت نفسه رافدا لرصيده النظري.

وبناء على ذلك، كان من المهم طرح الأسئلة الآتية: ما هي خصوصية المنجز العربي في النقد الأدبي من منظور حبيب مونسي؟ وما هي منطلقات الباحث في متابعة المناهج السياقية والنسقية؟ وما هي تجليات ذلك من خلال مقاربته لمسار القراءة العربية القديمة، وتمثل المنجز الغربي في النقد العربي على مستوى استدعاء المناهج؟ ثم ما هي الإكراهات التي أعاقت هذا الاستثمار النقدي على صعيد ما هو نظري وتطبيقي؟ وما هي الأسئلة التي بلورها حول نظريات القراءة في النقد المعاصر؟

وفي هذا الصدد تطالعنا أيضا أسئلة حول تلقي حبيب مونسي للشعر، وما ارتكز عليه من رؤية وآليات. ومن ثمّ، نتساءل عن تصور الباحث لفلسفة المكان في الشعر العربي؟ وعن الخلفيات الفكرية والنقدية التي استند إليها؟ ثم ما هي محددات قراءته الموضوعاتية والجمالية للمكان الشعري؟ وما هو منظوره لتوترات الإبداع الشعري؟ وكيف قرأ العلاقة بين التوتر والغياب في النص الشعري؟ وما هي تمظهرات التردد على مستوى الصوت، اللفظ، التركيب، والنص؟ هذا بالإضافة إلى التساؤل عن موقفه من قصيدة النثر على صعيد المصطلح والتجنيس، وموضعته لها جماليا؟ وما هي طبيعة تلقيه للشعر النسوي الجزائري؟ ثم ما هي الملابسات والمآخذ التي سجلها على خطاب الذات والنبوءة في هذه الكتابة الشعرية؟

وضمن مشروع هذه التجربة النقدية يتساءل البحث أيضا عن كيفية مقاربة حبيب مونسي للسرد القرآني من زاوية المشهد السردي؟ وكيف تعامل مع العناصر المشهدية توزيعا

ووظيفيا؟ وما هي حدود فاعلية المشهد في قصة سيدنا يوسف عليه السلام؟ ثم ما هي ماهية مقاربة الباحث للتردد السردي في القرآن الكريم؟ وما هو التصور الخاص والأدوات التي استعملها الناقد في قراءته لقصة موسى عليه السلام؟ ثم لماذا اختار مصطلح التردد بديلا لمصطلح التكرار؟ وما هي دواعي اقتراحه للقراءة بالمماثلة لمعالجة السرد القرآني؟

وعلى هذا النحو، يطمح حبيب مونسي إلى بناء تصوّر جديد للقراءة العربية، ينأى عن الانبهار بمنجز الآخر، الذي تحمل رايته النظريات الغربية، وهو الأمر الذي جعل بعض مقاربات النقاد العرب بلا هوية، ولا مرجعية، فكانت أعمالهم هجينة المفاهيم والإجراءات؛ وبموجب ذلك كان انفتاحهم على المقولات الغربية انغلاقا، حيث اعترى هذه التجارب الانقياد الأعمى للآخر، فضاع مجهودهم بين رهانات الحداثة والأصالة. ومن الواضح أنّ هذه المسألة كانت مركزية في التجربة النقدية لدى حبيب مونسي؛ ذلك أنّ العلاقة مع الغرب كانت محكومة عند كثير من النقاد بالاستهلاك، ولذلك غالبا ما ارتبط استدعاء مفاهيمه وإجراءاته النقدية بالآلية والاستنساخ؛ بل كان هذا الاستيراد متأخرا من الناحية الزمنية ممّا جعل التمثل النظري والتطبيقي متخلفا على صعيد الممارسة، فباتت الكثير من القراءات باهتة، ومعطوبة.

وفي ضوء ما تقدم، كان على البحث أن يستكشف، ويتأمل، ويسائل التراكم النوعي في التجربة النقدية عند حبيب مونسي على مستوى التنظير والتطبيق على حد سواء. وبمقتضى ذلك توسلت بالمنهج الاستقرائي التحليلي من أجل استقراء ما أنجزه الباحث من دراسات نقدية؛ وكذلك للوقوف على الخلفيات المعرفية التي استند إليها؛ ومعاينة الجهاز الإجرائي الذي تمثل أدواته على الصعيد التطبيقي. وبلا شك فإنّ هذا المنحى، سيتيح للبحث أن يتبين الرؤية التي صدر عنها الباحث في اشتغالاته النقدية.

وعلى هذا الأساس عنونت هذا البحث بـ:

التجربة النقدية عند حبيب مونسي

قراءة في الآليات والإجراءات

وبناء على ما تقدم قسمت هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

في **الفصل الأول** الذي وسمته بـ" **القراءة العربية من النّشأة إلى المنهج : قراءة في المناهج**" تناولت تجليات القراءة العربية القديمة والحديثة من منظور حبيب مونسي، إذ بيّنت كيف تتبّع تاريخ نشأة النقد الأدبي عند العرب، منذ بداياته الشفوية، وكيف تمثّله في صورة حركة متطوّرة مبتداها الانطباعية في التّعامل مع الأثر إلى أن استقرت في صورة منهج متفاوت من ناقد إلى آخر. وقد سمحت هذه الرؤية للبحث، أن يعالج تصوّر الباحث وممارسته النقدية من خلال أربع وقفات: أما الأولى، فتمثلت في **مسار القراءة العربية القديمة**، وفيها تتبّعت ما تحدّد في مقاربة حبيب مونسي من مسار للقراءة العربية القديمة، إذ تمثّله في ثلاثة محاور، هي: أصول القراءة العربية، آليّات النّقد القديم، وتقاليد القراءة العربية القديمة. وأما الوقفة الثانية، فقد قاربت **الخطاب النّقدي العربي الحديث: من السّياق إلى النّسق**. وفي هذا المضمار يكون مسار القراءة العربية قد دخل مرحلة جديدة من مراحل الخطاب النقدي، حينما انفتح على الدّراسات الأدبية والنقدية الغربية بشقيها؛ السّياقي والنّسقي، بيد أنّ هذا الانفتاح لم يُثمر في الغالب في تصوّر حبيب مونسي إلا عجزا وفشلا في مقارباته للأثر الإبداعي.

ومن هذه الزاوية، فإنّ القراءة السّياقية تفرعت من منظور حبيب مونسي إلى ثلاث قراءات، هي القراءة التاريخية، والقراءة الاجتماعية، والقراءة النفسية. وإذا كانت القراءات السّياقية، قد غيّبت النّظام الداخلي للنص الأدبي، فضاقت آفاقها، فإنّ القراءة النّسقية كانت تُمنّي الدّراسات بالآفاق الواعدة، والانفتاح على الفاعليّة النّصّية، لا سيّما اللسانيات التي بشّرت بالموضوعية في تحليل الأدب. واستنادا إلى ذلك، نلفي القراءة النّسقية لدى حبيب مونسي قد تفرعت إلى

أربع قراءات، هي: القراءة اللسانياتية، القراءة البنيوية، القراءة الأسلوبية البنيوية، والقراءة السيميائية.

وأمّا الوقفة الثالثة، فتمحورت حول **جمالية القراءة**، وقد ركز البحث في هذا الإطار على تلقي جمالية القراءة لدى حبيب مونسي، فكان تصوّره لعملية التّلقي انطلاقا من كونها تجعل من النص موضوعا جماليّا، وبدونها لا معنى لأيّ قيمة فنية، وليس النص سوى مخطوط، أو ظاهرة كتابية،قد تغدو موضوعا جماليّا إذا تحقّق التلقي،كما قد تظلّ ظاهرة، تنتظر تحديث البعد الجمالي فيها بفعل القراءة. وأما الوقفة الرابعة، فقد تطرق فيها البحث إلى **"النص الأدبي والترجمة"**، وفيها تمّ معاينة معالجة حبيب مونسي لقضية التّرجمة والتّعريب، من خلال ما يطال النص من تحوّل بين التّلقي والتّرجمة، وأهمية العناية بالتّوظيف اللغوي للنص المترجم، الذي تتوارى خلفه مقاصد المبدع، ومقاصد المتلقي، ومقاصد اللغة ذاتها، فضلا عن دعوة الباحث إلى مشروع مؤسساتي يدرس الظاهرة باهتمام كبير.

أما **الفصل الثاني**، فقد عنونته بـ **"تلقي الشعر: الرؤية والآليات"**، وهو فضاء سعى البحث من خلاله إلى كشف فلسفة المكان في الشعر العربي من منظور حبيب مونسي، وتصوره لرمزية المكان في البناء الشعري، وفاعلية القراءة الإشعاعية في استنطاق اللامقول فيه. ثم تدرج الباحث من المكان والقراءة الإشعاعية إلى الطلل، وتحديدا من نص الشعر إلى نص السرد. وعلى مستوى الطّلل، رصد البحث مقاربة حبيب مونسي لتحوّلات الكتابة الطّللية، من خلال كون الطلل كتابة، لها سطوةٌ على الذات الشاعرة، ثم اهتمام الباحث بنص الطلل بين القديم والحديث، ثم سرد الطلل؛ استنادا من جهة إلى حركة الانصراف الجامعة بين لحظتين فارقتين في الذات الشاعرة، واحتضان الشعر للحكاية السردية طلليا من جهة أخرى. وفي هذا الإطار، جلّى الباحث أيضا الأطر المعرفية والجمالية لموضوعة الجبل، حيث تحددت الأطر

المعرفية من خلال الإطار الخرافي، والديني، والفني. وهي عناصر تضافرت وتفاعلت لتجسيد جماليات المكان/الجبل في الأثر الفني.

وفي السياق نفسه، عالج حبيب مونسي موضوعة السجن في علاقتها بالموقف الثوري، وخصوصية ذلك في شعر مفدي زكرياء، لاسيّما من خلال التّماهي بين داخل السّجن وخارجه؛ فيغدو في منظور الباحث فضاء فنيّا بامتياز. أما موضوعة الدّنيا، فقد تناولها الباحث انطلاقا من نص التضاد إلى النكوص. وهكذا حاول البحث رصد الحركيّة التي تمثّلها الباحث في موضوعة الدّنيا، استنادا إلى المتقابلات في نص التّضاد، والتحوّل منه إلى حركيّة النّكوص.

ثم رصدت رؤية الباحث لتوتّرات الإبداع الشعري انطلاقا من التفاعل بين الغياب والتوترات، وهنا وقف من جهة عند ثنائية الوعي والغياب، وعند الترددات التي تدرجت في منظوره من الصوت إلى النص من جهة أخرى. ومن هذا المنطلق عاينت ترددات الصوت، وترددات اللفظ، وترددات العبارة (التركيب)، ثم فحصت تصور حبيب مونسي للعلاقة التفاعلية بين التوتر وهندسة النص الشعري. كما تعرضت في هذا الإطار، إلى اشتغال الباحث على قصيدة النثر، وقراءته لبعض القضايا النقدية المتعلقة بها، وبالأخص المصطلح والتجنيس. ثم تعرضت إلى موقف الباحث من الشعر النّسوي الجزائري، وحاولت الوقوف على المرتكزات الموضوعاتية والجمالية التي قارب بها هذا الخطاب الشعري؛ ولاسيّما علاقته بكتابة الذات، والاستشراف من خلال النبوءة. ثم ختمت هذا الفصل بالمشهد الشعري، الذي يعدّ من القضايا النقدية التي اهتم بها حبيب مونسي تنظيرا وتطبيقا. وحاولت انطلاقا من ذلك أن أبرز حدود ملامسته لتاريخية المشهد وبنائه، من خلال ما عرفه الشعر العربي قديما وحديثا. وكل ذلك كان مدخلا للوقوف على بلاغة المشهد، وسماته الجمالية.

أما **الفصل الثالث**، فقد وسمته بـ"**تلقّي السرد القرآني: من المشهد إلى التردّد**"، وسعيت من خلاله إلى تبيّن آليات وحركية التصوير في المشهد القرآني من منظور حبيب

مونسي. وعبر ذلك رصدت تلقي الباحث للسرد القرآني انطلاقا من المشهد (المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام)،والتردد(التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام). ومن ثمّ، وقفت على التصوير في القراءة المشهدية، فحددت الآليات التي استند إليها الباحث، وتمثلت في الصورة، والتناسق، والظلال، والتجسيم، وحركية المشهد القرآني. وفي هذا الإطار، عاينت أيضا انفتاح التوزيع المشهدي في القصة القرآنية كما تمثله الباحث من خلال مقاربته التطبيقية لقصة سيدنا يوسف عليه السلام، والتي قسمها إلى محورين متعادلين في عدد المشاهد؛ ففي المحور المنفعل وجدت حبيب مونسي يقف على المكونات التالية للخطاب المشهدي القرآني: الرؤيا والتشكيل المشهدي، التحول السردي، المراودة ومنطق الأفعال السردية، المراودة والتصعيد السردي، فضاء السجن، وانتظارات رؤيا الملك. بينما تناول الباحث في المحور الفاعل مظاهر الخطاب المشهدي الآتية: الشخصية الجماعية، فعالية الحوار، الشخصية المزدوجة، التحول والتجلي، رمزية القميص، وتأويل الرؤيا.

واستكمالا لما تقدم رصدت تلقي حبيب مونسي للسرد القرآني من خلال مقاربته لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، وهنا وجدته يتوسل بالقراءة بالمماثلة وما تنطوي عليه من رؤية استشرافية، التي تستثمر المماثلة بين زمانين؛ فالزمن الأول هو زمن قصة موسى عليه السلام، والزمن الثاني هو زمن الرسالة المحمديّة. وبهذا الصدد، يصبح المتلقي أمام نص قرآني منفتح على التاريخ وعلى حاضر الدعوة/سياق التلقي. وبمقتضى ذلك رصدت استراتيجية حبيب مونسي لمقاربة التردد السردي في القرآن الكريم، والتي نهضت على العناصر التالية: إبطال مقولة التكرار في القرآن الكريم، الموقف السردي، السياق السردي القرآني، التاريخ والشكل المشهدي، ووظائف القراءة بالمماثلة.

ولقد أنهيت البحث **بخاتمة** أحصيت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال قراءتي لتلقي حبيب مونسي للقراءة العربية من النّشأة إلى المنهج، وللشعر على مستوى الرؤية والآليات، فضلا عن تلقيه للسرد القرآني.

ولإنجاز هذا البحث اتخذت المدوّنة النقدية لحبيب مونسي مادة للقراءة، ولاسيّما كتبه التالية:

1- التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
2- توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
3- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
4- فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001-2002.
5- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2000-2001.
6- فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
7- القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000.
8- مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط.1، 2013.
9- المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
10- نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

11- نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.1، 2000-2001.

12- نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

13- الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

وفي هذا السياق، أشير أيضا إلى أنّ المنجز النقدي للباحث حبيب مونسي لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه، لذلك كانت المراجع في هذا الصدد قليلة جدا، بل انحصرت في بعض رسائل الدكتوراه والماجستير والماستر، ومعظمها مخطوطة، وحتى المقالات والدراسات المنشورة انصرف الكثير منها إلى تجربته الروائية على حساب تجربته النقدية، لذلك ما استطعت الوصول إليه منها كان قليلا.

وأسجل في هذا الإطار، أنّه واجهتني مجموعة من الصعوبات وكان من أبرزها ندرة الدراسات التي تناولت التجربة النقدية لدى حبيب مونسي عامة، وتلقيه للسرد بخاصة؛ ممّا اضطرني إلى تسليط الضوء على مقاربته للسرد القرآني لأنّ أبحاثه في الرواية كانت مقالات غير مجموعة في كتاب واحد، لذلك لم يسمح لي هذا العائق من معاينة جهود الباحث في هذا المجال تنظيرا وإجراء.

كما أنّ البحوث الأكاديمية التي اشتغل أصحابها على منجز حبيب مونسي انصرفت في الغالب بحسب اطلاعي إلى نصوصه الروائية. وهذا الوضع دفعني إلى بذل مجهود مضاعف حتى أقف على المرجعيات والآليات التي تتحكم في تجربة نقد النقد والشعر والسرد عند حبيب مونسي.

وأخيرا أشكر جزيل الشّكر أستاذي **الدكتور سعداني يوسف** على ما قدّمه لي من آراء علمية دقيقة وقيمة ممّا سمح للبحث بأن ينفتح بقدر ما على أسئلة وآفاق التجربة النقدية عند الباحث حبيب مونسي، إذ تدين هذه الأطروحة بالفضل لنصائح المشرف وتوجيهاته التي كانت في الجوهر حوارا لإنجاز هذه الدراسة التي استهدفت تسليط الضوء على جانب من النقد الجزائري المعاصر بما ينطوي عليه من إشكاليات ورهانات وممارسات نقدية متعددة.

والله أسأل التّوفيق والسّداد، ولله الحمد حتى يرضى، ولله الحمد بعد الرّضى.

بن عفان عتاوية

سيدي بلعباس يوم 2022/02/28

الفصل الأول

القراءة العربية من النشأة إلى المنهج: قراءة في المناهج

1_ مسار القراءة العربية القديمة

2_ الخطاب النقدي العربي الحديث: من السياق إلى النسق

3_ جمالية القراءة

4_ النص الأدبي والترجمة

تقديم:

لا تخلو التجربة النقدية لدى حبيب مونسي من التنوع، ومن هذه الزاوية نلفيه قد أفرد من خلال مشروعه النقدي مساحة مهمة للقراءة العربية، وإعادة قراءة تراثها إن على مستوى المرجعية المعرفية أو المنهج. ومن ثم، فقد تكفل بإلحاح بمتابعة مساراتها من النشأة إلى المنهج. وبطبيعة الحال، لم تكن مقاربة المنجز العربي في النقد الأدبي عملا هيّنا، ذلك أنّ مساءلة التراث القديم، ثم تتبع جهود النقاد العرب في العصر الحديث يتطلب وعيا منفتحا وإحاطة حذرة بالخلفيات والمفاهيم والإجراءات. "وعند هذا المنعطف استوت القراءة مقولة ذات فاعلية إجرائية تخصب الأدب في مضامينه كما تخصب النقد في آلياته، وتحوّل مركز الثقل على التدريج من الأدب إلى مناهج فحصه...وحدث عندئذ أنّ النقد باختلاف رؤاه وبتنوع مناهجه أصبح يسعى إلى إدراك الأدبية أكثر مما يرتسم الوقوف عند عتبة الأدب."[1] لذلك ما كان على الباحث أن يتجاهل غنى التراث النقدي العربي، حتى يفحص نظرياته المتنوعة ومصطلحاته المتعددة وإجراءاته التي تباينت من منهج إلى آخر بحسب ما تمثّله الناقد العربي.

كل ذلك يكتسب أهميته ممّا نعيشه من تمزق على تخوم التراث والحداثة؛ لاسيّما أنّ هذه المعضلة مركزية في تصور حبيب مونسي لمسار وتشكل القراءة العربية بحقبتيها القديمة والحديثة، وما تخلّلها من انعطافات وتحولات. ولاشك أنّ الباحث كان يروم من ذلك أن تكون لنا "رؤية تاريخية للتطور نفهم بمقتضاها كيف تطورت الأفكار الأدبية (عالميا) ومدى انعكاسها على تصورنا للأدب وآليات تفكيرنا فيه، لتصحيح المسار، وتغيير الرؤية، واستشراف آفاق جديدة للمستقبل. إنه بدون الانطلاق من هذا التصور في الأدب، لا يمكن لتاريخ فكرنا الأدبي الحديث إلا أن يظل قائما على الانقطاع، وفي كل حقبة أدبية جديدة نجدنا ننتقل إليها بدون تصور محكم أو موقف مضبوط، فيظل

[1] عبد السّلام المسدّي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص11.

فكرنا الأدبي قاصرا."[1] ذلك ما سنحاول أن نرصده انطلاقا ممّا اشتغل به حبيب مونسي من قضايا نقدية في إطار القراءة العربية القديمة والحديثة، بدءا من النشأة إلى المنهج؛ مستأنسين في ذلك بالمرجعيات والآليات التي توسل بها في مقاربته للنقد العربي.

أولا: مسار القراءة العربية القديمة

حين نستوقف خطوات القراءة العربية في مسارها النقدي، وهي تحاور النصوص الإبداعية، وتسائلها تنكشف لنا محطات من الإنجاز العربي، والممارسة النقدية في محاولة منها لاستدراج الأثر الأدبي، لعلها تستكشف جوهر معانيه، وتحاورها، بيد أنّ التعامل مع هذا الأثر أو ذاك، لم يكن تعاملا رتيبا لدى النقاد جميعهم بل أظهر تطورا ممهّدا لما بعده من محطات الدراسة.

وفي ضوء ما تقدم يرى حبيب مونسي أنّ القراءة العربية للنصوص الأدبية كان لها مسار اتسم نوعا ما بفكرة التحوّل في تعاملها مع مختلف النصوص، وما يقصده بفكرة التحوّل هو تغيير وجهة التعامل مع النص الأدبي بالاستفادة من أصول القراءة العربية القديمة، وتطويرها بما يصلح لإخصاب حقل الدراسة ونقله من طابع المشافهة القديم إلى طابع المواجهة مع النص، إذ "لا يتحقق منهج القراءة القائم على التذوق، والتفسير، والتعليل والحكم، إلا إذا كانت الشفوية والرواية، قد أفرغت محمولاتها في بطون المصنفات، الشيء الذي يتيح لها فرصة التروّي، والتأمل، والتدبر، الموازنة، وكلما نشطت حركة الجمع وشاع نتاجها بين العلماء تحققت الوقفة المتدبّرة ، وحان أوان بحث مشكلات النقد ابتداء، من ماضيه إلى حاضره."[2] ولاشك أنّ مراعاة هذا التدرج الزمني سيتيح فهم وتفكيك مشكلات القراءة العربية.

[1] سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1، 1435هـ-2014م، ص15 .

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص25.

ولعل بدايات النقد العربي القديم لها أصول قد أشار إليها حبيب مونسي انطلاقا ممّا سجلته الروايات والأخبار[1]، من حالات انطباعية فردية تعبر عن تعامل ما مع النص، إما ترديدا وتعجبا، أو حركة وإيماء تعبيرا عن استحسان أو استهجان، أو طربا إلى ما يسمع إعجابا. ورغم تنوع أشكال الانطباع؛ فإنّ ذلك لا يقصي حضور المتلقي في النقد القديم، كما يكشف في الوقت نفسه عن العجز في مواجهة النص. حيث "كان الانطباع يشكل الحلقة الأولى في الفعل القرائي العربي القديم في مواجهته للنص، وانشعابه إلى نزوعات سلوكية يحكمها الذوق الفطري، والاستحسان الشخصي الذي ينبع من ذاتية كل فرد."[2] ومن ثمّ، تطالعنا العديد من النصوص في النقد العربي القديم التي ترتكز على ملكة الذوق من منطلق أنّ "النقد الذوقي هو إصدار أحكام مباشرة عن بعض الأعمال الأدبية أو أجزاء منها، أو تقويم مقتضب لشاعرية شاعر أو خطابية خطيب دون تقديم تعليلات مفصّلة لهذا الحكم أو الاستناد إلى مبادئ نظرية نقدية محددة سلفا."[3] بمعنى أنّ المتلقي أمام حكم تلقائي، ذوقي، غير معلّل.

ومع ذلك، يرى حبيب مونسي أنّه تم التدرج من مستوى الانطباع الذي يجسد العجز عن مواجهة النص، إلى مستوى التردد بين داخل النص وخارجه؛ لاسيّما حين يرتكز الحكم طورا على خارج النص، وعلى داخله طورا آخر وفق مقاييس الذوق العام، مع مراعاة خصوصيات بعض الشعراء من خلال تصنيفهم في طبقات، ثم مستوى التأصيل الذي تتحقق فيه مواجهة النص، وهنا يرصد الباحث حبيب مونسي التحول من الشفاهية إلى الكتابة كما هو الحال مع كتب الطبقات، ونموذج ذلك ما أنجزه الخطابي وابن سلام الجمحي[4]؛ الذي حقق "كثيرا من غايته في تصنيف أولئك

[1] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص. 13-14.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو _ برانت، فاس، المغرب، ط.3، 2014، ص29 .

[4] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1422هـ_2001م، صص41-207.

الشعراء موضوع "طبقاته"؛ إذ قدم مئة وأربع عشرة ترجمة لمئة وأربعة عشر شاعرا من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين، وطبقة شعراء المراثي وطبقة شعراء القرى العربية...فجعل الجاهليين منهم، في عشر طبقات وجعل كل طبقة أربعة شعراء، وكذلك جعل طبقات شعراء الإسلام."[1] ولم يكن هذا التصنيف اعتباطيا، وإنّما استند إلى وفرة الإنتاج الأدبي، وجودته، وتنوع أغراضه، وعلاقة الأدب بالبيئة.

وعلى هذا الأساس، يتحدد مسار القراءة العربية القديمة لدى حبيب مونسي من خلال ثلاثة مستويات تتطور وتتعمق استنادا إلى التطور الزمني ممّا يسمح بتجاوز الثابت الذي شكل قلقا مستمرا، لاسيّما من خلال بعض القضايا مثل الفحولة، والانتحال، والقديم والجديد، والموازنة، والوساطة، والإعجاز.

1_ أصول القراءة العربية

بناء على ما تقدم يقارب حبيب مونسي **أصول القراءة العربية** انطلاقا من معيارين: جدل الحاضر والماضي، والثبات والتحول. وفي هذا السياق أكد على دور النص القرآني في التحول اللغوي؛ وهكذا " لم يكن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها، على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل."[2] وكل ذلك يستجيب في نظر الباحث إلى الحياة الجديدة، على مستويات الرؤية والقيم والمعرفة.

[1] حسن عبد الله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط.1، 1984، ص115.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.2، 1989، ص.35.

ومع ذلك كان الوضع السياسي في مراحل معينة يجعل الماضي الجاهلي يعود من خلال التعصب للأنساب والشعوبية، كما تمظهر الارتداد نحو الماضي في صورة استدعاء المعاجم لغة البادية ممّا جعل لغة الحاضر الإسلامي على الهامش. وهكذا أصبحت اللغة العربية المدونة محكومة بما كان، لا بما هو موجود. وبطبيعة الحال كل ذلك انعكس سلبا على تطور الأدب العربي بعامة، ومسار القراءة العربية بخاصة. ثم إنّ ذلك طال الحركة العلمية والفكرية نفسها، فانقسمت من جهة إلى الماضي العربي، فكان النزوع نحو الثابت، وإلى الحاضر الإسلامي من جهة ثانية، فكان الجنوح صوب المتحول. وقد أثر الجدل بين الثابت والمتحول في النقد والشعر معا، فأصبح العقل معيارا لتحديد وظيفتهما. ثم بدأ النقد يتحرر من إكراهات المنهج العقلي، والشأن نفسه بالنسبة إلى الشعر الذي شرع في تجديد أدواته. "عندما نتعمق المواقف النقدية لدى كبار النقاد _ وقد مر بنا الاستشهاد بالجاحظ _ في تاريخ النقد العربي سنجد أنّ الاحساس بالتطور والتغير هو العامل الخفي في شحذ هممهم للنقد، يستوي في ذلك ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة والآمدي والقاضي الجرجاني وابن رشيق وعبد القاهر وابن شهيد وحازم القرطاجني وابن الأثير. فإنك لا تجد واحدا من هؤلاء، إلا وهو يحس أن الشعر في أزمة، وأنه يتقدم بآرائه لحلها...وأول ما نجده عميق الإحساس بالتغير ابن طباطبا."[1] ولاشك أنّ هذا التحول كان له الأثر البالغ في تجاوز السائد والثابت.

وإذا كانت القراءة مرافقة لكل ما يحصل في المجتمعات، فإنّها ستتحرك وفق التغيير الحاصل. ومن ثم سينالها من التحولات ما يلامس الوعي العام، ولأنّ القراءة مرتبطة بنصوص تولدت في مناخ متأزم، فالقراءة ستبنى في نظر الباحث حبيب مونسي على أساسين اثنين:

"أ- إن التغيير الحضاري الذي شهدته الساحة الفكرية أحدث أزمة في الشعر نفسه، وكأن التجاوز الحاصل في الحاضر العربي، تخطى الشعر القديم وطرائقه في الأداء، فأورثه أزمة، لا يخرجه منها

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.4، 1404هـ_1983م، صص.18-19.

سوى تجديد الأدوات والطرائق لمواكبة العصر، وقد كان للشعر المولّد دور الباعث الذي ولد قضية الجديد والقديم.

ب- أدى التطور الحاصل في الشعر، في البيئة العربية، بخروجه عن قواعد المألوف الجاهز – من جهة أخرى – إلى حيرة وأزمة النقد، حرّكته نحو نبذ المقولات القديمة التي استقر عليها، ليجد لنفسه أدوات جديدة يقرأ بها الشعر الجديد. وقد أحدث تناوب الطرفين في القراءة العربية القديمة تناوبا في تناول مشكلاته: من تعريف للشعر الجديد، ورصد ماهيته ووظيفته طورا، إلى كيفيات القراءة وطرائقها وشخصية القارئ وعدّته،"[1] وكفاءته التحليلية.

ثم إنّ الباحث حبيب مونسي لم يقف عند حدود جدلية الثابت والمتحول فحسب، إذ إنّه تتبع من خلالهما **مشكلات القراءة**. وفي هذا الإطار عاين منجز بعض أعلام النقد، ومنهم بالخصوص ابن سلام والآمدي، والقاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني. وفي هذا الباب قارب مجموعة من القضايا النقدية[2]، كان من أهمها:

- **الفحولة:** كانت الفحولة لدى الأصمعي معيارا لتفوق الشاعر وتفرده، فميز بناء على ذلك بين شعراء **فحول وغير فحول**. غير أنّ التسليم بهذا المقياس فحسب في نظر بعض النقاد "يعد خطرا على النقد وعلى التذوق معا...وقد صور الجاحظ هذا التقلب في الأذواق لدى الرواة أنفسهم."[3] واستكمالا لما تقدم، التفت ابن سلام الجمحي إلى مقياس الفحولة انطلاقا من أنّ الرواة لم يدونوا الشعر لذاته؛ فترتب عن ذلك مشكلتان:

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.25.

[2] ينظر، المصدر نفسه، صص. 26- 30.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص.54.

النحل والانتحال في نقل التراث الشعري من جهة[1]، والتساؤل عن ثقافة الناقد من جهة ثانية.

- **القديم والجديد:** تطور الشعر وتجاوزه لصورته القديمة المرتبطة بعلاقات البادية تجربة وفنيا.
- **الطبع والتكلف:** نجم عن هذه الثنائية آلية جديدة في القراءة العربية، فرغم مراوحتها بين القديم والجديد اتسمت بالموضوعية من خلال التملص من إرغامات الحكم، فترتب عن ذلك الموازنة والوساطة. ومن هذه الزاوية، ذهب الباحث حبيب مونسي إلى أنّ الموازنة قد انصرفت إلى التركيز على الشاعر دون نصه لكونها قسمة بالتساوي بين الشاعرين، في حين لم تكن الوساطة سوى اجترار للماضي على المستوى النقدي.

ومع ذلك، لا يمكن أن نجاري الباحث في كل ما تقدم، إذ لا يمكن أن نغض الطرف عن أهمية المنهج والقضايا النقدية في كتاب الموازنة في النقد الأدبي، والشأن نفسه بالنسبة إلى كتاب الوساطة[2]. لذلك الاقتصار على المآخذ في الكتابين يجعل المقاربة لمسار القراءة العربية القديمة غير مكتملة لأنّها تستند إلى منظور واحد.

وهكذا، يكون حبيب مونسي قد أشار إلى اجتهاد النقاد الذين نفخوا في روح القراءة العربية، وأنتجوا من خلالها وعيا تجاوز التعامل الانطباعي مع النص إلى قضايا كثيرة، ومشكلات في القراءة سجلها النقد القديم نحو ما عرف من نحل وانتحال، فحولة، طبع وصنعة، قديم وجديد، سرقات أدبية، وموازنة ووساطة، وغيرها من المعضلات التي أفرزت أدوات الدراسة الخاصة بكل قضية من القضايا السابقة، بيد أنّها حافظت على ذات المعايير التي أسقطتها على التراث الشعري، وهي تفوّض

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص. 25.

[2] ينظر، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين، القاهرة، مصر، مكة للطباعة، 1419هـ-1998م، صص. 146- 184.

الناقد لتزكية هذا الشاعر فحلا، وتغيّب الفحولة عن ذاك، ووسم هذا الشاعر بالطبع وآخر بالتكلف والصنعة، وإن استحسن شعرَه.

إنّه الوفاء للمعيار الجاهز الرافض للتلاقح الإيجابي الذي عطّل أدوات الدراسة وأزّم القراءة، بل نصّب الناقد وفوّضه في الحكم عليها دون أي اعتراض على الحكم، إنها سلطة القارئ المالك لكل صلاحيات الانفعال، وما ينتج عنها من ذوق خاص عليه أن يُعمّم، وعلى الجميع استحسانه. لذلك، " من يقرأ تراثنا الأدبي قد يقف على نماذج من القراءات الشعرية التي اتسمت بالبعد في تأويلاتها، وقد كان ذلك سببا في استبعادها من بعض العلماء القدامى."[1] ولاشك أنّ ذلك يكشف في الوقت نفسه عن الحضور المميز والمهيمن للقارئ.

وفي ضوء ما تقدم، اهتم الباحث حبيب مونسي **بسلطة القارئ**، لاسيّما من خلال بعض القضايا التي أثارها النقد العربي القديم، ومن ذلك مسألة الانتحال في منظور ابن سلام الجمحي، والموازنة كما تمثلها الآمدي، وقضية الإعجاز التي تتطلب قارئا فريدا. لذلك، فإنّ " صورة القارئ عند ابن سلام، واضحة بالنسبة له، من خلال صورة قارئ الحديث، إنها واحدة في كل آن...وهنا مفارقة أخرى مادامت النصوص التي يعنيها ابن سلام هي ما جمع ودون، لا ما أثارته حركات التطور في المجتمع، فذائقة قارئه ذائقة قديمة لا تستسيغ المحدث بل وتنفر منه. وتتحدد سلطة القارئ عنده، من خلال سلطة قارئ الحديث الذي يقرر صحة النص...كذلك الحال بالنسبة لقارئ الآمدي، الذي فصل في منازعات الموازنة وقارئ الجرجاني في خصومات المتنبي، وقارئ عبد القاهر في قضية الإعجاز"[2] على وجه الخصوص.

[1] عبد الله مُحَمَّد العضيبي، النص الشعري القديم وأسئلة القراءة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435هـ-2014م، ص.65.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص. 31.

غير أنّ مقاربة الباحث حبيب مونسي لم تقف عند حدود الممارسة النقدية من خلال متابعة مسار القراءة العربية القديمة، بل تطرق أيضا إلى **منابت المصطلح**، وإن كان ذلك باحتشام، فأومأ إلى تحوله المستمر، رغم تميزه في نظره بقليل من الصلابة والثبات. وفي هذا السياق، أشار إلى افتتاح الخليل الفراهيدي باب المصطلح العروضي من خلال الربط بينه وبين البيئة البدوية التي استعار منها جهازه المصطلحي؛ فربط بين الشعر وبيت الشعر؛ واصطنع نقاد آخرون مصطلحات من البادية مثل "عمود الشعر" و"الفحولة". كما استفادت مباحث البلاغة من الكلام والاعتزال والصناعات والحرف.

2_آليات النقد القديم

لقد أثارت قضايا النقد القديم إشكالية الإنصاف في حق النص والقارئ معا، فغدا من الضروري تجاوز أزمة الحكم على الأثر بالجدّة والحداثة أو القدم أو الفحولة أو الأصالة أو الانتحال أو الطبع أو التكلف، إنّه حكم مجحف في حق التراث الشعري إذ يغيب ميزان الإنصاف النقدي في تقييمه رغم اجتهاد مؤسسيه ومحاولاتهم التي افتقرت إلى التفسير والتحليل، فلم ترق إلى التعبير عن موقف واضح متكامل ينظر إلى التراث، لاسيّما الشعر منه نظرة عناية بمعايير النقد.

وقد وقف حبيب مونسي عند بعض النماذج من القراءة محاولا "تقصي آثارها عند كل من ابن سلام الجمحي، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، وكأننا نبتغي من وراء ذلك قراءة الآليات والأدوات التي حاولت فك عقد القضايا المثارة، كما مارسها أصحابها في مواجهة النص" [1] بدءا من القرن الثاني للهجرة.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص33 .

أ- ابن سلام الجمحي:

ربما آثر حبيب مونسي أن يبتدئ بابن سلام الجمحي لأنّه كان "من أول من نص على استقلال النقد الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص حيث جعل للشعر – أي لنقده والحكم عليه – "صناعة" يتقنها "أهل العلم بها" مثلما أن ناقد الدّرهم والدينار يعرف صحيحهما من زائفهما بالمعاينة والنظر. ولعله كان يرد بهذا على من يتطاولون إلى الحديث في نقد الشعر من معاصريه وهم لا يملكون ما يسعفهم على ذلك."[1] ومن ثم، لا يحسُن بمن لم يخبَر الشعر، ويتقن مهارته أن يكون ناقدا، حينها سيكون فاقد الشيء لا يعطيه، ويغدو من يملك القدرة على وضع أسس نظرية فكرية موجِّهة للنقد هو من يقارب امتلاك الأداة لمواجهة النص.

على هذا الأساس، التفت ابن سلام الجمحي إلى فاعلية القارئ والقراءة، حيث إنّ كل ذلك ينهض على الدربة والتخصص، "مادام الشعر لا يعلمه إلا الحاذق المدرب الخبير بأصناف القول، وأسباب جودته...وهي في القراءة طبع وملكة تنضاف إلى ذلك كله، وكأنها عطاء سماوي ينعم به قلّة من القوم. أما المعاشرة للنصوص فتذكي القراءة بـ:

- القدرة على التمييز .
- القدرة على التفسير والمقارنة.
- القدرة على شرح العلل والأسباب." [2]

هكذا، إذن، تتعزز سلطة القارئ لدى **ابن سلام الجمحي**، فضلا عن ملكته التي تسمح له بسبر أغوار النص، واستكشاف قيمه الفنية. فمقياس الجمال مختلف باختلاف الأذواق والقراء. وفي هذا المعنى يشير إحسان عباس إلى أنّ ابن سلام قد "نقل...ميدان الخصومة بين الشعر القديم

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص78.
[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص33 .

والمحدث وجعلها حول الناقد البصير وغير البصير، إذ لم تكن المشكلة في نظره مشكلة قدم وحداثة وإنما كانت تربية القدرة على الحكم لفرز الأصيل من الدخيل في هذا الميدان، ومتى تحقق وجود "الناقد"، سهل بعدئذ أن نصل إلى الصواب." [1] وعلاوة على ذلك، تظل مقولة **"التخصص"** التي حرص عليها ابن سلام الجمحي في نظر حبيب مونسي آلية مركزية في قراءته.

ب– الآمدي:

يبدو منجز الآمدي في منظور حبيب مونسي امتدادا لما أسس له ابن سلام، لاسيّما ما تعلق بالقارئ ودور الناقد العارف بصناعته في مواجهة النص استنادا إلى تمرسه الأدبي. لذلك، كان القارئ لديه بؤرة للموازنة كما تمثلها. بل لا يروقه أيضا " كثرة المدعين للمعرفة بعلم الشعر، وأن الناس في العادة يرجعون في شؤون الخيل والنقد والسلاح وما أشبه إلى العالمين بهذه الأمور، إلا في الشعر فإنهم يبادرون إلى القول فيه وهم لا يحسنون، مع أن التمييز بين بيت وبيت – وكلاهما جميل الموقع – يحتاج إلى عالم بالصناعة، مثلما يحتاج من يميز بين فرسين فيهما علامات العتق والنجابة أو بين جاريتين متقاربتين في الوصف سليمتين من كل عيب. وإذا كان الناس يسلّمون الحكم في كل صناعة لأهلها فمن الواجب ألا ينازعوا الناقد في حكم أصدره، " [2] لأنّه عالم في تخصصه وخبير بصناعته.

وهنا تتبدى أكثر مقاربة الآمدي الذي يرسم نموذجا للقارئ المتفرد، يجيب بها عن أهم سؤال يؤرق القراءة المنتجة، وهو كيف نختار هذا النموذج من القارئ المؤهل لمواجهة النص الشعري؟ هي دعوة أخرى لتمكين سلطة القارئ من جديد رغم الاجتهاد الموضوعي والعلمي الذي بذله في الموازنة بين البحتري وأبي تمام، إذ "وجد الآمدي ــ في موضوعيته التي يكاد يجمع عليها كل النقاد والدارسين ــ هذه الطريقة تتمثل تماما في شعر البحتري، فنوه بها، ولم يجدها تتمثل تماما في شعر أبي تمام، فعابه من خلالها، ولم يمنع هذا أن يعيب صاحب الموازنة البحتري في جوانب ولمسات شعرية قد قصّرت به،

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص78 .
[2] المرجع نفسه، ص156.

وقصّر بها، وأن يمدح أبا تمام في جوانب ولمسات حلّق بها، وحلّقت به."[1] ومن ثم، فإنّ الآمدي يصدر عن تصور خاص للنظرية الشعرية.

وإن كان الآمدي قد انتصر للبحتري، فهو لم يتعصب أيضا ضد أبي تمام في هذه الخصومة. "وذلك لأنه تناولها كحكم وصدر عن روح عادلة ومنهج صحيح."[2] وبذلك يكون قد ارتكز في موازنته على نظرية أدبية[3] لها جذورها في التراث النقدي العربي القديم. و"مادامت صورة القارئ التي رسمها ...الآمدي من تمازج المادة العلمية والذوق المدرب، فإن القارئ كما يحاول الآمدي تجليته من خلال الموازنة: قارئ عالم فنان، يكسبه علمه قوة الإقناع والتعليل، ويكسبه فنه القدرة على ملامسة أغوار النفس والنفوذ إليها لأن كثيرا من شؤون القراءة يمتحن بالطبع لا بالفكر"[4] كما هو الحال مع البحتري.

ج– القاضي الجرجاني:

لطالما اعتبر المتنبي ظاهرة جديدة في الشعر لم يتعوّد عليها المجادلون بين الأنصار والخصوم، فكانت نصوصه صدمة للمتلقين في نظر حبيب مونسي، فأثارت جدلا كبيرا حدّثنا عنه القاضي الجرجاني قائلا: "وما زلت أرى أهل الأدب _ منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم _ في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: "من مطنبٍ في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم...ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل...وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يُسلّم له فضَله، ويحاول حطّه عن منزلة بوّأهُ إيّاها أدبُه،

[1] فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985، ص35.

[2] مُحَمَّد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996، ص93.

[3] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص35 .

[4] المصدر نفسه، ص36 .

فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته."[1] ورغم معركة المتجادلين حول المتنبي، فلم يفقد ثقل وزنه في ميدان الشعر، وهو الذي جمع القديم بالمحدث والمطبوع بالمصنوع، فاحتوى شعره أغلب القضايا المثارة مما أحدث طفرة في التراث خلخلت مقاييس التقييم والتصنيف لديهم؛ وبالأخص على مستوى التلقي.

ويؤكد الباحث حبيب مونسي على أنّ القاضي الجرجاني قد أسس قراءته على الإقرار بالمنزلة الشعرية للمتنبي بوصفها مدعاة للوساطة، والاعتراف بقراءات الخصوم، إذ لا حاجة لتهويل المخطئ لأنّ الخطأ لا يكاد يسلم منه شاعر بقصد أو غير قصد. وهكذا، فإنّ "الشاعر مهما بلغت درجته ومرتبته لم ينج من خطأ أو أخطاء، فليس معصوما لكونه بشرا يحسن ويخطئ، ولكن كثرة الحسنات على السيئات هي التي ترفع الشاعر درجة أو درجات."[2] وفي هذا الصدد، يستحضر القاضي الجرجاني الشعر القديم مستخلصا ما فيه من أخطاء متنوعة، إن على مستوى اللغة أو الأسلوب أو المعنى.

لقد كانت المقايسة هي الركيزة الثالثة في قراءة القاضي الجرجاني. ومع ذلك، يخلص الباحث إلى أنّ الجرجاني لم يفلح في أن يقف موقفا وسطا بين المتنبي وخصومه. إذ إنّ مقايسته "انتهت إلى ذكر عيوب المتنبي وتأكيدها مرة أخرى، دون أن تجد ما تبرّر به الجيّد في شعره والذي يمكن للخصوم ردّه وإلحاقه بالرديء. لقد كانت مقاييس الجودة في قراءة الجرجاني عين ما اعتمده أستاذه الآمدي ولم تخرج عن:

- الخلو من الابتذال.

[1] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ-2006م، ص12.

[2] مُحَمَّد زغلول سلاّم، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط.3، 1996، صص.357-358.

- البعد عن الصنعة والإغراب.
- التأثير في المتلقي."[1]

وفي هذا السياق، يشير الباحث أيضا إلى الأثر النفسي الذي يحققه النص من خلال عملية التلقي. فضلا عن النظرة الشمولية التي يصدر عنها الجرجاني في قراءته للقصيدة انطلاقا من تكامل عناصرها وأجزائها. وهو لا يُصدر حكمه بين نصين إلاّ بالرجوع إلى قواعد علمية تخص اللغة أو النحو أو البلاغة أو البديع أو العروض، فقد تبنّى موقفا توفيقيا يحيل إلى نظرة شمولية للبناء الشعري لا تتغاضى عن مكامن الجمال في نسيجه العام.

د_ عبد القاهر الجرجاني:

إذا سلّمنا بضرورة الاقتناع المنطقي بأيّ رؤية نقدية، فإنّ ذلك الاقتناع لا يمكن أن يتحقق من دون تفعيل لأدواتها، وآليات تدعم طرح القارئ، لذلك الحديث عن عبد القاهر الجرجاني يستلزم ذكر نظريته في النظم، والتي زحزحت ثنائية اللفظ والمعنى بعيدا عن القوالب المعيارية الجاهزة، إلى تبني نموذج نقدي أصيل يملك قوّة التعليل بالاستناد إلى البلاغة النحوية. وطعّمها بذوق عقلاني في نظرته إلى الجمال لأنّ "الفنان الأصيل هو الذي يتجاوز ما يحضر العين إلى ما يستحضر العقل ولا يُعنى بما تنال الرؤية بل يُعنى بما تعلّق بالرّويّة."[2] فامتلك النحو إجراءً علميا، والفهم المعلل إجراءً تحليليا، والذّوق الحسن إجراءً جماليا، وهو ما مكّنه من تصحيح كثير من الآراء النقدية التي سبقته واستخلاص آلية جديدة في التعامل مع النص.

وعلى هذا النحو، يكون عبد القاهر الجرجاني في نظر حبيب مونسي قد استطاع من خلال التركيب الفعال بين قوانين النحو وأسرار البلاغة أن يبني ذوقا على أسس علمية، ممّا عزز مذهبه هذا

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص.38- 39.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص432.

بسلطة قراءتين: "سلطة القراءة النحوية كما مارسها علماء اللغة والنحو، وسلطة القراءة الأدبية كما عرفها الآمدي وابن طباطبا العلوي والجرجاني، فإن كان ابن طباطبا قد بنى قراءته على "الفهم الثاقب" فعبد القاهر يبنيها على "الفهم الناقد"."[1] وبناء على ذلك، "فالقارئ كما جسده عبد القاهر في شخصه هو الذي يملك.

_ نفس ذواقة.

_ وآلة الفهم.

_ وإدراك مؤهل للحكم." [2] ولعل ذلك ما يسمح بالولوج إلى أغوار وأسرار النص.

3_ تقاليد القراءة العربية القديمة

في سياق ما تقدم، يقف الباحث حبيب مونسي أيضا على تقاليد القراءة العربية القديمة، إذ لم يكتف بمقاربة آلياتها، وإنّما حاول استنباط الأصول التي تنهض عليها، وهو في ذلك كله ينطلق من المنجز النقدي الذي شيّده أمثال ابن سلام الجمحي، الآمدي، القاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني. لذلك وجد تقاليد هذا التراث النقدي ينتظم في نطاق ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، المستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي.

وفي هذا الاشتغال يصبح البيت الشعري نصا قائما بذاته، بحيث تستنطق مستوياته الثلاثة تدريجيا؛ إلى أن يصل ذلك إلى مستوى أبعد، وهو "قراءة القراءة"؛ لأنّه في هذه المرحلة تنهض القراءة على مراجعة القراءات السابقة نفسها. وهي "قراءات تقوم على تملي القراءات الأولى، وهضمها، أو ردها، أو اتخاذها مدعاة لقراءة جديدة. وقراءة القراءة ابتداء تشكل قاعدة الانطلاق عند القارئ. فإذا بين الخطل في قراءة ما، راح يجتهد لتقديم البديل، دافعا القراءة الأولى بكثير أو قليل من الحجج،

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.41.

[2] المصدر نفسه، صص. 41-42.

مدعما ما يذهب إليه بالشواهد والأخبار."[1] وتنهض هذه القراءة على الذاكرة القديمة مستثمرة علوم اللغة والأخبار والأمثال. واللافت في ذلك هو تعدد القراءة للنص الواحد، كما هو الحال مع شعر المتنبي.

ولعل ذلك ما جعل الباحث يؤكد مرة أخرى على التواصل في التجربة النقدية العربية القديمة. "ولهذا السبب وجدنا تواصلا فكريا بين النقاد، ابتداء من "الأصمعي" الذي نفث في روح "ابن سلام" مقولة "الفحولة" و"الآمدي" و"الجرجاني" و"عبد القاهر"، صورة الناقد المتخصص. لقد أبدت القراءة العربية، وقراءة القراءة شكل التناص واضحا جليا، أو متماهيا في ثنايا العروض، يمكن إرجاعه إلى أصوله الأولى التي أنبتته."[2] ومثل هذا التفاعل بين السابق واللاحق أكسب القراءة إنتاجية خصبة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد أولى أيضا اهتماما بنظرية الكتابة في النقد العربي القديم، حيث وقف على مجموعة من القضايا في هذا المجال، وكان من أبرزها: أصول الكتابة العربية، إصلاح الكتابة وتقنياتها عند ابن قتيبة، أخلاق الكاتب والكتابة، بلاغة الكتابة عند ابن المعتمر، أطر وأركان الكتابة عند ابن الأثير. ولاشك أنّ هذا التعدد والتنوع في المحاور التي تناولها يكشف ما وجدته نظرية الكتابة في تراثنا النقدي.

وفي هذا الصدد، يقول الباحث: "لم يكن هدفنا من وضع هذه الأوراق، استقصاء فن الكتابة في النقد العربي القديم، ولم يكن ذلك مطمحنا من وراء هذا النشاط المتواضع. وإنّما أردنا أن نضع بين أيدي القراء صورة واقعية لهاجس الكتابة عند الأوائل، محاولين الوقوف عند أهم الآليات التي رأوها

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص. 43

[2] المصدر نفسه، صص. 43- 44.

قمينة بأن تخرّج الكاتب الفنان."[1] ثم إنّ الباحث يستند في ذلك إلى التفاعل بين السابق واللاحق من الكتاب والأعلام. وفي ذلك إقرار منه بأنّ الكتابة/"التأليف مشروع مفتوح لكل من رأى في نفسه القدرة على الإضافة والزيادة." [2] وهذا الأمر يجعل الكتابة تخرج عن نطاق الاستنساخ والاجترار إلى آفاق التجاوز والانفتاح.

وتأسيسا على ما سبق، يحدد الباحث حبيب مونسي بعض توجهات القراءة العربية القديمة من خلال: التخريج النحوي، تناول اللفظ والمعنى، قراءة القراءة التي تضطلع باستنهاض إمكانات اللغة الكامنة، بالاعتماد على الذوق في المعاني، واستثمار منجز القراءات السالفة، ليصبح المتلقي أمام قراءة شمولية تشتغل على النص في كليته. وهكذا يتاح "للمتأخر مراجعة قراءة المتقدم، والتفوق عليها في أحايين كثيرة. ولابد للمدخل _على هذا النحو _ أن يبتعد عن حشد الأمثلة والشواهد، إلا ما كان في خدمة العرض، وأن تجنح لغته إلى رصد ما وراء الظواهر النقدية، دون التعرض إليها تفصيلا."[3] وعلى هذا النحو، يكون الباحث حبيب مونسي قد لامس تحولات القراءة العربية القديمة من خلال تتبع مسارها وأصولها ومساءلة آلياتها وتقاليدها؛ وإن كنا نلفيه يقر بأنّه كان متحفظا في التعامل مع التراث النقدي العربي.

ولعل ما جعله يقف هذا الموقف هو التملص من الاختيارات الصعبة التي لم يحددها، والتي كانت ستنجم من تورطه في مسارب وأغوار القراءة العربية القديمة[4]. لذلك هذا الاختيار سيفضي بطريقة أو بأخرى إلى وضع هذه القراءة موضع سؤال؛ لاسيّما من حيث خلفيتها النظرية والتطبيقية

[1] حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.1، 2001/2000، ص.1.

[2] المصدر نفسه، ص.1.

[3] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.6.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص.5.

على حد سواء؛ وإن كانت في نظر الباحث فصلا تمهيديا للمنجز العربي في النقد الأدبي الحديث بشقيه السياقي والنسقي.

ثانيا: الخطاب النقدي العربي الحديث: من السّياق إلى النّسق.

إذا كان حبيب مونسي قد انبرى لمعاينة مسار القراءة العربية القديمة، نلفيه يوسع بعد ذلك رؤيته لهذا التراث النقدي من خلال متابعة منجزه في تطوره من القراءة السّياقية إلى القراءة النّسقية. وفي هذا المضمار يسلم الباحث أنّ هناك مفارقة زمنية في هذه الممارسة، إذ كانت القراءة العربية تطمح إلى التجديد والتحديث، لكنّها ظلت متخلفة عن الحاضر الغربي، ومنكفئة في حاضرها، بل كانت تعيش على مخلفات ماضيه. ولعل ذلك ما جعلنا أمام قراءة معطوبة عاجزة عن تحقيق التجاوز. ثم إنّ حبيب مونسي أشار أيضا إلى معضلة أخرى هي من صميم هذا التمثل الفاشل؛ لاسيما حين يتم استنبات منجز في غير بيئته الأصلية؛ فيولد مشوها ومفصولا عن مرجعياته المعرفية[1]. وبطبيعة الحال، قد جنى الاستعجال كذلك على هذا المنتج، فبدا هجينا، فقيرا، ومشدودا إلى الجاهز.

1- القراءات السياقية:

أ- القراءة التاريخية

لاشك أنّ الوعي بأيّ واقع نقدي، هو منطلق الدراسة والإدراك له، وتقصّي أصوله وفروعه وما تفرزه الدراسات من نتائج، بيد أنّ واقع القراءة العربية القديمة التي أشير إليها آنفا، هو واقع يؤمن بسلطة القارئ، ويعزّز مكانته، وهو يجمع، ويدوّن، ويؤرّخ، وينسب الظواهر الأدبية لأصحابها، وللمناخ الذي أفرزها. وقد سجّل أوائل النقاد من العرب القدامى قراءاتهم، ودونوا معها تاريخ الأدب

[1] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص6- 7.

العربي الإسلامي، ثم كان لِلفيف آخر من النقاد تدوين الآثار على نهج السّلف، وصولا إلى القرن الثاني عشر هجري.

غير أنّ النقد الأدبي العربي عرف انحطاطا دام ستة قرون ونصف قرن، فاتسم بالشمولية، ثم استفاق العرب على واقع جديد أنهكته الحركات الاستعمارية المستبدة، فأوغل فريق في الماضي، وتمثل فريق ثان النموذج الغربي؛ بينما وقف فريق ثالث حائرا بينهما حضاريا وفكريا وأدبيا. وفي هذا الجوّ يقول حبيب مونسي: " تجسّدت سمات الخطاب الفكري والأدبي في النصف الأول من هذا القرن في ثلاثة أشكال إجمالا:

- **المرحلة الأولى**: الكتابة تشبه الخطابة السياسية، وأداتها الصحافة في أوليتها، وهدفها استثارة الشعور الدّيني، والقومي، والوطني.
- **المرحلة الثانية**: رومنسية تنادي بالحرّية وكسر القيود، وتلتفت إلى صفحات الماضي، تقتطف منه صورا لإبطاله، وإنجازاتهم وأداتها المقالة.
- **المرحلة الثالثة**: واقعية، تلتفت إلى جذور المشكلة فتناقشها، قصد بناء ثقافي يوثّق عناصر الأصالة والمعاصرة في آن وأداتها القصة والرواية والمسرحية (المكتوبة)."[1] ونلاحظ من خلال هذا الرصد أنّ حبيب مونسي قد استأنس بتصور زكي نجيب محمود[2] حول تيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة.

ومن ثم، لم يكن للمبدع أن يتجاهل قضايا الأمة الداخلية أو الخارجية، بل لابدّ للأدب أن يكون **تاريخيا** لأن "التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني، أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدرا لابدّ

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 54.

[2] زكي نجيب محمود، في حياتنا العقلية، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط.3، 1409هـ_1989م، صص.5-41.

للمبدعين أن يلتزموا به،"[1] دفاعا عن قضاياهم العادلة بوصفهم ممثلين عن مجتمعاتهم ومسؤولين أمام التاريخ وأمام أنفسهم عن هذا التمثيل. ومن هذا المنطلق، يصبح التاريخ في علاقة جدلية بالأدب، وعلى هذا الأساس يصبح السياق التاريخي/ الخارج مرتكزا للقراءة التاريخية.

وفي هذا الصدد، يفضل حبيب مونسي مصطلح "**القراءة التاريخية**" بدلا من "**تاريخ الأدب**"، لأنّ القراءة التاريخية في نظره ليست فقط وصفا لمراحل التطور الزمني للأدب من خلال سيرورته التاريخية، بقدر ماهي تثمين للاجتهادات والطاقات الفكرية التي بذلت لاحتواء تلك المراحل الأدبية من الدراسات العلميّة، والبحث العميق، وما أسست له في تعاملها مع النصوص الأدبية انطلاقا من تراكمات التاريخ؛ غير أنّ التعامل مع النص الأدبي على أنّه مجرد وثيقة تاريخية، من دون الالتفات إلى كونها قيمة جمالية متميزة في ذاتها يجعل الأدب في مأزق.

ورغم أنّ النّموذج الذي ساد في القراءة التاريخية، كان نموذجا عقيما عن توليد مقولات خاصة، ومتخصصة، فقد حاولت بعض الدراسات المنزعجة من ترديد بيانات السياق المحيط بالظاهرة الأدبية، تطوير آليات هذا المنهج؛ وإن كانت عملية التقسيم التاريخي للأعصر الأدبية عائقا أمام هذا الطموح؛ حيث كان الطابع السياسي هو الغالب في هذا المنحى.

ومع ذلك، تبنّت مجموعة أخرى من النقاد، تلك **القراءة التاريخية** للأدب العربي؛ إلاّ أنّهم أدركوا من خلال المقاربة التاريخية للنص، قصور آلياتها ممّا جرّهم إلى مزالق لا تليق بالقراءة المتخصصة؛ حيث ظلّت مقارباتهم حبيسة بوتقة التاريخ، والانتقائية، فانصرفوا عن خصوبة النصوص الأدبية. وما زاد ذلك سوءا الفجوة بين هذه الدراسات والمنجز الغربي تنظيرا وتطبيقا. وفي هذا السياق، حدد الباحث مجموعة من المزالق التي طالت القراءة التاريخية العربية، وكان من أهمها: "**أ– الاستقراء الناقص...ب– الأحكام الجازمة...ج– التعميم العلمي...د– إلغاء الذاتية.**"[2] ومن ثم، أصبحت

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط.1، 2002، ص32 .

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص 61- 62.

القراءة التاريخية في نهاية المطاف في نظر الباحث حبيب مونسي أطلال ماض بسبب تبعية الأدب للسياسي، وتغييب المكان، وأحادية المعيار، والانصياع إلى الأحكام التقليدية الجاهزة. ولعل حبيب مونسي له فلسفته الخاصة بالمكان، ومن ثم، إهمال المكان أو تغييبه في القراءة التاريخية، وتحويل دلالاته إلى البيئة السياسية، هو وأد لجماليات النص، ومقوّماته الأدبية التي تحيا بحياة المكان فيه.

لا شك أنّ تجميد المقولات الجوهرية في القراءة التاريخية، يكشف عن عجز في إنتاج قراءة واعية،كما أنّ كثرة الاجترار للنموذج الواحد يوّلد قارئا يعتمد على معيار واحد جامد، يمارسه في مختلف القراءات الناتجة عن الأحكام الجاهزة، وهي أحكام أغفلت الوصف كعنصر أساسي في الدراسة.

ب– القراءة الاجتماعية

رغم القيمة الكبيرة للتوطئة الفلسفية التي أفردها حبيب مونسي في مدخل حديثه عن القراءة الاجتماعية، إلا أنّنا لن نستفيض في بسط أبعادها، وذلك لأنّها ستجعلنا ننصرف بمادتها الغزيرة والمتداولة قليلا عن المسار الذي قدّر البحث وجهته، لكن لن يفوتنا أن نشير إلى قيمتها المعرفية والتاريخية، فضلا عن أنّها اختصرت زمنا مهما من حيث مرجعيات القراءة الاجتماعية.

إذا كانت الفلسفة المثالية تقدّس الذات، وتجعل منها مصدر إلهام وتأمّل لا تحدّه الحدود، ومن الأدب غاية لذاته لا علاقة له بالواقعّ وأنّ الإنسان كائن مستقل، بل منعزل عن واقعه، فإنّ ذلك قد كلّف المجتمعات المؤمنة بها الانفلات الإنساني وضياع إنسانيّة الإنسان في سبيل تحقيق المثالية اللامشروطة، وفي المقابل جعلت الفلسفة الواقعية من الفرد مسؤولا عن نفسه، ومجتمعه بحرّية، فهو فرد من المجتمع، ملزم بتبني قضاياه، بل لابدّ أن يكون في نظر حبيب مونسي "ملتزما بالقوة، لأنه يرى من نفسه حكما في قضية هو طرف فيها. والتزامه يكلّفه مهمّة الفهم أولا ثم التوجيه والتسيير، وكأنه

يأخذ بيد الواقع الذي انبثق عنه، ليقوده إلى وضع أحسن، والالتزام لا يجعله يحفل بأمراض الفرد وهواجسه الذاتية بقدر ما يحفل بعلل المجتمع، فيسعى إلى إصلاحها فيكون في صلبه أدبا متفائلا، يحمل غبطة المساهمة في الخير عكس ما حفلت به صحائف الأدب المثالي من تشاؤم، ونكوص نحو الملذات، والتهويمات الغامضة التي لا تجد فيها النفس سوى الشرود، والهذيان، لأن النفس قد تخلص لمبدأ وتتفانى في تحقيقه حتى وإن كان المبدأ خطرا عليها قبل غيرها."[1] في حين لا تكون بوعيها الاجتماعي إلا لتمثل بالعمل الأدبي حياة الأفراد، والمجتمعات في انسجامهم، وعلاقاتهم الداخلية والخارجية.

وضمن هذا الأفق، تصدى حبيب مونسي بالنقد للمنتصرين من العرب للقراءة الماركسية، ولاسيّما ما تعلق بمسارعتهم بنقل مولود الحضارة الغربية إلى البلاد العربية، ممّا نجم عنه فجوة كبيرة بين النظرية والتطبيق؛ فكانت النتيجة تقديم النصوص العربية قربانا؛ حيث تكشفت الهوة أيضا بين المرجعية الاشتراكية كما نشأت في محاضنها الغربية، وتحولات المجتمع العربي.

وحتى إذا سلمنا أنّ الاشتراكية ضرورية وواجبة للوطن العربي، فكيف تكون الأفكار المتولدة عن الاشتراكية العلمية غربية المنبت ضرورية للوطن العربي؟ لاشك أنّه لا يختلف عاقلان حول التمايز الكبير بين العقلية الغربية والعقلية العربية، ناهيك عن التباين من حيث منظومة القيم والدين واللغة والتقاليد.

وفي هذا السياق، قدم الباحث حبيب مونسي انتقاده لمحمود أمين العالم كاشفا الفجوة بين النظرية والتطبيق، إذ إنّ "وقفة واحدة مع "محمود أمين العالم" في قراءته لشعر "شوقي" و"حافظ"، يكشف ذلك التراجع، فهو يقرّ بأنهما رفعا لواء القضايا الكبرى للبلاد، والقومية، ودافعا عنها، ولكن من خلال فلسفة البلاط وأعيانه، إلا أنهما لم يتخلصا من الصياغة التقليدية الموروثة، وكأنه يكفي أن

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص74.

تذكر مصطلحات الاشتراكية لتغدو الصياغة جديدة."[1] وبذلك يكون هذا الطرح غير مجد، وبالأحرى إنّه قاصر من حيث تمثل مقولات الاشتراكية مضمونا وشكلا. بل يجد الباحث أنّ الكثير من الدراسات التي اتخذت القراءة الاجتماعية مرجعية لها متأرجحة بين النظرية والتطبيق؛ وأحيانا تكون مقيدة بإكراهات الإيديولوجيا.

بل إنّ الرواية العربية وهي تصوّر النضال اليومي الحياتي لم تسلم من هذا القصور، "فانصبّ اهتمام النقاد على شخصيات الرواية من خلال صراعها اليومي مع الأرض والملّاك والتّوق إلى حياة أفضل، وقد قدم "نجيب محفوظ" و"توفيق الحكيم" و"إحسان عبد القدوس" و"يوسف ادريس" و"عبد الرحمان الشرقاوي" وغيرهم المادة الخام مفعمة بالحياة العربية في صدامها مع الملّاك والمستعمر ومع الطبقة البرجوازية الناشئة...وظل مقياس الجودة في كل عمل هو تطور الشخصية في صراعها اليومي من حال إلى حال... ولم يأخذ "مقياس الجودة" في اعتباره المعيار الفني، وهو يضع نصب عينيه المرامي الاجتماعية فقط."[2] مهملا جوهر العملية النقدية في الإمساك بعناصر التميّز النوعي للأثر الأدبي، والاهتمام بالبناء الفني للعمل الروائي بخاصة، والنص الأدبي عامة.

من هذا المنطلق، نلفي حبيب مونسي ينتصر لقراءة تطلق العنان لروح الإبداع والمبدع، ولا تقيّد فكره بواقع يكون بالضرورة مفرز الإلهام، حينها لن تجد القراءة ما يسعفها في التعامل مع الأعمال الأدبية، إذ تجفّ منابع الشرح الجاهز سريعا وتبقى الدراسة خاضعة لأحكام جاهزة. لذا يرى الباحث في الإبداع ثمرة من ثمرات المعاناة لدى الأدباء والفنانين، لذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال تحويل هذه التجربة إلى وثيقة اجتماعية يمكن للعامة إنتاجها.

يعيب حبيب مونسي في القراءة الاجتماعية، لاسيّما العربية منها عدولها عن إنصاف العمل الأدبي في دراساتها، عندما تركز فقط على ما يخدم مقولة الالتزام ذي الطابع الإلزامي للفكر

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص85.

[2] المصدر نفسه، صص.86- 87.

الإيديولوجي، القومي، الديني، والعرقي وكأنّ العمل الأدبي لا يكتنز ما يميزه إبداعا؛ بل ويخلده أثرا فنيا. ولاشك أنّ إخلاص النقاد للقراءة الاجتماعية بهذا الشكل قد رافقه إخلاص للغة الالتزام بواحدية المقاصد، وواحدية النتائج، والأحكام الجاهزة. ومن ثم، تم القضاء على الانفتاح على الأثر، والقراءة على حد سواء.

ج– القراءة النفسية

يبدو أنّ مراجعة الظاهرة الأدبية وتعدّد القراءة للإحاطة بها، والكشف عن أسرارها هو مؤشر اجتهاد قائم على البحث عن آليات جديرة بمقاربة النص الأدبي، ولأنّ النص الأدبي هو إنتاج أديب مبدع، والأديب ذات إنسانية معقدة في تركيبتها النفسية، ما ظهر منها وما بطن، فقد وجد علم النفس طريقه إليه.

ولأنّ القراءة الاجتماعية أهملت هذه النّفس المبدعة في تحليلها، ولم تنتصر لغير البيئة وسياقها المرافق خارج النص من غير أن تبرّر موقفها – مثلا– من مجموعة أفراد أبدعوا نصوصا، فتميّزت أعمال أحدهم بالخلود، في حين لم تتمكن أفراد المجموعة ذاتها من تحقيق الندية لمبدعها فيما حقّقه من عمل فنّي انفرد به عن الجماعة رغم اشتراكهم في البيئة ذاتها.

كما يمكن أن نجد في تاريخ الآداب العالمية مبدعين قد تفوّقوا وتميّزوا، بل انفردوا بأعمال جليلة راقية أبعد ما تكون عن الوسط الذي أفرزها، مما يفتح آفاقا جديدة في التعامل النفساني مع الآثار الأدبية، بأصول معرفية تتجاوز تحليل الأدب بطرائق معرفية تاريخية أو اجتماعية إلى طريقة جديدة ترى في الإبداع عملية إرواء فنّي لهذه النفس التي جفّف الواقع ماءها، ففزعت إلى الأدب ترتوي منه، وبه تروي غيرها من القرّاء.

إنّ الحديث عن التعامل مع الآثار الأدبية والفنية تعاملا نفسانيا، يقودنا مباشرة إلى الحديث عن نظرية "سيغموند فرويد" في الفن والأدب، عندما اعتنى بشخصية الأديب بقدر ما اعتنى بالإبداع

الأدبي ومقاصده. بيد أنّ قراءة حبيب مونسي ترجع السّبق في الالتفات إلى المبدع في الدراسات النقدية إلى "سانت بيف" عندما انصرف همّه إلى كشف المعالم النفسية للفرد من خلال الأثر. "فالهم أبعد ما يكون عن تاريخية كرونولوجية تتبع آثار الفرد فتسطرها خطوة خطوة وخلجة خلجة، بل مرماه يتجاوز التاريخية وحدودها...من خلال بحثه الدؤوب عن المواجهة الفردية وعما يميزها انطلاقا من الأثر الأدبي، وما ينم عنه وتحديد الموهبة."[1] لأنّ الأثر الأدبي ينبئ عن صاحبه، فهو مرجع أساسي لولوج أعماق النفس المبدعة. وهو أمر " يحتم على الناقد أن يتسلح بالحدس، واللباقة لتجاوز السطح الراكد للسيرة الحياتية إلى أغوار تفتّقها القراءة الجادة البصيرة، ومن هذا عُزِي نجاح "سانت بيف" إلى قدرة نفاذه إلى الأغوار والأسرار، أكثر مما عُزي إلى طريقته العلمية، فهو صاحب طريقة لا تتقيد بمذهب معين. "[2] ذلك ما جعله لا يقصي أداة عن أداة وينفتح على نموذج شامل، يصل العملية الإبداعية بصاحبها، وما يحصل بينهما من مساحة اختمار في بواطن خفيّة، تعدّ مكمن الانفعال والتحوّل لدى الأديب.

وفي السياق نفسه، يتتبع الباحث القراءة النفسية لدى فرويد وعند تلاميذه ليخلص إلى أنّ هذه القراءة قد بدأت جديدة، ثم انتهى بها المطاف إلى الانتقائية والشمولية حين أصبحت وثيقة مرضية تدين الأدب والأديب من خلال شخصيات موغلة في القلق والأمراض النفسية.

ومع ذلك نلفي حبيب مونسي يسعى جاهدا لملامسة ملامح القراءة النفسية في القراءة العربية القديمة من خلال الجهود النقدية، لاسيّما لدى الشعراء القدامى من أمثال أبي تمام، كما وقف عند بعض الإشارات لدى أبي هلال العسكري في "الصناعتين"[3] وابن قتيبة في "الشعر والشعراء"[4] وحازم

---

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا_ بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ-2006م، صص.51-58- 139- 157- 399.

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.2، 1967، 1/ 74- 75.

القرطاجني في "منهاج البلغاء"[1]؛ وبالأخص ما تعلق بعملية التلقي؛ ولاسيّما ما كان له علاقة بالغريب في الشعر، التعمية والإيجاز، وحسن الابتداءات وقبحها، ومواقع المعاني من النفوس، بلاغة الوضوح والغموض، والإبداع في الاستهلال، وغيرها من القضايا.

في حين كان النقاد المعاصرون من العرب، أوفر حظا من أجدادهم حينما تيسّرت لهم سبل التواصل مع الحضارة الغربية، فاطلعوا على نموذجهم في التحليل النفسي، فطعموا رؤى الأجداد من النقاد بما تيسّر من النظريات الوافدة، كما حاولوا إلباس الإبداع الأدبي النموذج الغربي في النقد النفسي تطبيقا وإجراء. ولعل ذلك أوجد في نظر حبيب مونسي تواصلا بين القراءة النفسية العربية القديمة والقراءة النفسية العربية الحديثة؛ التي بدت أكثر عمقا، إذ كان الشعر فضاء اشتغالها، لاسيما من خلال منجز الرافعي والمويلحي وعبد القادر المازني والعقاد.

غير أنّ هذه القراءة ورغم تلقفها للمقولات النفسية لم تسلم من التعميم ومن التمثل السطحي والتعسف والتجاوز[2]، وليس أدل على ذلك من ابن الرومي الذي أصبح في نظر حبيب مونسي فريسة لتجريب مقولات علم النفس، والشأن نفسه بالنسبة إلى أبي نواس الذي لم ينج من هذه القراءة الإكلينيكية[3]. وهكذا كانت القراءة النفسية موسومة بالانتقائية والاستعجال والأحكام الجاهزة والانفعالية كما هو الحال مع طه حسين والنويهي. وبناء على ذلك، أصبح النص من منظور هذه القراءة وثيقة إدانة، تضطلع بكشف ما يتلبس المبدع من أمراض، وهنا كثيرا ما يكون التأويل متعسفا، وتكون الاستنتاجات سريعة، وغير مؤسسة.

وبهذا الصدد، أيضا، اهتمت القراءة النفسية بالمبدع على حساب النص الأدبي. وبذلك، فهي "لا تستطيع أن تكون منهجا كاملا، متكاملا، للنقد الأدبي... ولكنّها يمكن أن تكون له ظهيرا في

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط.3، 1986، صص.19- 172- 309.

[2] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص 109- 111.

[3] المصدر نفسه، صص. 113- 114.

تأويل بعض ظواهر النص ليس غير؛ ذلك بأنّ غايتها ليست، في الحقيقة، هي الإبداع في نفسه، وإنّما غايتها المبدع...ومن أكبر ما يجب أن تنتقد به هذه النظرية أنّها تعنى أساسا بصاحب الإبداع، وهي سيرة كان الناس نبذوها وراءهم ظهريا منذ الزهد في مذهب تين المنقرض."[1] ومن ثمّ، لا بأس من الاستفادة من علم النفس ومن المرجعيات النفسانية، ولكن ألّا يكون ذلك على حساب جمالية النص الأدبي. إذ التغاضي عن ذلك معناه اختزال النص بشكل تعسفي، ممّا يفقده خصوصيته وتميزه الفني. وعلى هذا النحو، يتوجه الاهتمام فقط إلى المضمون، وبذلك يتم إقصاء بقية العناصر المكونة للنص؛ وهذا في حد ذاته تقليص لفعالية القراءة النفسية، ولاسيّما حين يتم التعامل مع النص على أنّه مجرد تجسيد لعقد نفسية، وحالات مرضية.

وعلى العموم يستخلص حبيب مونسي من القراءة النفسية العربية للنصوص الشعرية أنّها اتسمت بالنقاط التالية:

- كانت هذه القراءة ارتجالية لم تلتزم بعلمية المقولات النفسية وموضوعيتها.
- ابتليت هذه القراءة بالأحكام القطعية الجازمة، وهي مصدر إخفاق أغلب القراءات.
- اهتمت بالنقد السّيري على حساب العمل الإبداعي موضوع الدراسة.
- تهميش النص الشعري، واعتباره نتيجة تلقائية لحالات مرضية.
- المبالغة في الجوانب المرضية والتفسير الإكلينيكي لجزيئات العمل الإبداعي.

لقد فوت كثير من النقاد المحدثين الذين انتصروا لنظريات القراءة النفسية على القراءة العربية نتائج كانت لترسم لوحات نابضة بالحياة عن قامات من الشعراء، لو أنّهم احتاطوا في توظيف

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص158.

مقولات التحليل النفسي بالإحاطة العلمية والموضوعية، قبل أن يفزعوا إلى تطبيق مقولات رفضها غيرهم من النقاد المتعقلين الحذرين، الذين يؤمنون بحقيقة الأثر، وصاحبه.

لطالما غاب النص في القراءة السياقية، وغيّبته ممارسات تؤمن بمقاييس معلّبة، تحيل في غالبيتها إلى أحكام جاهزة، قد جعلت من الناقد خادما مبرمجا لتلك المقاييس، وخاضعا في تعامله مع النصوص لما تمليه عليه القراءة المبرمجة التي تنسب النص إما إلى سياقه التاريخي، فتجعل منه وثيقة توثّق من خلاله للظاهرة الإبداعية، وتحقق في نشأتها، أو إلى سياقه الاجتماعي فيكون الإبداع نتيجة تلقائية تفرزها ظواهر اجتماعية تصوّر مخاضها التعيس أو تنسبه إلى سياقه النفسي، فيغدو النص كاشفا مخبريا عن حياة صاحبه، ومجسِّدا لطرحٍ نظريّ يجعل منه شاهدا قويا على إثبات فرضيات شاذة لعلماء النفس، أو غيرها من التصورات المطروحة التي لا تكترث للنص، ولا لمحموله المشعّ، بقدر ما يهمّها فيه توثيقها لنظريات علمية مستوردة، توجه دلالات الأثر إلى ما يريد وما لا يريد.

وإذا كانت القراءة نشاطا إنسانيا، يحمل في عمومه عطاء متجددا، يضاهي العطاء الذي يحمله النص ذاته، وإذا كان هذا النشاط الدقيق له دوره الإيجابي في تربية الذّوق الفني، والحرص على تعديل القيم، والنهوض بالإنسان إلى مستويات الإنسانية الصحيحة، فحريّ بأهل القراءة أن يحسنوا ممارستها إدراكا لعظم المسؤولية التي تحافظ على النصوص، وتحفظ محمولها، وتجنّب القراءة الانحراف والشطط.

ومن ثم، فإنّ القراءة السياقية في نظر حبيب مونسي تغيب النص، ولعل ذلك ما جعلها مكرورة تنتهي إلى النتائج نفسها، فتنصرف نتيجة ذلك عن جماليات النص. "إنّ القراءة السياقية في تحاشيها "النص" وركونها إلى "الخارجي" لم تكن تدرك هذا التفاوت بين النص "دالا" والنص "مدلولا" لم تحدد معالمه النهائية لأنّ في وقوفها عند البنية السطحية على أنّها مقول النص سارعت إلى استغلالها لأغراض خارجية عنه. ففوتت على القارئ فرصة الغوص إلى تلكم العوالم المتشعبة التي كشف عنها

البحث حين أماط اللثام عن تراكب المظهر الدلالي والمظهر الجمالي."[1] وبلاشك عدم الاهتمام بالنص الأدبي في ذاته كان من أبرز مآزق القراءة السياقية.

كما لا يمكن للقراءة أيضا أن تنجح في تحقيق الخدمة المطلوبة للنص، ومحموله إذا لم تعِ موقعها في الفضاءات المعرفية الغربية، وتدرِك بوعي دقيق كيفية تجاوز الهوّة الزمنية التي تفصلها عن منابت القراءة المعتمدة، والتي شهدت أزمات بين مؤسّسيها أنفسهم، وأن تدرك أيضا أبعاد الأزمة النقدية في مسقط رأسها، مرورا بمخاضاتها هناك إلى متلقفيها من النقاد العرب تلقّفا واعيا أو غير واعٍ بتأثير هذا الاستنبات على الحركة الأدبية والنقدية والثقافية بشكل عام.

ولهذا، لم يتمثل الفكر العربي موجة الفكر الغربي في بداياتها، حتى يعي الظروف الغربية المفرزة له، وتتسع رؤيته لما انتهوا إليه فهما، وإدراكا، وهو ما سوف يكلّف الباحث العربي في نظر حبيب مونسي "قراءتين – على الأقل– متوازيتين: سياقية ونسقية: قراءة فلسفية مشحونة بالتناقضات التي أفرزتها المعارك الفلسفية بين ماضي الفكر وحاضره حينذاك، وبين التحولات الداخلية التي سايرت كل فلسفة في تشكلها الداخلي أخذا وعطاء، وطرحا، وتجاوزا، وتلوّنا، وقراءة للإجراء، وهو يصاحب كل ذلك وبماشيه رافدا خصوصية القائمين عليه من أساتذة، وأتباع، وخصوم. فلا يدري القارئ أين ينتهي الأصل ليبدأ الفرع، وأين يتفرع هذا الأخير لتشكيل "مشتلة"، تحمل في "جيناتها" عوامل تحوّلها إلى "شيء" جديد تتلاشى في قسماته الوراثية ميزات الانتماء، فتغدو "الفراسة" ضربا من المجازفة المضلّة المضلّلة"[2]، والتي تكون احتمالية الإخفاق فيها أكبر من احتمالية التوفيق.

ولعل ذلك هو الذي أوجد ازدواجية في القراءة العربية الحديثة في منظور حبيب مونسي، فلا نحن بصدد قراءة حداثية خالصة؛ ولا نحن في رحاب قراءة تستجيب لمقومات الأصالة، ولم ينجم عن

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص136.

[2] المصدر نفسه، ص140.

ذلك سوى قراءة هجينة على مستويي التنظير والإجراء في الاتجاهين على حد سواء. ولاشك أنّ ذلك في نظر الباحث قد جعل معضلة القراءة العربية تزداد نشازا وتصدعا.

لتجاوز هذه الأزمة النقدية لا بدّ من وقفة حقيقية، تؤمن بإمكانية المبادرة الجادة، والتي يرى فيها حبيب مونسي خرقا لثنائية عويصة؛ ذلك أنّ " "ازدواج" القراءة العربية _اليوم _ وتراقصها على حبلين مشدودين إلى "ماضي" الغرب يجعل المطلب الحداثي أمرا مستحيلا، تعترضه عقبة "الزمن"، وتحول دون فكاك عقدته، وكل تصور للقراءة العربية خارج هذا الإطار مخادعة كبرى، لا تنتهي نتائجها بسلام، ما دمنا لم نحسم هذه العقبة، وليس حسمها بتخطيها كما يَطلب البعض، لأن ذلك سيُضعفنا في ركبٍ لا نملك فيه ذاتا، ولا وجودا، فيفوّت علينا المطلب "الأصالي"، ويصهرنا في بوتقة الغرب دفعة واحدة، دون أن يكون لنا حظّ المشاركة في فكره مشاركة المعايش."[1] لمرحلة معرفية عاشها الغرب، وتمثلوا مقولاتها، واتفقوا، واختلفوا فيها، من دون أن يكون لنا حظّ المشاركة فيها، ولا حظّ الاطلاع عليها في بدايات إنتاجها معرفيا في منابتها الغربية.

وانطلاقا ممّا تقدم يحدد حبيب مونسي معضلة مركزية في القراءة العربية؛ حيث تتعثر في مسارها وممارستها نتيجة ما تنطوي عليه من مفارقة ضاغطة ومعطّلة؛ فتبدو حائرة بين ماضيها ومستقبلها. ذلك أنّ "الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلمي الحديث حتى لكأنّ عصر البدائل عصرنا، لا أنّ المنحى التطوري قد عدمته حضارة السالفين، وإنّما تفاوت ما بين تسارع الحركة الماضية وتسارع المفارقات الحركية يومنا. ولئن تمثل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صهرا في بوتقة تاريخيّته فإنّ المنظور العربي لا يزال يتصارع وإياهما. لذلك ولغيره كانت القضية أشد ملابسة بالعرب في تحسسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلقا بمشاغل اتصالهم بغيرهم أو انفصالهم عنه."[2] وقد كان من نتائج ذلك مأزق القراءة العربية الحديثة في بعديها المعرفي والنقدي.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص140 .

[2] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط.6، 2014، ص19.

لاشكّ أن الفكر العربي لن يهضم بسهولة ما شكّله الفكر الغربي عبر مراحل من الزّمن المتأزّم، لذلك لا يرى حبيب مونسي حلّا قد يخرج القراءة العربية من أزمتها، إلا بتجاوز عقبة الزّمن، وتفكيكها، ولا يتم ذلك، إلاّ بصناعة الزّمن "بدل الخضوع "لكرونولوجيته" الساحقة، والتي يستحيل فزيائيا تخطّيها وتجاوزها...عندها تغدو مقولة "الزمن" "العثرة" مسألة بعيدة عن كرونولوجية التعاقب الفزيائي، ويستحيل إلى زمن "مصنوع" من شأنه أن "يردم" الهوة الفاصلة بين القراءتين."[1] لأنّ ذلك يحوّل الزمن إلى تاريخ يصنعه الإنسان عندما تحقّق جهودُه إنجازات مقلّصة للمسافة بين الطرح الغربي والاستجابة العربية.

ولأنّنا نلمس محاولة حبيب مونسي الطامحة إلى الخروج من أزمة القراءة العربية السياقية، نجده يسعى إلى نقل الوعي بالأرضية التي يقف عليها الواقع النقدي، من أجل دفع عجلة القراءة نحو خطوات الثبات الأولى، وهو يعتزم الخوض في مجال القراءة النسقية يريد أن يضع يده "على الجرح لأن الإحساس بالألم مدعاة لليقظة أكثر. فإما أن نحاسب نقادنا من منظور ما حقّقه الغرب فقط في لغته بلغتنا، وإما أن نحاسب القراءة النسقية العربية من خلال وعيها بأبعاد الإشكالية، وهي تتجاوز السياق المبتوت الصلة عن النص، فنرصد كل جهد سعى إلى ردم الهوّة الزمنية من خلال تأصيل الأصيل، واستحداث الجديد، واستلهام ما عند الغرب لإنارة السبيل، والاستئناس بالجهود العالمية في مجال الدرس الأدبي. فتتوحد الجهود شرقا وغربا في أطر واسعة، تستفيد منها كل لغة بإنجازات اللغات الأخرى، فتنتهي بذلك خرافة تمركز الذات الغربية، والزمن الغربي."[2] وبذلك، تصبح القراءة العربية بعيدة عن الاستلاب، ولا يضيرها في شيء أن تكون منفتحة حينئذ على المنجز النقدي الغربي.

ولعل ما تقدم من حبيب مونسي يثير في القارئ اعتزازا بإمكانية التوفيق في القراءة، والإيمان القويّ بفرصة جديدة لاستحداث المطلوب القرائي الذي يستنطق النص العربي، ويُكرم محموله

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص. 142-141.

[2] المصدر نفسه، ص.144.

انفتاحا، ولعل قول الباحث: "فتنتهي بذلك خرافة تمركز الذات الغربية." دليل آخر على واقع القراءة العربية المعطوبة الذي يستدعي بعثا جديدا من رماده. إذ لابدّ من صنع زمن جديد، وتاريخ جديد لذوات جديدة لها خصوصيتها، وحقّها في مطامح الوجود المتميز أو المختلف على الأقلّ.

لكن على الزمن العربي الجديد أن يكون ثمرة من القراءة الجادة، لا تقف موقف المستعدّ لاجترار ما نتج عن الزمن الغربي، وأن لا تقف موقف المستهلك السلبي الذي لا يملك لنفسه المشاركة في تقرير مصيره القرائي، ولا يجرأ على المناقشة العلمية التي يجيزها أصحاب المناهج الجديدة، وهو يعلم أنها الأساس في إثراء المنجز النقدي.

وفي ظل الحاجة الملحّة إلى أدوات ليّنة، يسترضى بها الباحثون نصوصهم، قد يفزع بعضهم إلى ما يسمّى بالتوفيق بين المناهج المختلفة، بل والمتضاربة أحيانا بحجّة الاستعانة بتنوع إجراءاتها، وعدم الإقصاء لأيّ مقولة نقدية من شأنها أن تسدّ فراغا في الدراسة، دون الإخلاص لما تبقّى من مقولات المنهج الواحد العاجز عن تلبية نداء النصوص بصوت يكشف القصور عن التحدي المثمر.

ومن هذه الزاوية لم يقدم المنهج التكاملي ما كان مأمولا منه لتجاوز نقائص السياق والعبور إلى النسق؛ ذلك أنّه في نظر حبيب مونسي لم يقض على السياق كلية. وإنّما حوله من "غاية" إلى "وسيلة"؛ من خلال الجمع بين قراءتين: الأولى خارجية، والثانية داخلية[1].

وعلى هذا الأساس تبدو القراءة الجمالية موزعة بين السياقي والنسقي، ومن ثم تتحدد الغايات بحسب ما يبتغيه الناقد لا بما يمليه المنهج. "فإن درجت القراءة السياقية على اعتبار الأدب وسيلة فإنها قد مكّنت للسياق من امتلاك ناصية الإبداع، وتسخيره لغايتها المتعددة وأضحت النظرة إلى السياق "غاية" تخدمها وسيلة تابعة له نابعة منه "النص" ، فما كان منها إلا استبدال "الوظيفة" المنوطة "بالنص"، وتحويله إلى غاية في حد ذاته بعكس المعادلة، فيبيت السياق ليس أمرا مرفوضا مُبعدا، بل

[1] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.148.

وسيلة في غاية الأهمية لتحديد حقيقة الإبداع، ومن هنا كان السياق وسيلة لتبرير وتأكيد هذه الغاية في الوقت ذاته."[1] في حين أنّ رفض مقولة التقعيد التي تلزم متبنيها بضرورة البقاء في حدود المنهج، وعدم تجاوز مقولاته أو تبني غيرها في حضرته يكشف عن خلخلة في المفاهيم والإجراءات. ومن ثم رفض السياق/الواقع من جهة، ورفض التقعيد من جهة ثانية لا مبرر له في نظر حبيب مونسي؛ بل يجب إسناد التكامل بين القراءتين السياقية والنسقية بتقعيد مسبق.

إنها مرحلة التّجاوز الصّعبة من السياق إلى النسق؛ مرحلة تجعل من القراءة مغامرة للخلاص مما ورّطها فيه التركيب والتلفيق أو مجازفة تحاول أن تجمع بين داخل النص وخارجه وتحتار في الكيف "تستعير من "ماضي" النقد مصطلحا فقير الدلالة، وهو "التفسير" للكشف عما يحفّ النص من أسباب وظروف موجدة للصنيع الأدبي على أنّ "الفسر" كشف، وتوضيح، وإنارة تبين حدود المنظور، ولا تدرك ماهيته، ووجوده على تلك الصورة، وذاك الشكل بالذات، وعمدت إلى "حاضر" النقد، لتوظّف منه أداة "التحليل" لتكون مبضعا تفكك به عناصر الصنيع الأدبي من الداخل للكشف عن مكوناته، وتحميلها أبعادا دلالية يستنطقها المحلل من لغته، وأنساقه الداخلية صرفا ونحوا وبلاغة ورمزا."[2] إنّه المجال العسير في القراءة، مجال التلاحم الخارج داخلي، الذي عليه أن يؤمن بمقولات لها معالم وأسس واضحة، لا تباغت الباحث أثناء الممارسة النقدية.

وإن كانت النصوص لا تدين للواقع بتفسيرها، رغم محاولاته تبرير دلالاتها، فهي تخلق ما يطيل فيها الحياة من نظامها الداخلي، شديد التعقيد لا يقبل أن يكون مرهونا دلاليا بتفسير آنيّ، يقتل فيه الاستمرارية الممتعة والتعدد الكامن، والانفتاح على مالا يحصر من القراءات، لا سيّما عندما يَهبُ النص جوهرهُ لفاعليّة القارئ، يجدد فيه دلالات ويحيي أخرى، ثم يبعث أخرى من جديد.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص147.

[2] المصدر نفسه، صص 148 -149.

2_ القراءات النسقية:

أ_ القراءة اللسانياتية

إن التّوق إلى تحقيق دراسة موضوعيّة لنظام النص الداخلي، جعل القراءة ترصد أيّ سبيل يضمن لها التطبيق الآمن لمقاييس علمية واضحة الأسس على أنساق النصوص، ونسيجها اللغوي الداخلي، ولعل القراءة اللسانية كانت الملاذ الأقرب لذاك التطبيق في العملية النقدية.

وفي هذا الصدد، لا يشك حبيب مونسي في التقاطع الذي يفضي إلى التجاذب بين الأدب واللسانيات "في الدقة، والموضوعية، والكشف، والإثارة. وأن الأدب يستطيع أن يقدّم للسانيات حقلا غنيا متنوعا من الأنواع الأدبية، والأهم من هذا وذاك هو أنّ منطلقها والأدب منطلق واحد: ألا وهو اللغة."[1] إنها الأداة التي تشكل المجال المشترك الآمن الذي تتمتّع فيه الدراسة بما قد يؤمّنها الشطط. ومن هذه الزاوية كانت القراءة اللغوية في إطار التيار الجمالي في منظور حبيب مونسي ذات صلة وطيدة بالحقل اللسانياتي. فعلمية اللسانيات ودقتها في التحليل من جهة، وفاعلية الأثر الأدبي وانفتاحه من جهة أخرى يفضي إلى نتائج مهمة من خلال تلاحمهما المنتج.

وبما أنّ قراءة النصوص تستوجب نصا، والنص يستوجب لغة تبيّنه، وتقرّ بوجوده، فإنّ التحليل القائم أساسا على اللغة، وهو القراءة الناقدة، ستباركه اللسانيات لأنّه سبيلها وغايتها. لذا "فالمهمة واحدة، والسبيل واحد. مما يسمح للنقد أن يقيم حاسّة التنافذ بينه وبينها، فيستفيد من فتوحاتها المختلفة، ويحصّن ذاته بموضوعية طالما لامه النقاد فيها، وعابوه عليها."[2] ومن ثم كان التلاحم المشترك بين اللسانيات والأدب، يمثل المخاض الملائم الذي أفرز القراءات النسقية أو مناهج النقد النّسقي من بنيوية، وبنيوية توليدية، وأسلوبية، وسيميائية، وغيرها من القراءات التي تطمح إلى

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص.153.

استنطاق العوالم التي تفرضها اعتباطية اللغة بوصفها رموزا دالّة. وعلى هذا النحو، تصبح القراءة اللسانية في نظر الباحث قراءات متعددة لا قراءة واحدة.

وبعد هذا الارتياح النسبي للقراءة اللسانية من لدن حبيب مونسي، نلفيه يلتفت بعد ذلك إلى أنّها لا تؤمّن للقارئ السلامة من مزالقها على مستوى التحليل؛ ذلك أنّها لم تسلم من مآزق المنهج التكاملي[1]. ومع ذلك، فمرونة اللسانيات في التكيف مع العلمية تجعلها تدرس اللغة باعتبارها نصا دالا وهي تلاحق بالاستنباط مدلولا ما أملا في الإمساك بجوهر الظاهرة الإبداعية كلما تغيّر النظام الدال من (أصوات، كلمات، جمل)، وبذلك يجد الناقد التركيبي ضالته، مثلما وجدته المناهج المنبثقة منها، فيترآى له أنّه يرفع الحرج، عندما يتوسل بكل أداة، وينهل من أيّ معرفة تجاوزتها المناهج المفلِسة، فتتكامل الأدوات من تلك المناهج، وهو محصّن بعلميّة اللسانيات، وموضوعيّتها واصفا منهج الدّراسة بالنقد الألسني على غرار ما ذهب إليه عبد الله الغذامي في "تشريح النص" عندما توسل بمنهج "مركب"[2]، فكان النقد الألسني عنده تركيبا لمجموعة من الإجراءات المستعارة من مناهج شتى مثلما استخلص ذلك حبيب مونسي، إذ شكّل فسيفساء من الأدوات، والمعارف المتاخمة لكل المناهج بانتقاء دقيق، وهو يأمل منها تشريح الأثر الأدبي بإجراء علمي.

غير أنّ الانتقاد الذي وجهه حبيب مونسي لعبد الله الغذامي لا يمكن أن يقبل بعموميته، ذلك أنّ مقاربته التشريحية كانت أوسع ممّا ضيّقه الباحث حبيب مونسي، فالغذامي كما وضح كان يستهدف "الإجابة عن أسئلة النقد الجديد وعلاقتها بالنقد الألسني بدءا من البنيوية ومرورا بالسيميولوجية ووقوفا عند التشريحية...حيث يتلازم التطبيق مع التنظير ليكون الاثنان معا تفاعلا ينتج أحدهما عن الآخر ويصادق إجرائيته."[3] لذلك كان همّ الغذامي هو فعل القراءة الناتج عن فعل

[1] ينظر، حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.154.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص.153.

[3] – عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2006، صص.5- 6.

النصّ. نتبين ذلك بجلاء من خلال عنوان الفصل الثالث: "لماذا النقد الألسني، سؤال في نصوصية النصّ"[1].

وحتى تكون القراءة اللسانياتية ذات جدوى، يقترح حبيب مونسي على الناقد التحرر من التطبيق الصارم لأدوات التحليل الألسني، وبهذا الشكل تصبح ممارسته طيعة، ذلك أنّه "يلمح في لغته غاية جمالية تتلاشى فيها القصدية وتمور وتتلبّس الغموض تمنّعا وإمعانا في التّخفي، فهي لغة تراود عن نفسها تجنّبا للوقوع في "الالتباس" الذي يشين كل مقاربة."[2] وإذا كان هذا اللبس في نظر حبيب مونسي غموضا بلاغيا جماليا، فإنّه لا يكون تهويما، بل تلوينا دلاليا وتخصيبا للنص الأدبي. لذلك غالبا ما ينفلت الأثر من صرامة علمية اللسانيات، فلا تدرك أسراره لأنّه أثر زئبقي، كلما أيقنت بكلّ علميّة أنّه بوسعك إمساكه انفلت من يقينك، يشعل فيك المحاولات الجادّة، التي تفجّر طاقاته الايحائية مستأنسة بفاعليّة القارئ المنتج.

ب_ القراءة البنيوية

قبل أن يتناول الباحث حبيب مونسي ملابسات تلقي البنيوية في النقد العربي الحديث، نلفيه يسير على الطريقة نفسها التي انتهجها في مقاربة القراءة اللسانياتية سابقا، إذ خصص حيزا مهما للجانب النظري، فعرض وناقش بعض القضايا الجوهرية التي اتصلت أساسا بمصطلح البنية، وخصائصه، وخصائص المنهج البنيوي، ومستويات التحليل البنيوي، ثم جلّى مأزق البنيوية، لينتقل الباحث بعد ذلك من الإطار النظري إلى القراءة البنيوية العربية.

إذا كان اجتياح البنيوية للساحات النقدية العربية في زمن ما إيذانا بتخليص الدراسات العربية من النقد التقليدي الذي يتعصب لواحدية المعنى وانطباعية التحليل ومعياريته، فقد كان هذا المنهج

[1]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص.103.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.159.

المخلّص يعيش أزمة خانقة آنذاك في أوروبا تدفعه دفعا إلى الخروج منها، وتكييف مقولات التحليل لما يتلاءم واستمراريته لاسيّما بعد التنظير لمقولة "موت المؤلف" التي دعت إليها البنيوية، وإهمال فاعلية القارئ وهيمنة الطابع الرياضي والإحصائي على الدراسة، وهو ما جفّف الممارسة النقدية حينما ألغت الأبعاد الإنسانية في التحليل.

لكن ذلك الإقصاء من البنيويين للإنسان "قابله جهد الألسنيين عامة في تطعيم منهجهم بأبعاد شتى تنفتح على التاريخ والأنثربولوجيا والاجتماع وعلم النفس ...قد يكون الباعث وراء انفتاح الألسنيين تحجر الدراسات التي سجنت نفسها في النموذج اللغوي فوقعت أسيرة الوصفية والمعيارية، وغابت عنها بواعث المبادرة الإنسانية، وكشف الإجراء عن نسخ مكرورة للتحليل، حتى وإن اختلفت الحقول."[1] ومن ثم كان لزاما على القراءة البنيوية أن تجنح للانفتاح على المعارف الأخرى، حتى تتحرر من انغلاقها.

ولعل الباعث وراء انفتاح الألسنيين في نظر حبيب مونسي هو التحجّر الذي آلت إليه الدراسات اللغوية، والتي وجدت نفسها أمام باب مسدود يعيد نمطية التحليل القاصر، فقد أسرتها الوصفية والمعيارية الجافة، عندها كان لابدّ للدراسة اللغوية الاستعاذة بأيّ فعل يتكيف، وينسجم وحقيقة البنية الأدبية، إذ "لا يمكن تصوّرها إلا من خلال اعتبار الأثر الأدبي بنية واحدة ذات مستويات متعددة، يتولاها التحليل "المستوياتي". عندها يمكن اعتبارها شيئا قائما وراء الواقع، فهي تتصل أساسا بتركيب النص، وتناط بفعل التأويل وحده،"[2] الذي يرجى منه معاملة النسق اللغوي بانفتاح يكفل له تحليلا مستوياتيا مختلفا ومتعددا يتيح بشكل ما تجاوز انغلاق البنيوية.

وفي هذا الإطار يرصد حبيب مونسي ثلاثة تيارات متزامنة ضمن القراءة البنيوية العربية، وكانت كالآتي: الشكلانية، البنيوية التوليدية، والبنيوية الأسلوبية. ولعل المشترك فيما بينها في نظر

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص.189- 190.

[2] المصدر نفسه، ص190.

الباحث هو ثورتها على المناهج التقليدية، وتجاوز الماضي النقدي من خلال التحصن بالعلمية من أجل وصف الأثر الأدبي، وكشف مكنوناته وعلاقاته الداخلية. ومع ذلك ظلت هذه القراءة أسيرة النموذج الغربي. ثم انتهى بها هذا الجهد كله إلى تقديس" "صنمية" البنية. والتي ستقضي تعدد الفعل القرائي المتحرر من الضوابط التقعيدية الجاهزة."[1] بل أسهم ذلك في تجفيف لغة النقد، وإحداث فجوة كبيرة بين النص والقارئ، والانحياز إلى المنهج على حساب الفعل النقدي.

وفي هذا الصدد نلفي القراءة **البنيوية الشكلانية** لدى النقاد العرب قد سعت إلى تجاوز الشرح والتفسير والاشتغال التقليدي على النص. غير أنّ تعامل حبيب مونسي مع بعض القراءات البنيوية العربية في كتابه " نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي" لم يكن معمّقا، فاكتفى بالعرض النظري، ولم يستنفذ ما في الدراسات التي تناولها بالقراءة من إمكانات كما لو أنّه اختار أن يكون محايدا.

وفي هذا السياق، يرى جِدّة ما فيما قدّمه عبد الملك مرتاض الذي لم يلتزم " "مستويات التحليل البنيوي" التزاما أعمى، بل يحيلها على النص لتحدد طبيعة المناحي الضرورية لتفكيكه، وهو تصرّف ذكيّ يعطي للنص السلطة إزاء الطرائقية البنيوية، فلا يسعى الجهد النقدي إلى إرضائها، بقدر ما يكون همّه الأول إغناء النص، ذلك أن التطبيق الشامل للطرائقية في تدرجها لا يولي الأثر الإبداعي خصوصية ما، الشيء الذي ولد نسخا مكرورة للتحليل البنيوي."[2] ولم يكن هذا التعدد في القراءة إلا نتيجة رد الاعتبار لطبيعة النص. وعلى هذا النحو، يغدو المنهج في منظور حبيب مونسي "أفقا مفتوحا يتسع لكل تنويع إجرائي يتبع طبيعة النص، ولا يجعل هذا الأخير تابعا له."[3] وأيّا كان الشأن، فإنّ إبداعية النقد الأدبي لا تعلو على جدارة النص وبهائه.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.192.

[2] المصدر نفسه، ص193.

[3] المصدر نفسه، ص193.

ولا شك أيضا أنّ حبيب مونسي كان رفيقا بشيخه عبد الملك مرتاض ومتواضعا في تصوّره المختلف، فكان منحازا له حدّ الوقوع في شرك التعميمية التي حجبت حتى ما هو خلاق في قراءة عبد الملك مرتاض، خلاف الناقد مُحَمَّد عزام الذي سلك مسلكا عكسيا من حيث الحدّة، فقال: "والواقع أن مرتاض يغري القارئ بعناوين كتبه، فإذا ما قرأها القارئ الحداثي خاب أمله، لأنه لا يجد فيها ما كان يؤمله من نقد حداثي منهجي. إضافة إلى أنّ معظم كتبه يحمل عناوين فرعية تجمع بين منهجين نقديين، هما على الأغلب: السيميائي والتشريحي (أو التفكيكي)، لكن مضمونه يخالف عنوانه تماما، فهو بعيد حتى عن التوفيق (أو التلفيق) بين منهجين أو أكثر."[1] ولعل ذلك يكشف على نحو ما التنافر في التركيب المنهجي على مستوى الممارسة النقدية.

لقد كان حبيب مونسي يحتفل في قراءته لتحليل عبد الملك مرتاض بكل ما يجد فيه انتصارا للمنطق الموضوعي في التحليل الذي يخدم الأدبية المرجوّة، والذي قد يتقاطع ربما مع بعض تصوّراته، كأن يقوم عبد الملك مرتاض بتجاوز سلطة المنهج وصرامته، فيدخل "ساحة النص (محرما) حتى يتيح للأثر فعل فعله فيه فتتحدد الزاوية المناسبة للولوج، وتتميز الأداة، وتتحدد كيفية التعامل معها، قبل استعمالها مبضعا في متن النص."[2] الذي ينبغي الدخول إليه من دون أحكام مسبقة.

ومن الواضح أنّ حبيب مونسي يتدارك ما سمّاه عبد الملك مرتاض باللامنهج في مقاربته للنص؛ فأشار إلى أنّ ذلك يعد مغامرة خطيرة، لها عواقب غير مأمونة على من ليست له كفاءة في الممارسة النقدية؛ لاسيّما أنّ هذا المسلك لم يستقر لدى عبد الملك مرتاض نفسه.[3] ذلك أنّنا نلفيه يوضح هذه المسألة من كون المناهج "في حقيقتها ضربا من المعرفة المفتوحة، وهي لم تبرح تجدد إهابها

[1] مُحَمَّد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص.128.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص194.

[3] المصدر نفسه، ص194.

كل حين."[1] وعلى هذا النحو، يغدو المنهج هو اللامنهج حين يتحقق الخروج عن التقليد والمنهج الأجنبي المستورد[2].

ولا غرابة في هذا السياق، أن نجد عبد الملك مرتاض يقرأ النص ذاته بأكثر من منهج. إذ "قام... بترجمة هذه المسلمة على صعيد النقد التطبيقي، تناول قصيدة "أشجان يمنية" لعبد العزيز المقالح بمنظور يمتح في كثير من أدواته النقدية من المنهج البنوي، ثم أعاد قراءة القصيدة ثانية في ضوء المنهج السيميائي...وهذا يفضي إلى...أنّ القراءة اختلاف لا ائتلاف."[3] ومن ثم، تصبح مقولة "إنّ اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج."[4] بمعنى أنّ النص هو الذي يحدد منهج قراءته.

وهكذا، فإنّ إستراتيجية اللامنهج في فكر عبد الملك مرتاض لا تعني الفوضى، وإنّما "الدخول المحايد إلى النص، والتجرد –قدر المتاح – من الآليات المنهجية الصارمة...لمواجهة النص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمق عطائيته، ويتركه فضاء بكرا قابلا لممارسات قرائية لاحقة متغايرة."[5] ومعنى هذا أنّ الانسياق الأعمى للنظريات النقدية الغربية لا يترتب عنه سوى التمثل الاجتراري الجامد.

ورغم الإخلاص المفقود لمقولات البنيوية الشكلانية في دراسة عبد الملك مرتاض، إلاّ أنّ حبيب مونسي آثر في تعليقه أن لا يجرّده من فضل الاجتهاد، وأن لا يجرّد نفسه من المنطق العلمي الذي يجتهد فيه اجتهادا، فقال: "إنه من العسير — تباعا– أن نسميها بالقراءة الشكلية، وإن كان

---

[1] عبد الملك مرتاض، مائة قضية...وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012 ، ص18.

[2] ينظر، المرجع نفسه، صص.24- 25.

[3] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم _ ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط.1، 1428هـ_2007م، ص469.

[4] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص55.

[5] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1430هـ-2009م، ص307.

مبتدى القراءة عنده شكليا مع "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" فإنها أضحت (قراءة) مفتوحة إلى حدود بعيدة على منجزات النقد الحداثي تتمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي، وظروفه، ولغته، وترى للسياقات المختلفة حضورا فعالا في إبراز لعبة تفاعل الدلالات، ليس في حدود النص الخطية، بل عوالم السمة والتواصل الفني والجمالي عامة."[1] وإن كان يقر حبيب مونسي بأنّ الوقوف عند حدود الشكلية لا يولد سوى ميكانيكية جامدة وجافة.

ومن ثم، فإنّ تغليب الجانب الشكلي في البنيوية الشكلية هو في الجوهر إقصاء للسياق، وهيمنة لداخل النص. ولعل ذلك هو ما ترتب عنه في نظر حبيب مونسي تهميش القارئ وركنه في الظل. ومن ثم، يصبح من الضروري الانتقال من انحصار البنيوية الشكلانية إلى رحابة قراءة أكثر انفتاحا وعطاء.

وإذا كان حبيب مونسي يرى في التحليل البنيوي وقوفا على " تلاقح الدلالات فيما بينها داخل العمل الأدبي، وتعدد وجوهها، وهو ما يحتم تعدد القراءات التي تعدد النص الواحد وتجدّده. لأنّ لحظة التحليل في العمل الأدبي ليست هي الواقع المعطى، بل واقعا متخيلا، أي بنيويا في أساسه، ولحظة التركيب فعل بنيوي يحاكي الفعل الأول ولا يكرره مما يسمح بتعدد الواقع (معطى.. متخيل.. مركب)."[2] وبطبيعة الحال، إنّ ذلك يتطلب قراءة عمودية للأثر من أجل توليد دلالات مفتوحة، وتظهير صورها المكنونة؛ حيث إنّ الاكتفاء بدراسة مرحلية للنص لا يسهم إلاّ في تمزيقه إلى أشلاء مع استبعاد إمكانية إعادة تركيبه من خلال الفعل القرائي، لأنّ عمليات البناء (التركيب) مرتبطة بصورة مباشرة بتعدّد صور القراءة المتجدّدة؛ والتي يتجدّد من خلالها النص الأدبي.

ولعل الإخفاق في التمييز بين البنيوية بوصفها منهجا، وكونها مذهبا قد جعل الهيمنة من نصيب الشكلية، وإقصاء السياق في الوقت نفسه. ولم يسلم من خطورة هذا المزج العديد من النقاد.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص195.

[2] المصدر نفسه، صص.179- 180.

وفي هذا الصدد، يلفت حبيب مونسي إلى إدراك "حسين الواد" لهذه المعضلة، ولكنّه في الآن ذاته يقع في حبائلها حين يحصر دراسته للبنية القصصية في رسالة الغفران في الجانب الشكلي فحسب[1]، وإرجاء دراسة المدلول؛ إذ ينم ذلك في نظر حبيب مونسي عن تقديس المعطى اللغوي. وعلى هذا الأساس، لم تكن البنيوية الشكلية وفية لتصوراتها ومقولاتها.

وفي هذا السياق، "جاءت البنيوية التكوينية أو التوليدية...لتجدد الدم في البنيوية الشكلية وتعطيها دفعا جديدا."[2] لذلك تحددت ميزتها في نظر حبيب مونسي من خلال الأعمال التطبيقية التي نهضت عليها، مستفيدة من روافد المنهج؛ لاسيّما التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي، والأنثربولوجيا. "فهي تقوم على مبدئين متلازمين، يتحدد الأول من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميز الثاني برؤية سياقية يفضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النصية التي لا تهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي."[3] وبطبيعة الحال، هذا الأمر جعل القراءة التوليدية أكثر حيوية وإنتاجية.

ولم تخرج القراءة التوليدية العربية في نظر حبيب مونسي عن المفهوم السابق، وإن عرفت تنوعا في إجراءاتها لدى النقاد العرب، حيث أشار إلى مُحَمَّد بنيس الذي توسل بالإجراءات التي سمحت له بالتوليف "بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية...ومعتمدا على البنيوية التكوينية."[4] وإذا كان حبيب مونسي قد أشار إلى استفادة مُحَمَّد بنيس من المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي الجدلي، فإنّه لا يقف عند قوانين البنية السطحية (التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة) التي استنبطها من نصوص الشعر المغربي المعاصر، كما لم يسائل البنية العميقة والرؤية التي

[1] حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الكتاب العربي، ليبيا، تونس، ط.3، 1972 ص.13.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسونية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002 ، ص121.

[3] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.198.

[4] مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1985، ص11.

انطوت عليها. وإن كان "الوصول إلى النواة، في تحليل بنيس، بهذه السبل العلمية عملا جديا، واضح الهدف. غير أنّ هذه الممارسة، على أهمية ما حققته، وبسبب اقتصارها على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص."[1] التي تؤكد غناه الدلالي والفني.

ولاشك أنّ هذا المسلك فيه تجاوز لانغلاق البنيوية الشكلانية؛ وبذلك تغدو البنيوية التكوينية أفقا رحبا للممارسة النقدية التي تنشد استكشاف جماليات النص وحركيته. ذلك" لأنّ الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص، ولكن تعليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك من التركيب الداخلي، فليس العثور على قانون كيمياء لفعل هو الهدف الأخير، ولكن معرفة البواعث الحقيقية اللامرئية التي جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائي معيّن بين عناصر اللغة."[2] على اعتبار أنّ المنهج البنيوي المهتم بالنص الأدبي يعتمد على اللغة من دون إهمال الجانب الاجتماعي فيه. إذ إنّ كل عمل أدبي يجسد رؤيا ما للعالم. "ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أنّ الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأنّ هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال "رؤية العالم" الخاصة بالكاتب."[3] لذا، فإنّ الرؤية الجماعية للعالم تؤثر بشكل عميق في العمل الأدبي.

ومادام العمل الأدبي هو من إنتاج فرد متميّز ينتمي إلى طبقة معينة أو مجموعة اجتماعية لها طموحاتها وتطلعاتها، ويقوم بوظيفة التعبير من خلال عمله الإبداعي، فإن ذلك يتضمن تعبيرا عن فكر هذه المجموعة التي ينتمي إليها، وعن طموحاتها وتطلعاتها وهذا المبدأ منبعث من الفكر الماركسي؛ لأن سلوك الناس يتطلب تفاعل كل المستويات الحياتية (اجتماعية وسياسية وفكرية)، والعمل الأدبي يستوجب كشف الرؤى التي تختفي بمهارة خلف أسرار الكلمات، والوصول إلى الجوهر اللامرئي

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.3 ، 1985، ص.126.

[2] مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص22.

[3] جمال شحّيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. 1، 2013، ص51.

الخفيّ، وبذلك فإن الاعتماد على القراءة الداخلية للنص الأدبي، وعلى القراءة الاجتماعية التاريخية، أساسُه أن النص الإبداعي وظيفته مزدوجة.

إنّ العلاقة التي تربط العمل الإبداعي بالمجتمع هي نفسها العلاقة التي تربط البنى الذهنية للمجتمع بالبنى التي يتكون منها الكون النصي، وذلك لأن البنى الذهنية تتّسم بوعي جماعي وإدراك شامل يخصّ الفنان المبدع، ولها علاقة بما يحسه ويدركه ويراه ويعيشه، بغض النظر عن نواياه الذاتية أو الإيديولوجية. وإذا كانت هذه البنى الذهنية تمثّل كلا – حقيقيا أو افتراضيا – فإن الفنان المبدع ما هو إلا جزء من هذا الكل الذي تمثله.

ومن ثم، نلفي الإبداع "يوافق التطلع الجماعي ويلبي ما تأمله الجماعة وتنتظره في أفقها، فتحقق لها زبدة ما تصبو إليه كما يكون لها مصدر معرفة جديدة تحقق وعيها الممكن."[1] وهذا الأمر هو في الجوهر لدى حبيب مونسي انفتاح للقراءة التوليدية. ذلك أنّ "انفتاح القراءة التوليدية على التاريخ، وعلم الاجتماع، ومقولات المادية الجدلية المتشابكة حول آلياتها إلى شروح مسهبة غطّت أسباب الفهم، وطغت عليها، وبنت نتائجها على أحاديث إديولوجية، رسمت نفس مسار القراءة الماركسية من قبل، وحمّلتها نغمة "دعائية" تبشيرية يعلوها المنحى السياسوي الذي عمل على تغييب الأبعاد الأخرى المنبثقة عن مقولات الفاعل الجمعي، والبنية الذهنية، والتي ربما أفضت إلى نتائج في غاية الأهمية لو هي تخلصت من الغائية الدعائية الضيقة."[2] لاسيّما عندما اكتسبت البنية طابع الحركة والتكون في التحليل التكويني، فكثيرا ما أفلتت منه فرصة رصد الانبثاق الدلالي في تحليل العلائق المتخفية في البنية ذاتها.

والجدير بالذكر هنا أنّ "تطويع المنهج السوسيولوجي، بإضافة مركب بنيوي لحقيقته الإجرائية، قد يفتح أفقا جديدا للمقاربات النقدية الأدبية، شريطة أن يكون التحليل النقدي يمتلك شروط

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص201.

[2] المصدر نفسه، ص20.

الوعي التام بمحاذير هذه الاستفادة وحدودها، التي تتحاشى إنتاج مقاربة نقدية هجينة، لا تخضع لصرامة المنهج النقدي ومفاهيمه، ومفرداته الاصطلاحية."[1] ولاشك أنّ غياب الوعي النقدي والتطويع المنهجي للقراءة البنيوية التكوينية، سيضعها في مآزق عويصة أثناء الممارسة النقدية.

ج_ القراءة الأسلوبية البنيوية

إنّ اجتهاد الفكر البشري في دراسة الإبداع الأدبي وتطوير الدراسات خدمة للظاهرة الأدبية شاهد قويّ على خصوصية الإبداع، التي تميّزه عن سائر أنماط الكتابة، ولعل المبدع، وهو يبدع يجتزئ من خصوصيته فيه، كما لا يولد النص الأدبي إلا بعد مراحل من تشكله على هذا النحو دون ذاك، وبهذه البنى الإفرادية دون تلك، وبهذا التوزيع للبنى المختارة وفق نظام خاص من قوانين اللغة دون سواه.

ولعل محمول الفكر البشري، وهو ينتقل عبر اللغة إلى القارئ يعمل على تمييز طبيعة الأساليب الموظفة في النصوص الأدبية، ويحلل مكوناتها، ويدرسها من خلال تصوّر نقدي يجعل من القراءة الأسلوبية ترصد العناصر اللغوية الفاعلة في المتلقي، وهي تمارس تأثيرها فيه.

لاشك أنّ هناك تشابكا وامتدادا للأسلوبية والبلاغة يعود بها إلى البحث البلاغي القديم، وقد نُفِخ في روحه بمقولات الحداثة، وطُعّم بالتيار البنيوي والألسنية العامة، فتموقع في مكان ما بين الأدب واللغة؛ ومن ثم يكون علم الأسلوب قد سد الثغرة بين الدراسات الأدبية والدراسات اللغوية.

وضمن هذا الأفق، كانت البنيوية الأسلوبية في نظر حبيب مونسي وسطا مخرجا ممّا وصلت إليه القراءة الشكلانية والقراءة البنيوية التكوينية من انسداد على مستوى الممارسة النقدية، "فإن كان هم القراءة الشكلانية تفكيك النص، تفكيكا آليا محايدا قصد الوصف، وكانت القراءة التوليدية

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ-2010م، ص.226.

تسعى إلى إعادة الاعتبار للسياقات المختلفة، فإنّ القراءة الأسلوبية، تقف وسطا تتوخى غايتين في الوقت ذاته: الإمتاع والفائدة، فيحقق البناء الفني غاية الإمتاع، ويجسد المضمون الفكري غاية الإفادة."[1] ولاشك أنّ التكامل الوظيفي بين الأسلوبية والبنيوية سيفتح آفاقا جديدة لاستكشاف جماليات الأثر الأدبي بشكل مغاير ضمن رحاب القراءة الأسلوبية البنيوية.

وفي هذا الإطار، يرى حبيب مونسي أنّ القراءة الأسلوبية لدى صلاح فضل " على أطر متدرجة: تبدأ بالبحث عن العلاقات بين الدال والمدلول."[2] وليؤكد ذلك، نجده يحدد الهدف الحقيقي لعلم الأسلوب على أنّه " البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة؛ بحثا يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمّها وأخطرها، وهنا تبرز – في تقدير الباحث– المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب؛ وهي التماس بين هذين الجانبين: الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال، والجانب المعنوي أو الروحي المتمثل في المدلولات."[3] ولعل الخطورة في الممارسة المذكورة منوطة بالعلاقات التي تنتظم بها البنى الإفرادية، وتتوزع بشكل خاص لا يخطئه المبدع، ولا يدركه إلا القارئ الذي تقوم القراءة على حدسه نتيجة ما تتركه في نفسه العناصر الدالة، وعلاقاتها المتبادلة من ردود فعل.

ولا يتوانى الباحث حبيب مونسي في هذا المضمار عن رصد بعض نقائص القراءة الأسلوبية، فيقول: "لا تسلم القراءة الأسلوبية من الخطل، إلا إذا عثرت على أسلم السبل للولوج إلى عوالم النص، لذا كانت الانطلاقة أبدا حجر عثرة في طريق التحليل الأسلوبي، وهل تكون البداية من الصوتي، ثم الصرفي، على منوال النموذج اللغوي؟ أم أنّ إدراك الصوتي يحتاج إلى وقفات متأنية لاكتشاف الصوت الطاغي في العمل الأدبي والذي يضفي جوا جرسيا ما على جملة النص ودلالته؟."[4] بل إنّ الأسئلة

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص202.

[2] المصدر نفسه، ص203.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ-1998م، ص141.

[4] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص204.

تذهب أبعد من ذلك، حين يتساءل الباحث إن كان القارئ معيارا كافيا لنشدان العلمية؟ أم أنّ المسألة متعلقة بتشكيل العمل الأدبي جماليا؟ ومن هذه الزاوية، تصبح النظرة التجزيئية غير مجدية، إذ لا يمكن بحال الفصل بين الجمالي واللغوي والنفسي في إطار علم الأسلوب.

الجدير بالذكر أنّ الباحث حبيب مونسي يتوسل في هذا المقام أيضا بتصور مُحَمَّد عبد المطلب في تحديد وظيفة الأسلوبية واشتغالها على الصعيد النقدي، إذ " يمكننا القول بأنّ علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أنّ الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد. إنّ تحديد معنى كلمة "أسلوبية" بعمقها اللغوي يستند إلى ازدواجية الخطاب."[1] ويتم ذلك بما تقتضيه قواعد النحو والصرف، في أيّ لغة. وهكذا، نتبيّن أنّ حبيب مونسي قد اكتفى باستدعاء بعض مفاهيم الأسلوبية لدى صلاح فضل ومُحَمَّد عبد المطلب دونما الوقوف على ممارستهما النقدية انطلاقا من إجراءات الأسلوبية البنيوية.

ومع ذلك، يدعو حبيب مونسي إلى الاستثمار الواعي على مستوى القراءة الأسلوبية العربية، وتجنب النقل الحرفي والآلي لما يصدر عن الغرب من دراسات، لأنّ ذلك " هو نقل التابع للمتبوع، لا نقل المستفيد المؤسس."[2] ويعلل الباحث ذلك بالخلط بين الأداة والمنهجية، فضلا عن افتقاد البعد النقدي للمنجز الغربي.

وفي هذا الصدد استأنس حبيب مونسي بطرح عبد السلام المسدي حيث "بقيت جل الممارسات النقدية الحديثة عند العرب سجينة الأخذ، محظورا عليها العطاء فما ذلك إلا لافتقارها إلى بعدين: بعد نقدي وبعد معرفي، فأما انعدام البعد النقدي فتفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة، فإذا

[1] مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط.1، 1994، ص.186.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.205.

بالخلق ذوبان عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم. وأما انعدام البعد المعرفي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولاسيما المحدثين منهم."[1] ورغم ذلك، "عملت القراءة الأسلوبية...على تتبع روغان المعنى وكشف أدواته التركيبية "[2] في منظور حبيب مونسي. إلاّ أنّ اللافت للانتباه هو أنّ الباحث تحاشى تسليط الضوء على تمثل الأسلوبية البنيوية في النقد العربي الحديث، فكان ذلك فجوة في مقاربته.

وعلى هذا النحو، يكون الباحث حبيب مونسي قد سعى إلى رصد مجموعة من المزالق التي ارتبطت في نظره بالقراءة النسقية، وفي الغالب أرجعها إلى سببين، فأمّا الأول فإنّه ناجم عن الانسياق الكلي للطرح الغربي المتعدد؛ ومن ثم فإنّ " النقل عن الحداثة الغربية يفتح الطريق أمام التبعية الثقافية ثم يكرسها. ثم إنّنا نرتكب إثما لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف."[3] وأمّا السبب الثاني، فإنّه يتصل بالإجراءات التطبيقية الهجينة للمنهج؛ إمّا اختزالا أو توسيعا مخلا أو اقتصارا على مستوى دون آخر.

وينم ذلك في منظور حبيب مونسي عن قطيعة مع التراث من جهة، وتمثل قاصر للحداثة الغربية؛ ممّا ينجم عنه قراءة معطوبة، وفي أقل تقدير تكون متعثرة رؤية وممارسة. لذلك، فإنّ "ازدواج القراءة العربية –اليوم– وتراقصها على حبلين مشدودين إلى "ماضي" الغرب يجعل المطلب الحداثي أمرا مستحيلا، تعترضه عقبة "الزمن" وتحول دون فكاك عقدته، وكل تصوّر للقراءة العربية خارج هذا الإطار مخادعة كبرى، لا تنتهي نتائجها بسلام، ما دمنا لم نحسم هذه العقبة. وليس حسمها بتخطيها كما يطلب البعض، لأن ذلك سيضعفنا في ركب لا نملك فيه ذاتا ولا وجودا، فيفوّت علينا المطلب

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص. 20.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، ص.9 .

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، رقم 272، 1422هـ-2001م، ص.9 .

"الأصالي"، ويصهرنا في بوتقة الغرب دفعة واحدة، دون أن يكون لنا حظ المشاركة في فكره مشاركة المعايش ...وإذن فمقولات الحداثة لن تجد سبيلها إلى الفكر العربي "مبدعا" إلا إذا فكّكت عقبة "الزمن" تفكيكا يحيل المستقبل لا إلى حاضر الغد فقط، بل إلى شبكة من الإمكانات المتعددة."[1] وهذا هو لب المشروع الجديد للقراءة العربية. لذلك لا جدوى من اجترار ما آل إليه الفكر الغربي من نظريات بلا فهم، ولا إدراك لمحموله المعرفي، بل علينا استيعابه بعمق رفضا للسّطحية الراهنة، وطموحا بالمشاركة في صناعة رؤية عربية منفتحة على التراث الإنساني.

د_ القراءة السيميائية

لعل ما يلفت النظر في مقاربة حبيب مونسي للقراءة السيميائية هو انصرافه إلى الجانب النظري أكثر من أيّ شيء آخر، حتى ولو تناول كتابا تطبيقيا في نقد الخطاب الشعري من منظور سيميائي، كما هو الحال مع "التحليل السيمائي للخطاب الشعري" لعبد الملك مرتاض، حيث لم يقرأ قراءته لقصيدة " شناشيل ابنة الجلبي" واكتفى بالمقدمة المنهجية[2]، التي تمحورت حول النص بوصفه حقلا للقراءة. وبطبيعة الحال هذا المنحى أحدث فراغا كبيرا على صعيد الممارسة النقدية.

ولم تقف المسألة عند حدود نقد التنظير النقدي فحسب؛ وإنّما اتّخذ حبيب مونسي من عبد الملك مرتاض منطلقا لتمرير بعض الرسائل والآراء النقدية، ولا نغالي إذا قلنا إنّ ذلك قد جعل تصوره للتحليل السيميائي مجتزءا، ومحصورا في مساحة ضيّقة. وفي هذا الصدد، نجده يحاول إثبات أنّه من المكابرة ادعاء جدة القراءة السيميائيّة، حيث إنّه إذا "ألقينا نظرة متأنية، مشبعة بالتأمل، والتمحيص، لا تندفع وراء بريق الجديد وتألقه وخلابيته، كشفت لنا أنّ للقدماء _ شرقا وغربا _ نشاط يماثل التحليل السيميائي في بعض أشكاله، وهم يقلبون النص الإبداعي على وجوهه، فيغدو الزعم بجدة

[1] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، صص.140- 141.

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، صص. 7- 42.

المنهج مجرد مكابرة تخلو من اليقين العلمي."[1] وفي الحقيقة يكشف هذا الرأي درجة تشبع حبيب مونسي بطرح الناقد عبد الملك مرتاض الذي عزز به وجهة نظره؛ من حيث كون إشكالية القراءة السيميائية ذات جذور وامتدادات في المنجز النقدي العربي التراثي.

ومع ذلك، يبدو الباحث واعيا بالفجوة الموجودة بين تمثل القراءة السيميائية في مرجعيتها الغربية والممارسة النقدية العربية لها، وهذا ما لا يمكن التغاضي عنه؛ ولاسيّما "المتحدثون عن السيميائية، الناقلون عن الغرب، والذين ركموا إنجازاته النظرية في أعمالهم ركما لا يبين أوله من آخره، مما صعّب مهمة الاستيعاب، بله التطاول إلى محاولة الإجراء والتطبيق، فكانت أعمالهم "رصفا" لمترجمات باهتة تغرق مادتها في آتون المصطلح، مكررة في أشكال متعددة، مقولات يصعب ردّها إلى أصولها."[2] وهكذا، يكشف حبيب مونسي العطب في استلهام المنجز النقدي الغربي، ولعل ذلك ما جعل هذه المقاربات في نظره محدودة الفاعلية.

وعندما يحاول حبيب مونسي الإجابة عن سؤال ملح حول وجود القراءة السيميائية، لا يتردد مرة أخرى في الاستناد إلى رأي عبد الملك مرتاض في هذه المسألة، ويتبناه بالمطلق. ويتبدى هذا على وجه خاص من خلال ملفوظه: "فإذا سألنا "عبد الملك مرتاض": هل هناك قراءة سيميائية "محضة"؟ أجاب:..."[3] وفي الواقع إنّ المقولة التي اختارها حبيب مونسي لتكون إجابة عن سؤاله لم تكن إجابة كافية؛ وذلك لأنّ عبد الملك مرتاض عالج فيها قضية انعدام الكمال في أيّ منهج، وضرورة الإضافة أثناء الممارسة التطبيقية ممّا يحقق الابتعاد عن النظرة الآلية للنص الأدبي؛ وكل ذلك في سبيل تطوير الأدوات المنهجية تأصيلا وإجراء. "وفي كل الأطوار يعسر على أيّ قارئ محترف (أو لنقل ناقد) أن يأتي إلى نص فيقبل عليه بأدوات أحادية المنظور، أحادية التقنيات...إنّ من السذاجة أن نزعم أنّنا نبلغ منتهى النص الذي نود قراءته؛ وذلك إن وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفساني فحسب؛

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر ، 2007، ص.72.

[2] المصدر نفسه، صص.72- 73.

[3] المصدر نفسه، ص.73.

أو منظور بنوي فحسب، مثلا..."[1] ومن ثمّ، فإنّ عبد الملك مرتاض يتحدث عمّا سمّاه " التركيب المنهجي" لمقاربة النص الأدبي.

ولاشك أنّ حبيب مونسي قد أراد من وراء هذا التصور أن يؤكد أهمية التفاعل بين المناهج النقدية، بل إنّ السيميائية نفسها تخضع إلى هذا المنطق من داخلها؛ إذ "عرفت السيميائيات تطورا منذ دوسوسير الذي جعلها تبحث عن العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، وما عرفته من تشعب مع تشارلز بيرس في نظريته السيميائية ذات الوظيفة المنطقية الباحثة عن علاماتها اللامتناهية، ثم ما تبعها من أبحاث سيميائية ظهرت في مدارس عده منها مدرسة باريس على يد كريماص التي ناشدت دينامية النص من خلال مصطلحاتها ومفاهيمها الشارحة للنظرية."[2] ومن هذا المنظور يؤكد الباحث حبيب مونسي تأكيدا صارما على أهمية القراءة المتعددة، من منطلق أنّ معظم المناهج قائم بعضها على بعضها الآخر اهتداء بعبد الملك مرتاض الذي بشّر بجمعانيّة القراءة[3]، وتعدّديتها.

ويعلل حبيب مونسي هذا الطرح انطلاقا من قيمته المنهجية والعلمية، ذلك أنّ الرؤية الشمولية في نظره لا تفكك المعرفة، ولا تشتت عناصرها وعلاقاتها، ومن ثم فإنّ الحياد عن ذلك هو إنشاء حدود زائفة ووهمية فيما بينها. ولا ينجم عن ذلك سوى إرباك الدارس، فتختلط لديه الأمور، ويصبح لديه السابق واللاحق في حالة تناحر على صعيد المفاهيم والإجراءات على حد سواء. وهنا تغدو "النظرة الشمولية نظرة مركّبة أولا، محلّلة ثانيا، تلحظ السيرورة العلمية في كل أشكال التواصل المنهجي. ثم تميز خصوصيات كل إجراء، وتمحص أدواته، حتى تبلغ فيه مبلغ الجدّة والطرافة، فتعطيه حقه من الحداثة، وتكشف ما فيه من بذور التجارب التي ستحيله هو الآخر إلى حلقة في سلسلة

[1] عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، ص.8.

[2] عبد الحق بلعابد، دينامية النص، (بين عتبات التنظير وعلامات الإنجاز)، ضمن مُحَمَّد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحمان، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1430هـ-2009م، ص.190.

[3] ينظر، عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، صص.16-17.

التواصل المنهجي القلق."[1] ولا يعني ذلك لدى حبيب مونسي سوى الانفتاح على دينامية المناهج النقدية على مستوى الممارسة النقدية، فيصبح بذلك الاشتغال على المفاهيم والإجراءات طيّعا، ويغدو الفعل القرائي منتجا.

وهكذا، يسعى فعل القراءة وفق ما تقدم إلى التعدد والانفتاح، ومن ثم فإنّ القراءة السيميائية لدى حبيب مونسي بحاجة إلى تفعيل مفاهيمها وإجراءاتها. لذلك، لا "يمنع التموقع في إطار السيميائية من الانتشار خارجه لضرورة إشباع النص، خاصة وأنّ مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه، فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة، ذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية. لأنّ التقوقع داخل الإطار الضيق يقضي ابتداءا على طموح القراءة السيميائية، ويحيلها إلى شيء ميكانيكي."[2] ويعني ذلك أنّ مقتل السيميائية في انغلاقها، لهذا هي بحاجة إلى دينامية جديدة تنظيرا وممارسة. وعلى كل حال، " القراءة السيميائية حسب مونسي أكثر القراءات انفتاحا، لأنّها تتجاوز اللغة إلى العلامة مما يفتح آفاق التأويل أكثر من حيث أنّها تجاوزت النموذج السائد، ولم تعد بمصاف القراءة الداجنة كما سماها."[3]

وتأسيسا على ما سبق، يتوسل الباحث حبيب مونسي من جديد برهان القراءة الجمعانية كما تمثلها آنفا الناقد عبد الملك مرتاض، ففي هذه القراءة "إخصاب للقراءة السيميائية، وإثراء منهجي لأدواتها، لا يغمط النص حقه، ولا يحد القارئ وانتشاره في مناحيه الذاتية، والذوقية، والثقافية، والحضارية، والزمكانية. فالذات القارئة في "جمعانية القراءة" ذات متحررة، ترود النص مؤمنة بوجوب التوسع، والتعمق، واستنطاق المقول، واللامقول فيه."[4] وإذا كان الباحث قد عزز انحيازه إلى "جمعانية

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.73.

[2] المصدر نفسه، ص.74.

[3] فتيحة بولعرابي، النقد العربي وإشكالية القراءة، كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر حبيب مونسي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف الأستاذ جمال حضري، جامعة المسيلة، الجزائر، 2019/2018، ص.231.

[4] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.75.

القراءة"، نجده لا يتردد في تسييج تصوره هذا ببعض المحاذير؛ ولعل من أهمها تحرير هذه القراءة من الانتقائية الساذجة، وضرورة تمركز القارئ في إطار واحد، وأن يستفيد من التنوع المعرفي؛ ممّا يتيح له تطوير أدواته، ليفتح النص بقراءة متعددة.

وفي الإطار نفسه، نجد حبيب مونسي مهتما بالشروط العلمية التي تؤمّن فعل القراءة من المزالق التي ذكرها سابقا، ولاسيّما الاستدعاء المرتجل للمفاهيم الغربية، فيصبح استثمار آليات النقد الغربي استثمارا فجا، مفرغا من روحه، لتغدو هذه الحداثة النقدية مسخا بلا مرجعية ولا أفق. وفي هذه الحالة، أيضا، يستحضر الباحث رأي الناقد عبد الملك مرتاض، ممّا يؤكد من جديد سيره وفق تصوره ومنهجه. إذ "تأسست رؤية "عبد الملك مرتاض" على جملة من المبادئ كانت العامل الأول في تسطيرها وإدراجها في تصديره للقراءة السيميائية للخطاب الشعري، لتكون بين يدي القارئ، تحذيرا منهجيا، غرضه تبيان المسعى العلمي الذي يروم، بعيدا عن ضبابية النّقلة الذين يجتزئون النصوص، ويقدمونها مبتوتة عن مصادرها، ثم يقيمون عليها أعمالهم التطبيقية."[1] وعلى هذا النحو، يقر حبيب مونسي بالتمثل الهجين للمنجز النقدي الغربي، ولا يستبعد في الوقت نفسه، أن تكون القراءة السيميائية ضحية هذا الالتباس والضبابية والتحوير؛ لاسيّما على مستوبي المصطلح والإجراء.

وفي هذا الصدد، يستأنس حبيب مونسي أيضا بالجهاز النظري الذي بسطه عبد الملك مرتاض في مقدمته المنهجية لإشكالية القراءة السيميائية في كتابه "التحليل السيمائي للخطاب الشعري"، حيث حدّد الأسس التالية للمنهج الذي يراه مناسبا في تحليل أيّ نص أدبي:

"**1-** لا يوجد منهج كامل، مثالي؛ لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه. وإذن، فمن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي، ولا أخلاقي أيضا) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، مجدرة أن يتبع."

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.75.

2– إنّ الاشتغال بالمناهج الحداثية يفضي، حتما، إلى إنتاج معرفة، بل ربما إلى إنتاج نظرية جديدة للمعرفة، على أنقاض ما فكّك (أو على الأصح "قوّض")، من بناء المعرفة القديمة...

3– التركيب بين المناهج كالتركيب الذي حدث بين البنويّة والنزعة الماركسية في الكتابة النقدية...وهو التركيب العجيب الذي نجل منهجا أطلق عليه "البنويّة التكوينيّة"، وكإمكان التركيب بين الشكلانية الروسية، واللسانيات الدوسوسوريّة...واللسانيات العامة التي تولّد عنها شيء اسمه السّيمائيّة...إنّ تهجين أيّ منهج أمر ضروري لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته؛ كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب...

4– ويمكن انتقاء منهج بعينه، بتركيبه مع سوائه أو باتّراكه دون تركيب، بناء على الجنس الأدبي المحلّل أو المقروء...

5– ويتعذر جدا، في رأينا على الأقل، تناول نص طويل، سواء علينا أكان نثريا أم شعريا بمنهج جانح للسّيمائية...بيد أنّ النصوص الشعرية العادية الطول (قصيدة متوسطة الحجم مثلا)، يمكن أن نمارس عليها التحليل السّيمائي."[1]

ويمكننا القول، من خلال الاختيار المنهجي الذي بلوره عبد الملك مرتاض وتبناه حبيب مونسي أنّه لا يوجد منهج كامل، ولذلك تصبح هناك إمكانية ملحة للتركيب بين المناهج، مع مراعاة مناسبة المنهج المركب للجنس المقروء. ومن ثمّ، فإنّ القراءة السيميائية أحوج إلى هذا الأمر حتى تكون قادرة على الوفاء بالتزاماتها النظرية والإجرائية.

ونسجل انطلاقا ممّا تقدم أنّ الجهد النقدي الذي قدمه الباحث حبيب مونسي قد انصرف إلى الجانب النظري فقط من التحليل السيميائي للخطاب الشعري من لدن الناقد عبد الملك مرتاض؛ بل حتى المقدمة المنهجية لم تقارب بشكل واف؛ إذ كان حريا بالباحث أن يسلط الضوء على

[1] عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، صص.18-23.

المصطلحات السيميائية التي سعى عبد الملك مرتاض إلى تأصيلها؛ وبالأحرى إلى ابتكارها كما قال؛ ومن ذلك مصطلح "المماثل/مماثلية" (**تبادل المماثلات المواقع والوظائف فيما بينها داخل النص المحلّل**) في مقابل "إيقونية"، والتحايز (**تبادل الأحياز فيما بينها المواقع والوظائف داخل لوحة حيزية واحدة، أو عدّة لوحات من الحيز**)، والتقارن (**تبادل القرينة مع صنوتها مواقع الدلالات المنبثقة عن التخاصب المشترك بينهما، أو بينهنّ، أو حتى بينها وبين نفسها...**)[1]؛ واللافت للانتباه أنّ عبد الملك مرتاض قد قام بتطويعها إجرائيا.

ومع ذلك لم يحظ التطبيق السيميائي لدى حبيب مونسي بأيّ اهتمام، رغم أنّه يغطي المساحة الأكبر من دراسة عبد الملك مرتاض؛ التي تناولت ثلاثة مستويات، هي كالتالي:

المستوى الأوّل: التشاكل والتباين في اللغة الشعرية لدى السياب.

المستوى الثاني: الحيز والتحييز في لغة الشعر لدى السياب.

المستوى الثالث: تحليل بإجراءات المماثل والقرينة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد تدارك النقص السابق، فحاول أن يتجاوز ذلك في مقاربته التطبيقية لأعمال عبد الملك مرتاض في كتابه "فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض"، حيث عمل على مساءلة مشروعه النقدي ببعديه النظري والتطبيقي على حد سواء. ويوضح الباحث ذلك قائلا: "نحاول...مسح كتابات "عبد الملك" من مبتداها إلى اليوم، نفتش عن دواعي الكتابة وهواجسها التي أوجدتها على هذا الشكل أو ذاك، عدّدناها ثلاثة: فهاجسا للريادة يثبت فيه القارئ سبقه وأسبابه. وهاجسا للمنهج نثبت فيه القلق الذي بدأ اعتقادا صارما في جدوائية المنهج إلى التخلي عنه إلى فائدة التركيب والمعالجة. وهاجسا للانتشار يكون فيه المنهج مجرد رؤية باطنية، يتجاوزه القارئ إلى فضاءات النص ومجالاته...وخلال

[1] ينظر، عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، صص.27-28.

هذا المسح نسجل تباعا آليات القراءة، تحليلا، ودراسة، وتشريحا، وتفكيكا، وسيميائية، وقراءة للقراءة."[1] وهكذا يصبح النص متعددا أمام قراءة مركّبة مفتوحة على تعددية الإجراءات والتقنيات.

وإذا كان حبيب مونسي قد أفرد مبحثين للتحليل السيميائي لدى عبد الملك مرتاض، وهما: **السيميائيّة** ضمن آليات القراءة، و**سيميائية النص** المندرجة في بنية النص، يطالعنا مرة أخرى اهتمامه بالجانب النظري على حساب المستوى التطبيقي، إذ اكتفى بذكر البنى السردية التي رصدها عبد الملك مرتاض في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ؛ والتي تجسدت على النحو الآتي: البنية الطبقية/ القهرية، البنية المعتقداتية، والبنية الشبقية[2].

وفي هذا الصدد، يقول الباحث: "وقد ارتكز عبد الملك في "تحليل الخطاب" على ثلاث هي: البنية الطبقية/القهرية، والبنية الدينية/المعتقداتية، والبنية الشبقية. انفتحت الأولى على العداء الطبقي والقهر، والكدح. والثانية إلى القسم، والوليّ، وتقديس الأضرحة، وزيارة القبور، والتفاؤل، والتشاؤم، والطالع. أما الثالثة فالتفتت إلى ما يلتصق بالحياة الجنسية من وهم، وخلط، وشعوذة، تستحوذ على عقول الناس البسطاء. وقد قرأ "عبد الملك" الرواية من هذه الفرضيات السّيميائية، وانفتح بها على الواقع العربي الخرافي والشعبي، فانقلب النص الروائي إلى مرايا يتقابل فيها الفني، والواقعي، والعجيب، وقد تداخلت الحدود، وتماهت الأشكال."[3] وهكذا، إذا أمعنا النظر في هذا الموقف النقدي، نلاحظ أنّه لا يحيط كفاية بتحليل عبد الملك مرتاض للخطاب السردي، ومعالجته التفكيكية السيميائية المركّبة لرواية "زقاق المدق". ومعنى هذا أنّ حبيب مونسي كان مركزا على النظري، في حين كان من المهم

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001-2002، صص. 7-8.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، صص 33- 63- 99.

[3] حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، صص. 61-62.

مقاربة المنجز النقدي في جانبه النقدي؛ لأنّه كان سيجعل من القراءة أكثر ثراء وإحاطة بالمنجز النقدي العربي الحديث.

وهكذا، فإنّ التركيز على الجانب النظري لن يكون ناجعا وحده لفهم الشروط المتحكمة في تكوّن القراءة العربية، في حين كانت المقاربة الدقيقة تقتضي استثمار الرصيد التطبيقي من خلال تحليله؛ ذلك أنّه هو التجلّي الأمثل لمعاينة تمظهرات مقولات أيّ منهج من المناهج، ورصد مرجعياته النظرية؛ "ذلك أنّ العديد من الملاحظات، والاستنتاجات الناجمة عن دراسة المفاهيم النقدية...تنظيرا وممارسة...تسهم مجتمعة في إكساب المتلقي تصورا عن واقع المشهد النقدي عموما...في علاقته العضوية براهن الثقافة العربية المستهلكة، لما تنتجه ثقافة الآخر في مختلف مجالات المعرفة والعلوم، ممّا يكشف عن علاقة عدم التكافؤ القائمة بينهما، التي تجعل من الأولى ثقافة تابعة، ومن الثانية ثقافة مهيمنة تشكّل المركز."[1] ومن ثمّ، فإنّ مساءلة المفاهيم بمعزل عن الممارسة النقدية يجعل المقاربات النقدية قاصرة إجرائيا؛ وانطلاقا من ذلك يجد الناقد نفسه عاجزا عن تقديم قراءة تأخذ بعين الاعتبار المنجز النقدي العربي على وجه الخصوص، والنقد الغربي بجهازه المفاهيمي وترسانته الإجرائيّة.

ثالثا: جمالية القراءة

لقد أفرد الباحث حبيب مونسي منذ كتاباته النقدية الأولى مساحة مهمة لجمالية القراءة؛ ويمثل هذا علامة من علامات انفتاحه على المنجز النقدي الحداثي دونما إغفال التراث العربي في مختلف تجلياته. وفي هذا السياق، نجده يرصد في كتابه "فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى"[2] لحظتين أساسيتين؛ حيث يكرس النقد التقليدي الثبات من خلال اعتماد المعيار، في حين ينزع النقد الجديد إلى خلخلة وزعزعة هذا الاستقرار بنسبيته، وانفتاحه على التعدد من خلال الأثر المفتوح؛ ثم كان

[1] بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2012، ص.233.

[2] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2000-2001.

التحول من النقد(جدلية القديم والجديد) إلى القراءة بوصفها لحظة ثانية حاسمة؛ إذ لم يكن هذا التغير موضة حداثية، وإنّما كان تحولا عميقا على مستوى الرؤى الفكرية والعلمية، فانعكس ذلك على صعيد الفن والأدب.

وانطلاقا من ذلك، أقام حبيب مونسي الفصل الرابع **"التلقي والحدث القرائي"** على ثلاث خطوات: البناء، والبنية، والقراءة؛ حيث إنّها تمثل في منظوره الأطر الثلاثة للتلقي والحدث القرائي. وانطلاقا من ذلك، سيرتبط البناء بمبادئ الحدث الإبداعي في شموليته من أجل إنتاج النص الأدبي بكل كثافته؛ وقد حصر الباحث هذه المبادئ في التخييل والوعي والموقف والتعبير. بيد أنّ البنية تتيح التعرف على العناصر البنائية للأثر الفني، فتكون عناصره الثلاثة متلاحمة: مادة، وشكلا، ومعنى.

في حين تكشف لنا القراءة/الحدث القرائي أنّ النص/كتابة، والقراءة/تفكيك، والتلقي/تأويل. وتأسيسا على ذلك، "إذا أدرك القارئ أنّ النص كتابة تجاوزها إلى مخاض النص، إلى المبادئ التي ذكرناها قبلا. فالنص في تعارضه مع الكتابة يقع _حتما_ خارجها، وقوع القيمة المعلّقة بين طرفين: الباث والمتلقي (الكاتب والقارئ). وإذا أدرك أنّ القراءة/تفكيك كانت مهمته الأولى التعرف على العناصر _التي ذكرناها_ تعرّفا يدمجها في الآلة النصية جملة، وإذا أدرك أنّ التلقي/تأويل توجّب عليه تجاوز المكتوب والانتشار خارجه إلى فضاء المعنى لتحقيق النص."[1] وبطبيعة الحال، هذا الوضع يجعل القراءة حوارا مفتوحا بين النص والقارئ؛ ممّا يضع المتلقي أمام قراءة متعددة.

واللافت للانتباه في هذا السياق، هو نظرة حبيب مونسي للقراءة، التي اتسمت بالشمولية والابتعاد عن الرؤية التجزيئية والاختزال، ذلك أنّه وسّع مجال اشتغالها من حقل الأدب إلى حقول المعرفة المتنوعة. "فإذا كان البحث اليوم يعدد من مقارباته متخطيا حدود الأدبي، متذرعا بالفلسفة ومصطلحاتها، خائضا في غمار المعارف الإنسانية الأخرى، فلأنّه أصبح يدرك أنه لا يمكنه اليوم اعتبار الأدب _ أو غيره _ حقلا منفصلا مستقلا عن غيره من الحقول الأخرى. بل هي معرفة

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص.372.

واحدة ذات امتدادات متشعبة، في حاجة إلى أن يفسر بعضها بعضا."[1] ولعل ذلك هو ما يجعل القراءة تجدد أدواتها؛ بل إنّ الباحث يذهب أبعد من ذلك حين يؤكد على فاعلية النص الذي كثيرا ما يتجاوز النظريات.

ويعمّق حبيب مونسي منظوره للقراءة العربية عندما حاول فهمها ابستيمولوجيا، ممّا يسمح بمقاربة أسئلتها المعرفية. إذ "القراءة الابستيمولوجية للفعل القرائي النقدي العربي، انطلاقاً من تفكيك آليات الفهم الأولية، ورصد مرجعياتها الفكرية إلى الإجراء الفعلي، وما يكتنفه من ظروف، وعوامل تتداخل في مساره سافرة أو على استحياء، فتعمل فيه عمل السلطة الموجهة حيناً، وعمل الباحث الخفي حيناً آخر. فتجعل ناتج القراءة حاصلاً فكرياً، لا يمكن تقييمه إلا من خلال رصد تقاطعات العوامل المؤثرة داخلياً على حدوده، والتي تسربت إليه، بفعل التقاطع الحضاري الحتمي، فلونت ناتجه بطابع خاص، تصب فيه مشارب عدة، وأذواق مختلفة وإن صهرت في بوتقة واحدة إلا أن ميزات تلك الروافد – ماضياً وحاضراً– ما زالت تحمل إليه خصائص كل لون وعرق وذوق، فتزداد آفاقه سعة وشمولا."[2] وعلى هذا الأساس، تكون القراءة العربية توليفة من المفاهيم المتناغمة والمتفاعلة إبيستيمولوجيا.

وانطلاقا من هذا التنوع الذي اكتسبته القراءة العربية قديما وحديثا تعددت مرجعياتها فكريا ومذهبيا ودينيا وجماليا. ومن ثمّ اتّسمت في نظر حبيب مونسي بصفة " حضارية متميزة، تنبثق عنها جملة التصورات التي تنتظم الوجود مادة ومعنى، وإليها تكون إحالات القراءة بغية انتقاء آلياتها لإنتاج المعنى الإجرائي الذي يدخلها في تفاعل مع النص، من حيث هي خطوة ثابتة في منهج القراءة، تتسم بالجدل والحوارية."[3] وبالاستناد إلى هذه المنظومة الفكرية يتم " استكناه أسرار النص، ورصد ملامح

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.177.

[2] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000، ص.5.

[3] المصدر نفسه، ص.5.

الجدة والتجاوز فيه، يطرح منهج القراءة- بهذه الصورة -على ثلاثة محاور كفاية معرفية تتحكم في الفعل القرائي، تصبغه وتوجهه، وتخلق آلياته، وتعين نوع القراءة المنجزة، وتحدد غايتها وملاحظة التفاعل الحاصل بين التصور والنص. وأخيراً فحص ملامح الانزياح عن المعيار، ورصد درجاته، وتلمس الأشكال الجنينية فيه مستقبلاً."[1] وعلى هذا النحو، فإنّ غنى مرجعيات القراءة العربية، سيغني القراءة نفسها نظريا وإجرائيا؛ ممّا يتيح استكشاف مضمرات النصوص.

انسجاما مع ما سبق يتبين أنّ الباحث حبيب مونسي يحتفي بالجانب النظري فيما يتعلق بجمالية القراءة أكثر من تمثلها إجرائيا في الممارسة النقدية العربية، ولذلك تتبعها من خلال المحاور التالية: أشكال المعرفة، التلقي والتأثير، القارئ وأفق الانتظار، القراءة والتأويل، والعمل الأدبي: النص/القارئ. وفي هذا الصدد، يقول: " فيكون مدخلنا إليها استعراضا تاريخيا يضعها في إطارها الفكري العام، وينفي عنها النشأة من العدم. فتكون جهدا موصولا في تيار الفكر والبحث استجمعت أسبابه في كنف المدرسة الألمانية على يد "فولفغانغ آيزر"، و"هانس روبير ياوس"، و"كارلهاينش شتيرل"، و"راينر فارنينغ" وغيرهم.."[2] وتبعا لهذا التصور نستطيع أن نقول إنّ اهتمام حبيب مونسي انصرف إلى الجوانب التاريخية والنظرية، في حين كانت جمالية التلقي في بعدها التطبيقي لديه محصورة في شذرات محدودة.

غير أنّ اللافت للانتباه هنا، هو أنّ قضايا جمالية التلقي التي تطرق إليها حبيب مونسي قد لخصها هانس روبيرت ياوس في ثلاث إشكاليات، هي:

"- إشكالية التلقي والتأثير (أو الوقع الذي يحدثه العمل في المتلقي)، وهي تعود بنا إلى المسألة التأويلية المتعلقة بمعرفة الدور الذي تؤديه ثنائية "السؤال _ الجواب" في عملية الانتقال من تشكل أحادي البعد للمعنى إلى تشكل جدلي له.

[1] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص.5.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.84.

– إشكالية التقليد والانتقاء، ويتعلق الأمر بمعرفة الكيفية التي يتمفصل بها الترسب الثقافي اللاشعوري والتملك الناجم عن اختيار واع، وذلك بحسب أفق التوقع الذي يسمح لنا بتحليل تجربة جمالية معينة.

– إشكالية أفق التوقع ووظيفة التواصل."[1] وهكذا يكون تشكل المعنى في التجربة الجمالية مرتبطا بالعملية التواصلية؛ أي من منطلق تلقي العمل الأدبي وما يتركه من أثر في القارئ.

إذا كان حبيب مونسي قد سلط الضوء على الخلفيات النظرية لجمالية التلقي كما تمثلت في النقد الغربي، فإنّه حاول في الوقت نفسه ملامسة بعض تجلياتها في التراث العربي، ومن ذلك التلقي والأثر الذي يتركه العمل. لذلك، "عندما نقرأ اليوم تعليق "الوليد بن المغيرة على أثر القرآن الكريم في نفسه: (إنّ له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وأنّ أسفله لمغدق، وأنّ أعلاه لمثمر)*. نستعظم مثل هذا الرد لأنّه يضعنا أمام أول نص عن ناتج الوقع في الذات القارئة. يحمل إلينا وصفا "فطريا" عن أثر التفاعل بين النص والقارئ، وإن كان لا يشرح كيفيته."[2] ومع ذلك، فإنّ "الوليد بن المغيرة" يمثل في نظر الباحث صورة القارئ العارف المختص، الذي اصطفته قريش لمراقبة القرآن بوصفه نصا جديدا.

ومن ثمّ فإنّ تعليقه على القرآن الكريم هو وجه من أوجه تغيّر أفقه نتيجة تأثره بنص القرآن. وعلى هذا النحو، سيمثل هذا الأفق الجديد جسرا للفهم بين الأفراد. "وبعبارة أخرى يقوم انحيازنا إلى شيء جديد أو متفرد في أغلب الظن بدور كبير في تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيرا دور الفكر أو

---

[1] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1. 1437هـ-2016م، ص.131.

* نص الوليد بن المغيرة " قَالَ: وماذا أَقُول؟ فو الله مَا مِنْكُم رجل أعرف بِالْأَشْعَارِ مِنِّي، وَلَا أَعْلَمُ بِرَجَزِهِ وَلَا بِقَصِيدِهِ مِنِّي، وَلَا بِأَشْعَارِ الْجِنِّ، وَاللَّهِ مَا يُشْبِهُ الَّذِي يَقُولُ شَيْئًا مِنْ هَذَا، وَوَاللَّهِ إِنَّ لِقَوْلِهِ الَّذِي يَقُولُهُ حَلَاوَةً، وَإِنَّ عَلَيْهِ لَطَلَاوَةً، وَإِنَّهُ لَمُثْمِرٌ أَعْلَاهُ، مُغْدِقٌ أَسْفَلُهُ، وَإِنَّهُ لَيَعْلُوَ وَلَا يُعْلَى، وَإِنَّهُ لَيَحْطِمُ مَا تَحْتَهُ." ابن كثير، السيرة النبوية، تح: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1395هـ _ 1976م، 499/1

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.90.

التوقعات التي عرفتها الحقب الماضية."[1] وهو ما يسمح، بتجاوز سلطة المعيار وخرق التوقعات المنتظرة، بمقتضى معايير جمالية جديدة.

وفي السياق نفسه، يرصد حبيب مونسي بعض الإرهاصات الأولى لجمالية التلقي في كتب الإعجاز التي تزخر "بنصوص تشرح ناتج الواقع عند القارئ العادي، والمختص واصفة جملة الأعراض المرتسمة في النفس والمظهر، ملتمسة كيفيات حدوثها من ظاهرة الإعجاز دون تخطيها إلى تفكيك العملية ذاتها...إلاّ أنّ الدهشة تنتابنا ونحن نستبدل بعض المصطلحات _ ممّا ألفناه اليوم _ حتى تقفز أمامه النصوص وقد تبدّت حداثتها، وسبقها، مما يجعلنا نجزم بأنّ أهل الإعجاز أدركوا مفاهيم "الأفق السابق" و"ناتج الوقع" و"تشكل الأفق الجديد" و"تجاوز المعايير" وكلّها مفاهيم تقوم عليها جمالية التلقي اليوم."[2] ونستنتج من ذلك أنّه كانت هناك مكانة للتلقي والمتلقي في المدونة العربية القديمة.

ثم إنّ الباحث لا يكتفي بهذا الاستنتاج؛ وإنّما يعززه بنص للرماني تناول فيه وجوه إعجاز القرآن السبعة، حيث استخلص من الوجه السادس بعض مفاهيم جمالية التلقي. ويتجلى ذلك أكثر في الملفوظ التالي: " وأما نقض العادة، فإنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة."[3] وهكذا، يكون إعجاز القرآن قد تحقق من خلال نقض العادة؛ وليس ذلك إلاّ خروجا عن المألوف؛ إنّه كلام الله المعجز.

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، رقم97، ط1، 1415هـ-1994م، ص.164.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.91.

[3] الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، حققها وعلّق عليها: مُحَمَّد خلف الله أحمد، مُحَمَّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.3، 1976، ص.111.

وهكذا، فإنّ العادة في منظور حبيب مونسي تحيل على "الأفق السابق" لدى المتلقين، بينما يؤشر نقضها على "ناتج الوقع" الذي خلخلها وحوّرها، ثم جعلها خلقا جديدا؛ وبذلك انصرف الناس عنها إلى القرآن الذي خرج عن العادة التي تجسدت في الشعر والخطب والرسائل. "وحديث "الرماني" في نقض العادة لم ينشأ لديه إلاّ من خلال قراءته للاعترافات المذكورة آنفا عند "الوليد بن المغيرة"، و"عتبة بن ربيعة" وغيره من فصحاء العرب الذين أعلنوا عن ارتجاج الأفق السائد، وجدارة الأفق الجديد."[1] وهذا يعني، إذن، أنّ هناك تفاعلا بين أفق الرمّاني وآفاق توقع من سبقه.

وفي هذا الصدد، اقترح حبيب مونسي أن يخضع النقد العربي عامة، والموروث المتعلق بإعجاز القرآن بخاصة إلى قراءة مختصة، فاحصة لهذه النصوص؛ ممّا يسمح بإعادة صياغتها بما يتلاءم وحداثة الطرح الجديد؛ لاسيّما أنّها تعالج القضية من ثلاث وضعيات: ما قبل التلقي، أثناء التلقي، وما بعد التلقي. وقد استوحى الباحث ذلك من قوله تعالى:﴿**وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنْزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آَمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ**﴾[2] واستنادا إلى النص القرآني حدد الباحث "معالم التلقي وآثارها النفسية، والفزيولوجية لحظة التلقي."[3] ذلك أنّ النصارى أقرب مودة للمؤمنين، فإذا "سمعوا القرآن المنزل على مُحَمَّد رسول الله...فاضت أعينهم بالدمع من خشية الله لرقة قلوبهم وتأثرهم بكلام الله الجليل...من أجل معرفتهم أنّه كلام الله وأنّه حق."[4] ولذلك، تمظهرت قابلية تلقي القرآن من خلال علامات نفسية وجسدية تجسيدا لحالة التأثر به.

وتأسيسا على ما سبق، تتجسد وضعيات تلقي القرآن الكريم استنادا إلى تصور حبيب مونسي كالآتي:

---

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.92.

[2] سورة المائدة، الآية83 .

[3] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.92.

[4] مُحَمَّد علي الصابوني ، صفوة التفاسير، دار الضياء، قسنطينة، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، ط.5، 1411هـ_1990م، 361/1.

_ النصارى أقرب مودة للمؤمنين/ استعداد قبلي للتأثر بالقرآن/ ما قبل التلقي.

_ لانت القلوب = فاضت الدموع: التأثر العميق بالحق/ أثناء التلقي

_ إعلان الإيمان بالحق، ودعاء الله بأن يكتبهم في سجل الشاهدين لهذا الحق/ أثناء التلقي وما بعده.

وفي المضمار نفسه، يستحضر حبيب مونسي نصا للخطابي*، ويذهب إلى أنّ عبارة "يحول بين النفس وبين مضمراتها، وعقائدها الراسخة فيها." [1] تحيل على "نقض العادة" وعلى "الأفق السابق" الذي يدل على ما قبل التلقي.

وهكذا، نتبيّن مع حبيب مونسي أنّ قضايا جمالية التلقي قد شغلت حيزا مهما في الدراسات القرآنية والنقد العربي القديم. وفي هذا الصدد، نجده يدعو إلى "استثمار النص التراثي في قراءة _جادة _ للتلقي قد يكشف عن معطيات أخرى أكثر حداثة من الصخب المثار حول "أسطورة القارئ" اليوم، والتفاتنا إلى الغرب يسمنا بميسم التبعية العمياء، ما دامت هناك نصوص تضارع ما جادت به قرائح الآخر، بل تتعداها في أحايين كثيرة."[2] وهكذا، فإنّ الباحث يؤكد من وجهة نظره على ضرورة استجلاء التراث العربي من أجل تدقيق المفاهيم والمصطلحات تأصيلا للدرس النقدي الحديث.

وبالإضافة إلى ما تقدم قارب حبيب مونسي أيضا مسألة "المعرفة ومستويات التلقي"، ولاسيّما في تصور الناقد "حميد لحمداني" الذي رصد نوعين من المعرفة في منظور نظرية الجشطالت: معرفة

* "قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنّك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا، إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها الوجيب والقلق، وتغشاها الخوف والفرق، تقشعر منه الجلود، وتنزعج له القلوب، **يحول بين النفس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها**." الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص.70.

[1] الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص.70.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.93.

حدسية، ومعرفة ذهنية (فكرية)؛ وعلاقتها بتلقي العمل الإبداعي. ثم إنّ هناك معرفة ثالثة ذات أطروحات إديولوجية أو عقائدية، بينما تمثل المعرفة الابستمولوجية أسمى أنواع المعرفة بوصفها تأملا في الكائن والممكن. وبالإمكان معاينة ذلك، من خلال الجدول[1] الذي اقترحه حميد لحمداني لمستويات المعرفة، وما يقابلها من مستويات القراءة:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، المتعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة أيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهجية	التأمل ــ المقارنة وإدراك الأبعاد

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد تبنى أيضا فكرة الناقد حميد لحمداني حول إمكانية تداخل مستويات القراءة المذكورة آنفا، وإن كان هناك تفاوت بيّن بين الناقد المتخصص والقارئ العادي؛ غير أنّه يمكن التمييز بين هذه المستويات رغم التقائها فيما بينها، انطلاقا من هيمنة إحداها في كل مستوى من مستويات تلقي النص الأدبي. ويتم ذلك كلّه بشكل تصاعدي بدءا من القراءة الحدسية إلى القراءة المنهاجية.

وإذا كان الباحث قد استنطق مستويات التلقي كما تمثلها حميد لحمداني، نجده في الوقت نفسه، لا يلتفت إلى فعاليات تلقي القصة القصيرة المغربية من خلال التطبيق على قصة "الجرادة"

[1] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2007، ص.216.

لمحمد زفزاف، حيث لم يتم التركيز على اختبار القراءة وطبيعة النص الذي جمع بين عناصر واقعية وترميزية خيالية في آن واحد.

كما لم ينتبه حبيب مونسي إلى عيّنة القراء (طلبة السلك الثالث/تخصص النقد الأدبي الحديث)، ونتائج الاختبار التي خضعت إلى مراعاة مستوى الفهم ومحتوياته. وذلك ما أقر به حميد لحمداني في قوله: " قام عملنا هنا على وضع خطاطة نظرية للمقارنة والتمييز بين القراء مع تصنيف ردود أفعالهم الفكرية بشكل ملموس اعتمادا على إجابتهم. ومن الطريف أن أذكر بأنّ نتائج اختبارات الكلية في شهادة استكمال الدراسة بالنسبة لهؤلاء الطلبة المبحوثين جاءت معززة لاختبارات القراءة التي قدمناها في هذا البحث، فقد كانت نسبة النجاح (عند من لهم درجة أعلى أو متوسط في الفهم في اختبارنا) عالية جدا بينما لم ينجح ممن لهم درجة أدنى إلا طالب واحد."[1] ومع ذلك، ظلّت القراءة الابستمولوجية عصيّة على الطلبة، إذ لم يتعاملوا بموجبها مع النص القصصي، لأنّ مثل هذا التحليل يتطلب المعرفة بأنماط القراءات الممكنة نفسها للنص. في حين كانت ستكون النتيجة مختلفة لو أنجز هذه الدراسة نقاد متمرسون بالنصوص السرديّة.

ولكن مع ذلك، لم يغفل حبيب مونسي فاعلية القارئ في تلقي النصوص، بل إنّه يؤكد على نجاعته في بناء عوالمها. إذ " إننا حين تقرأ تقوم ببناء عالم مواز لعالم المؤلف.. يقترب منه ويبتعد، يشبهه ويختلف عنه. لأن اللغة في ضيقها تفسح مجالا واسعا أمام الخيال لينسج عالمه الخاص...هذا الشأن نلمسه في النص العجائبي، ونصوص علم الخيال، لأن كتابها وإن اجتهدوا في تدقيق وصف عوالمهم، إلا أنهم يعولون في كثير من الأحيان على مخيلة القارئ لتدارك ذلك العجز الذي تعانيه اللغة."[2] وعلى هذا النحو، يتجدد النص مع كل قارئ. وهذا يعني أنّنا بصدد قراءة متعددة.

[1] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص.229.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط.1، 2013، ص256 .

وتجدر الإشارة في هذا الإطار، إلى أنّ حبيب مونسي لم يعرض نظريات القراءة في محاضنها الغربية في كتبه النقدية من باب تسليط الضوء على مرجعياتها وإجراءتها فقط؛ بل نجده يحرص على " بناء فهم صحيح لطروحاتها، ينفتح على المحاورة والمشاركة لتأسيس رؤية خاصة، لها من الأصالة ما يتوافق مع أصالة النص ومرجعياته."[1] ومن هذا المنظور، يؤكد الباحث على أنّ الانفتاح على الآخر معرفيا ونقديا إنّما يستهدف فهم منجزه النقدي من أجل مجاوزة التقليد إلى آفاق النقد والإضافة.

رابعا_ النص الأدبي والترجمة

يعالج حبيب مونسي قضية شائكة تتعلق بترجمة النص الأدبي، هذا النص الواحد المتعدد ترجمة وتعريبا. وذلك لما يثيره من أسئلة فكرية ونقدية، لاسيّما في نقله من لغة إلى لغة، وما يلحقه من تغيرات على مستوى المضمون والمصطلح. هذه المحاذير صاغها الباحث في جملة من التساؤلات التي تجلّي صعوبة وخطورة عملية الترجمة. وفي هذا الصدد، يقول: " إلا أنّنا نظل نتساءل عن مكمن العيب! هل هو في الفكر الذي كتب في لغته الأصل، أم في النقل الذي لم يعرف كيف يفهم أولا، ثم ينقل ثانيا؟ وهل يكفي أن يكون الناقل مترجما فقط؟ ألا يجب فيه أن يكون متضلعا في المعرفة التي ينقل منها، عارفا باللغة التي ينقل إليها؟ هل يكفي فيه أن يكون على علم بالنظريات التي أفرزتها الترجمة شرقا وغربا؟ وهل للترجمة أصلا نظرية محددة تستند إليها؟ أم أنها من المهارات التي تنشأ بالدربة والمراس، ولكل واحد منها مسلكه الخاص الذي يشتغل فيه باللغة فهما واستعمالا؟"[2] من الواضح أنّ هذه الأسئلة تكشف ما ينتاب الباحث من حيرة وتوجس فيما يخص قضايا الترجمة؛ وهو يقر بلا تردد أنّها لا تبعث على طمأنينة المشتغل بها، وبالأخص حين يشتغل على نص أدبي.

[1] نوارة شبّاح، التجربة النقدية عند حبيب مونسي، نقد الشعر أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور مُحَمَّد الصالح خرفي، جامعة مُحَمَّد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر، 1436/1435هـ_2015/2014م، ص.50.

[2] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص5.

وفي هذا المضمار، يذهب حبيب مونسي إلى أنّ المسألة ليست إشكالية مصطلح فحسب؛ إذ لا يكفي وضع القواميس المتخصصة، وإقامة الملتقيات، وتأسيس الجمعيات، وتنشيط دور النشر، ورفع اتهامات القصور والقدم عن اللغة العربية لحل هذه الإشكاليات المفترضة؛ وإنّما يجب الأخذ بالألويات كما هو الحال عند أمم أخرى؛ حيث نلفيها تنهج استراتيجية مؤسسة على التخطيط والتنفيذ؛ فتترجم يوميا مئات الكتب؛ ممّا يثري اللغة ويغني المعرفة، ويزود القارئ بالجديد. والحال، لا يمكن أيضا أن ننكر أنّه " لم يكن هناك صفاء في التعامل مع المفاهيم المنقولة إلى العربية، وقد تجلى ذلك في مستويات استقبال المصطلح وتذبذبه، بالنظر إلى مؤثرات مركّبة، أهمها الجانب المعرفي الذي ظل بحاجة إلى تأثيث يستدعي الإلمام باللغة المهاجرة واللغة المهاجر إليها، العربية واللغات الأخرى التي نتعامل معها في الوطن العربي."[1] ومع ذلك، يحتاج تلقي ونقل منتوج الآخر إلى اللغة العربية إلى عمل مؤسساتي يحصّن الترجمة من الارتجالية والاضطراب واللبس.

وفي المقابل نجد الوضع في واقعنا العربي خلاف ذلك، إذ نجد الفعل الترجمي فرديا، لذلك يظل عاجزا عن إحداث التغيير المنشود، نتيجة الإكراهات التي تقيده وتعطّله. " صحيح كثير منا يترجم! ولكن كيف؟ إننا نترجم في عزلة، في حيرة.. لا نجد من نتواصل معه فيم نختار، وكيف نختار. ولماذا نختار.. لا نجد من يساعدنا على تحديد الأولوية...هل ستثوب المؤسسة التي أشتغل بها – أو يشتغل بها غيري– إلى رشدها العلمي فتكلفني، – أو تكلفه– بترجمة هذا الكتاب، وتضمن نشره؟ إنني أحلم باليوم الذي يقف فيه المسؤول أمامي ويقول: ترجم لنا هذا الكتاب."[2] ثم إنّ هذا الأمر، يتجاوز عند حبيب مونسي حدود ضعف شروط الترجمة؛ بل يؤكد أيضا على فقر كبير لدى المتكونين في هذا المجال معرفيا وإجرائيا؛ مما يجعلهم من عامة المثقفين الذين يفتقدون آليات احتراف الترجمة.

[1] السعيد بوطاجين، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1430هـ- 2009م، ص.9.

[2] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، صص.6- 7.

ومن هذه الزاوية، يرى حبيب مونسي أنّ هناك تحولات للنص الأدبي في حركيته بين التلقي والترجمة. ومن هنا على المترجم أن يعرف بأنّه بصدد عملية معقدة، تتطلب منه ألاّ يستسهل النص الذي سيترجمه، فهو مادة شديدة المراس، كما أنّه حمّال أوجه، وعصيّ على الإمساك. وفضلا على ذلك، من المهم أن يكون المترجم واعيا كل الوعي بإكراهات الترجمة. لذلك "إذا حاولت ترجمة نص ما من لغة إلى أخرى ستجد الأمر ليس بسهل، والسبب الرئيسي لذلك هو أنّ الكلمات لا تتماثل مع بعضها بعضا في اللغات المختلفة... فهناك حالات أخرى تعرض مجموعات من المعاني يتم تقسيمها في اللغات المختلفة إلى كلمات متباينة تماما...إنّ كلا من الإنجليزية والفرنسية لغات أوروبية تتحدثها بلدان تتشابه تقاليد مجتمعاتها وتتشارك في الخلفية الثقافية، بالرغم من ذلك ما زالت الترجمة بين هاتين اللغتين أمر عسير، إذن إلى أي مدى تبلغ صعوبة الترجمة التي تتحدثها مجتمعات تتباين عاداتها وخلفياتها؟"[1] لاشك أنّ عدم إدراك ذلك، سيجعل الترجمة غير منتجة؛ ولاسيّما في الحقل الأدبي بمستوييه النقدي والإبداعي. كما يمكن أن نسجل بأنّ هناك عوائق معرفية ينبغي تجاوزها ليكتسب الفعل الترجمي حيوية أكبر وأكثر.

وعلى هذا النحو، ستكون إرغامات الترجمة في المجال الأدبي شائكة أكثر؛ حيث إنّ العملية لا تقف عند حد استنساخ ونقل النص من لغة إلى لغة؛ إنّنا بصدد إعادة إنتاج النص معرفيا وإبداعيا. "هذا يعني أنّ الترجمة إنما هي عمليات تحويل...وأن مجموعها عبارة عن نسق تضايفي...وهذا النسق عبارة عن موضوع سيميائي مستقل. وفي حين يقع التحويل على المستوى الدلالي المنطقي والتجريدي للغة...فإن تمظهره على مستوى السطح يكون في شكل عمليات ينجزها الأفراد العارفون...وهي عمليات خليقة بأن تنتظم في شكل برنامج من مرحلتين."[2] تتمثل الأولى في

[1] ر.ل.تراسك، أساسيات اللغة، تر: رانيا إبراهيم يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط.1، 2002، صص.69-70.

[2] مختار زواوي، سيميائيات ترجمة النص القرآني، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2015، ص.38.

التكفل بالنص المترجم بتحويله إلى لغة واصفة؛ وأمّا المرحلة الثانية، فهي إعادة إنتاج نص الترجمة معرفيا ودلاليا في إطار السياق اللغوي الجديد. ومن المهم أن نسجل هنا بأنّ " مفاهيم الأنساق الأدبية الأوروبية تتعرض لكثير من التحولات والتشكلات التي قد لا تكتسب تداولا سريعا أو سليما في النسق الأدبي العربي، بحكم ضعف النشاط الترجمي عندنا. ثم إنّ الباحث الأدبي...(العربي) لا يعمد إلى الترجمة المكتوبة غالبا، بل يعمد إلى النقل المباشر وممارسة التأويل في آن واحد."[1] ولذلك، تبسيط عملية الترجمة يجعلها لا تتجاوز حرفية النص، وربما نقله في صورة فجة مفرغة من المعنى.

على هذا الأسس، يخصص حبيب مونسي حيزا لآليات الترجمة، حيث سلط الضوء على حدّ العلم وأدواته انطلاقا من المفهوم التراثي للترجمة؛ ذلك أنّه لم يرد من الفقه قضاياه الفقهية، ولا من التأويل تخريجاته المختلفة؛ وإنّما أراد " "الهيئة" التي يشيعها اصطلاح الفقه والتأويل، وارتباطها بالفهم باعتباره آلية فذة في إنتاج المعنى البعيد المستعصي على الخاصة من الناس، بله العامة منهم. لقد حاول علماء التفسير تقنين "العدة" التي يتحلى بها "الترجمان/المفسر" مستفيدين من المعارف الناشئة في اللسان العربي، والتي من شأنها أن تكشف عن ميكانيزمات عمل اللغة، وكيفيات إنتاجها للمعنى، وسبل توصيلها للمقصديات عبر اللفظ، والعبارة، والإشارة، والرمز.. وغيرها من قنوات الدلالة والتبليغ."[2] بل إنّ علماء التفسير قد ألحوا على الالتزام بالآليات التي ينبغي أن يتوسل بها **"الترجمان/المفسر"**، لاسيما أنّه بصدد نص قرآني مقدس.

والملاحظ أنّه تم تقسيم هذه العدة إلى قسمين: عدة وهبية، وعدة كسبية. وأما العدة الوهبية ، فهي هبة من الله عز وجل، " لا تقصد لذاتها ابتداء، وإنما هي ثمرة عمل ومكابدة ومعاودة، يصطلي بنارها العاملون إلى درجة من الخلوص والطهر، فتكون لهم تتويجا ربانيا خاصا...وهي بعد – في حال الترجمة التي نعنيها اليوم – ضرب من الاستطاعة العملية، ولون من الحضور البديهي للمتقابلات

[1] أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط.1، 1425هـ-2004م، ص.75.
[2] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.17.

الدلالية في اللغتين."[1] ومن شأن ذلك أن يؤشر في نظر الباحث على البديهة الحاضرة، والموهبة المسعفة في الفعل الترجمي. وأمّا العدة الكسبية، فإنّها عند المفسرين مؤسسة على ثلاث ضرورات متدرجة من البني الإفرادية (علم اللغة، علم التصريف، علم الاشتقاق.)، إلى البنى التركيبية (علم النحو، علم المعاني، علم البديع)، فالقضايا السياقية (الأحرف والقراءات، أسباب النزول، المكي والمدني، الناسخ والمنسوخ، المحكم والمتشابه، علم الإعجاز، أصول الفقه، الفقه...) المتعلقة بخارج النص نفسه[2].

واستنادا إلى ما تقدم، يكون حبيب مونسي قد بين مفهوم "الترجمان" انطلاقا من أدوات المفسر، حيث أقر بأهمية الاستفادة من هذه الإجراءات والشروط في حقل الترجمة على مستوى الشكل تحديدا، إذ " الاستفادة من "الشكل" هي عملية تحويل للشروط من مجالها المخصوص – مع بعض التحوير– إلى مجال النشاط المراد تحقيقه. عندها يكون من الضروري الاحتفاظ بالعدة اللسانية كاملة بعلومها الستة: لغة، وصرفا، واشتقاقا، ونحوا، ومعان، وبديعا، ما دامت مناطا للنظر الداخلي في بنية النص واشتغاله الدلالي. أما "شكل" القضايا فمتروك لكل "نص" يحدد موضوعه، وموقفه، ولون القضايا وطبيعتها التي تناسبه.. ومن ثم تساعد على فهمه وفقهه."[3] وعلى هذا النحو، فإنّ هذه الشروط المنوطة بالتفسير، ستكون فاعلة في الترجمة المعنية بنقل النص من لغة إلى أخرى؛ هذا النص يثير أسئلة مهمة حول ماهيته ووجوده في حقل الترجمة بخاصة، والحقل الأدبي عامة.

وإذا كان النص يتحدد عند حبيب مونسي مادة وشكلا وتعبيرا[4] من خلال نسق الأساليب، فإنّه يتبدى أيضا في تمظهرات متعددة بحسب تنوع وتعدد المنظورات القرائية. وعلى هذا الأساس، يصبح المتلقي بصدد نصين: نص المؤلف ونص القارئ. فأما نص المؤلف فإنّه يتحدد من خلال العالم

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.18.
[2] ينظر، المصدر نفسه، صص. 18- 19.
[3] المصدر نفسه، ص.20.
[4] ينظر، المصدر نفسه، صص.24-34.

المتخيل من طرف المؤلف، ويمثل القطب الفني؛ في حين يتجسد نص القارئ عبر العالم المتخيل من طرف القارئ أثناء القراءة؛ وهو عالم جديد ومغاير لعالم الكاتب، ومن ثم ستتعدد هذه العوالم بحسب تعدد الأزمنة والقراء، ويمثل هذا العالم القطب الجمالي.

من الواضح أنّ الأثر الفني في تصور حبيب مونسي ينهض على قطبين؛ القطب الفني (نص المؤلف)، والقطب الجمالي (نص القارئ)، الذي يتشكل عبر فعل القراءة؛ في حين يقوم العمل الفني على أركان ثلاثة: المادة، والشكل، والتعبير(المعنى)؛ وهي ذات طبيعة بنائية معقدة. كما " أنّ فعل القراءة يتجاوز مهمة الفهم إلى الاكتشاف والانتخاب وإعادة التشكيل، وكلها خطوات تنصّب على جملة الأثر، أي تصيب أركانه في ذات الآن، في تقاطعها، وتفاعلها. لذلك كانت القراءة اكتشاف، ثم انتخاب حتى لا يضيع الجهد في زحمة العناصر والعلاقات، ثم التركيب كخطوة نهائية – في كل شوط قرائي- لإنتاج نص القارئ."[1] هذا النص الذي يكتسب ديناميته من خلال القراءة/القراءات التي تستكشف وتستنطق ما يكتنف النص من صمت وفراغات. وهذا يعني أنّ " النص يكتب/ينكتب في حوار نصوصي ظاهر كضم نصوصي أو غائب يتم استقصاؤه...فكما يفرض النص ذكاء القراءة، يتأسس على ذكاء الكتابة.. بيد أنّ المسافة بين الذكاءين، تنحصر في بلاغة النص كإمكان من ثوابته تعدد القراءات، التفسيرات والتأويلات."[2] وكل ذلك يسهم في إنتاج المعنى وبناء النص من جديد من خلال القراءات المنفتحة.

واستنادا إلى مفهوم النص كما حدده حبيب مونسي سابقا يخلص إلى أنّ " اكتشاف "النص" في – هيئته التي عرضناها- يفضي بنا حتما إلى حقيقة جوهرية، وهي: نفي الترجمة أي إلغاء هذا النشاط لاستحالة قيامه إلى وجه الحقيقة. لأنه يتعذر نقل نمص من النصوص من لغة إلى أخرى. ونحن نقصد الساعة النص الأدبي ذي الخصائص الفنية الموصوفة قبلا. بل قد نقبل بـ"الترجمة" في مجال

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.24.

[2] نور الدين صدوق، بلاغة النص، دراسات وقراءات في جماليات السرد الحديث، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للنشر والتوزيع، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، 2013م، صص.5- 6.

العلوم التقنية الدقيقة، ولا يمكن أن نقبل بها في العلوم الإنسانية، إلا ما كان على مستوى الاصطلاح الإفراد فقط. أما الصياغات والتفكير فلا يستقيم أبدا. لذلك – ونحن نستفيد من السلف- نعود إلى مصطلح التعريب."[1] وهكذا، يقترح حبيب مونسي مصطلح التعريب مجردا من خلفيته السياسوية القومية. وفي هذه الحالة، ينظر إلى التعريب على أنّه " إنشاء جديد لا يقوم من عدم، وإنما يقوم على ما يشبه المحاكاة. ومن ثم لم يكن التعريب عملية هينة، سهلة القياد، وإنما كان – هو الآخر- نشاط يقوم على جملة من الشروط والخطوات الإجرائية."[2] وبناء على ذلك يصبح التعريب نشاطا يقابل الترجمة، وعلما يداخلها؛ وبهذا الوجود يتجاوز حد الترجمة نفسها.

وعليه، يقوم حبيب مونسي ببلورة العلاقة بين الفهم والترجمة انطلاقا من تصوره الذي يوسع مفهوم ريكمان للفهم الذي يراه يقع على مستوى المعرفة في إطلاقها الكلي؛ وبالأخص حين حصر نطاق نظرية المعرفة في "الشروط الواجب تحققها لمعرفة شيء كتعبير، وفهمه بما يحمله من سياق عقلي."[3] وتتحدد هذه الشروط كالتالي: الألفة بالطبيعة الإنسانية، معرفة الخلفية الثقافية، والوعي بالسياق. واستنادا إلى ذلك يقول حبيب مونسي: " أما الفهم الذي نقيمه في مجال التعريب، فإنه يشتغل بنفس الشروط، ولكنه يدرجها في إطار المكتوب الذي يعالجه. فتكون الألفة بالطبيعة الإنسانية مقصورة على الجنس الذي يأخذ عنه النص. وهي ألفة قد تتسع لتشمل الحياتي اليومي (العرف في اصطلاح الأقدمين) الذي ينسج حيثيات الخصوصية الاجتماعية لفئة من الناس."[4] وبالتساوق مع ذلك يتم تمكين التعريب أيضا من خلال المعرفة بالخلفية الثقافية التي ينهض عليها النص. ذلك أنّ هذه المعرفة تتيح للمعرب موضعة النص في سياق ثقافي معين؛ وفي إطار معرفي

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.34.

[2] المصدر نفسه، صص.34- 35.

[3] هـ.ب.ريكمان، منهج جديد للدراسات الإنسانية، محاولة فلسفية، تر: علي عبد المعطي مُحَمَّد، مُحَمَّد علي مُحَمَّد، مكتبة مكاوي، بيروت، لبنان، ط.1، 1979، ص.161.

[4] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.35.

خاص. بينما شرط الوعي بالسياق، فهو في نظر الباحث في درجة أدنى من الشرطين السابقين، ولكنها أخص إذ ترتبط بالنص نفسه.

وبناء على ما تقدم يتبنى حبيب مونسي شروط "ريكمان" للفهم، فتقابل الألفة بالطبيعة الإنسانية معرفة اللغات لديه، ومعرفة الخلفية الثقافية بمعرفة سياق الموضوع، بينما يصبح الوعي بالسياق معادلا لمعرفة الموقف (الداعي إلى التأليف). ويلاحظ الباحث أنّ هذه الشروط خارجية، فهي قبلية، تسبق عملية التعريب؛ كما أنّها تؤسس لها. وفي هذا الصدد، يؤكد الباحث على أهمية خصوصية اللغات، وذلك ما يجعل فعل التعريب أكثر تعقيدا؛ لأنّه في هذه الحالة ينبغي على المعرب أن يمتلك كفاءة في هذا المجال؛ ولاسيما ما تعلق بخصوصية لغة النص في رحلته من اللغة الأم إلى اللغة الثانية. ولعل ذلك ما جعل حبيب مونسي ينظر إلى المترجم/الترجمة على أنّه مجرد وسيط (الاكتفاء بالنقل)؛ بينما نجده يضفي سمة الإبداع على التعريب حين يربطه بالذاتية. وفي الأحوال كلها، على المعرب أن يحقق الشروط السابقة في ذاته؛ ويتعزز ذلك بفهمه المنفتح والمرتبط بالموضوع والتخصص فيه في آن. وهنا لا يخرج النص المعرب عن دائرة الإبداع.

ولأنّ الترجمة فعل معقد، يجنح حبيب مونسي أيضا إلى الوقوف على ممتنعاتها؛ وفي الصدد يؤكد على عدم التعويل على شهادات المبدعين في النهوض بهذا العمل، لأنّها مضللة، لأنّ جزءا مهما من العملية الإبداعية يتم في غفلة من الوعي، هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية نلفي الآثار الفنية بعينها لا تكشف الحقيقة الكاملة للعملية الإبداعية. وفضلا عن ذلك، فإنّ " الفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أنّ هذه الأقنعة لا تفقد فاعليتها كلية، بل تظل في حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي."[1] وعلى هذا النحو، تكون ممتنعات الترجمة محددة بالعملية الإبداعية من جهة،

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، صص.44- 45.

وبالمبدع نفسه من جهة أخرى؛ إذ لا يمكن الفصل بينهما. ثم إنّ الطبيعة الانتشارية للقراءة سيجعل الفعل الترجمي أكثر تعقيدا وامتناعا؛ ولاسيّما أنّ هدفها ليس الحكم الجاهز؛ بل سد الفراغ الباني في النص. " إنّ المترجم كاتب يتمتع بأصالة فريدة، وهذا بالضبط حيث لا يدعي أية أصالة، إنه المتحكم في الاختلاف بين اللغات، لا بهدف محو هذا الاختلاف والقضاء عليه، وإنما بهدف توظيفه كي يبعث في لغته، بما يحمل إليها من تحولات عنيفة أو رقيقة، حضورا لما هو مختلف، أصلا، في الأصل."[1] ولهذا، حرص حبيب مونسي على التأكيد بأنّ الترجمة محفوفة بالمخاطر والتوجس والعقبات؛ ولاسيّما حين يرتبط الفعل الترجمي بالأدبي والفكري[2].

كما أنّ حبيب مونسي لا يغفل بنية النص، وتشكيله الداخلي، وتحديدا سبر الغياب فيه؛ لأنّه هو العمق البعيد الذي يجب أن تستكشفه القراءة؛ وبالتالي الترجمة التي لا يجب أن تقف عند السطح. فثمة جدلية بين الصوت والخطاب ينبغي أن تلامس الترجمة مضمراتها وشفراتها. " ذلك أنّ الصوت في اللفظة الواحدة يعمل على توجيه الدلالة إلى جهة معينة، وكأنّ المعنى ما اتصل بهذه الكلمة إلا من جهة هذا الصوت وحده. ومن ثم يكون من المتعذر ترجمة هذا الصوت في لغة أخرى والمحافظة عليه دالا كما كان في اللغة العربية."[3] وهذا يعني أنّه على الترجمة أن تشتغل على النصين على حد سواء؛ نص الترجمة، والنص الأصلي.

وضمن هذا الأفق، يهتم حبيب مونسي بمعضلة ترجمة النص الأدبي عامة، والنص الشعري خاصة؛ حيث يؤكد على ضرورة انتباه المتلقي للمخاطر التي تحف بالفعل الترجمي والتعريب على حد سواء. ذلك أنّه يجب عليه التعرف " على المادة التي سيقبل عليها فهما وتقبلا أول الأمر. يتحسس فيها أبعادها من الحرفية الخطية إلى الظلال التي تنشئها المعاني الحافة التي ولدها الاستعمال المتواتر

[1] موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2004، ص.86.

[2] ينظر، حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.187.

[3] المصدر نفسه، ص.8.

لصيغها وأبنيتها على مر الزمان. إذ ليس من المعقول أن تظل الدلالة على النحو الذي كانت عليه ساعة الإنشاء الأولى وهي تتلقى من مستعمليها كثيرا من الإكراهات لتتساوق والرغبات التعبيرية التي يبثونها فيها."[1] لأنّ الترجمة الحرفية تبديد لروح النص الأصل، بل قتل له.

ذلك أنّ لغة النص الشعري محمّلة بطاقة عظيمة ورهيبة؛ قد تفيض حتى عن معانيه ودلالاته. وفي هذا الصدد، أيضا، ينبه حبيب مونسي إلى أهمية الالتفات إلى استعمال اللغة، لأنّه لا يكفي الاكتفاء بأصل الوضع. إذ الكثير من التحولات التي تطال اللفظ هي من صنيع الاستعمال الذي يتغير من زمن إلى آخر. "لأننا نعلم أننا إزاء النص الإبداعي نعايش وضعا جديدا يستند إلى الحيثيات التي أسندت الوضع الأول وسارت به في خط التطور والتحول. إنها الحقيقة التي تجبرنا على اعتبار اللغة في النص الإبداعي لغة جديدة كلها، على الرغم من أننا نتعرف فيها على بقايا التاريخية فيها. وليس يكفينا فيها ذلك الأثر القار بقدر ما يسمح لنا بتلمس بعد المسافات التي تفصل بين النشأة والاستعمال."[2] بل إنّ المبدع هو أيضا له بصمته الجديدة في اللفظ؛ قبل أن يلج نصه المتلقي والمترجم. " تلك إذا هي حقيقة ما يرتفع إلينا حين نقابل النص الإبداعي أول مرة. لا نبحث فيه عن معناه، ولا عن مقاصد صاحبه، ولا عن مقاصد التلقي فيه. بل نحاول فقط أن نتعرف على مقصد اللغة مستقلا عن مقاصد المبدع والمتلقي. "[3] وهذا يجعلنا بصدد ثلاثة مقاصد: مقصد المبدع، مقصد المتلقي، ومقصد اللغة. وفي الحقيقة قد تشتغل هذه المقاصد بشكل متضافر، يصل إلى حالة من التعقيد والتماهي.

غير أنّ حبيب مونسي في مقاربته التطبيقية يفصل بين هذه الدوائر، فيفحص دائرة كل مقصد على حدة من أجل تجلية " التشوهات التي تلحق النص المترجم أو المعرب. وهذا الفحص العملي يجعلنا نبتعد كثيرا عن التنظير ومقولاته، بل نراها في كثير من الأحيان عائقا معرفيا يشحننا بكثير من

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، ص.8.

[2] المصدر نفسه، ص.108.

[3] المصدر نفسه، ص.108.

القبليات التي تفسد علينا الصلة الحميمية باللغة وامتداداتها المعنوية."[1] ولاشك أنّ هذه التشوهات تزداد تضخما إذا ارتبطت بترجمة نص إبداعي مفتوح على إمكانات معرفية ودلالية وجمالية. وليقف حبيب مونسي على ذلك، اختبر نصا شعريا للشاعر بريفيار، حيث اتبع الخطوات التالية:

" 1- إثبات النص الأصل.

2- تحديد مقاصد اللغة فيه.

3- تحديد مقاصد المبدع.

4- تجلية خطاب النص.

5- فحص النص الهدف.

6- الإضافة والحذف.

7- تشوهات النص والخطاب."[2]

وفي هذا الصدد، يقتفي حبيب مونسي التحولات التي طالت النص الأصل إضافة وحذفا[3]، ليخلص في نهاية المطاف إلى تحديد تشوهات نص الترجمة على صعيد خمس كلمات، هي: رقصات، الواقع، ابتسامتك حقيقية، بيدي، الجوهرية. والملاحظ أنّ الباحث قد ركز أكثر على التحول الدلالي لهذه الكلمات بين الدلالة والاستعمال. ومن ثمّ، فإنّ فعل التلقي مهم في هذا المجال؛ سواء ارتبط بالمترجم (آمال سفطة) أو بالمتلقي حبيب مونسي. وكما نتبين، فإنّ الترجمة كما قد تضيّق أفق النص، فبوسعها أيضا أن تفتحه على آفاق وعوالم ومستويات شتى.

[1] حبيب مونسي، الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، صص.108- 109.

[2] المصدر نفسه، ص.109.

[3] المصدر نفسه، صص.119- 120.

وتأسيسا على ما تقدم، نستطيع القول بأنّ حبيب مونسي قد حاول تقديم تصوره الخاص للقراءة، فهي في نظره مغايرة للمفهوم الغربي وتحديدا للتفكير الحداثي. وفي هذا المعنى يقول: " إن القراءة التي كنا نعتقد أنها ذلك الفكّ التلقائي لرموز الكتابة...فإذا المعنى يقفز خلفها قفزا، وإذا الصورة تتشكل تباعا كلما تقدمنا في السير، وإذا المتعة ناتجة عن كل ذلك فيما نجد من لذة الاكتشاف...لقد أبطل التفكير الحداثي فينا هذه البساطة، واستبدلها بهم يجعل القراءة صراعا بين الذات والنص من جهة، وبين الذات القارئة وأخرى تتراءى بين السطور. وكأن العملية في كل أطوارها ضرب من الصراع الذي فسر به الغرب علاقاته بالوجود. وجعل الإنسان في صراع."[1] في الحقيقة لا يمكن تجاوز مسألة الصراع في الحياة الإنسانية، وهو مركزي في الثقافة الإسلامية وفي كل الديانات من خلال الصراع بين الخير والشر منذ بدء الخليقة، وحتى في التصور الغربي نلفيه يتلون بحسب الخلفية المعرفية لكل قراءة من القراءات المتعددة. كما أنّ الإسقاط الآلي للفكر الغربي على ممارستنا النقدية غير مطلوب؛ لأنّ لكل قراءة مرجعيتها وآلياتها. ثم إنّه لا ينبغي أيضا أن يفضي رفض الحداثة برمتها كما لو أنّها شر مطلق. ومثل هذا التصور سيقود لامحالة إلى الأحادية والانغلاق؛ فلا تستجيب القراءة لسيرورة النصوص والتلقي، وهذا هو الجمود بعينه الذي يقتل إمكانات الكتابة والتحليل على حد سواء.

وبناء على ما تقدم، نلفي التجربة النقدية لدى حبيب مونسي تنم عن رغبة ملحة في تتبع مسار القراءة العربية من النشأة إلى المنهج؛ ثم مساءلة هذه المناهج التي تبناها النقاد العرب من منطلقات مختلفة؛ مثلما سبق توضيح ذلك. كما استند الباحث في هذا المضمار إلى التراث النقدي العربي، وإلى تصورات ومفاهيم المنجز الغربي الحديث؛ وإن كان هواه مشدودا إلى التراث، ويبدو هذا الشغف بجلاء من خلال استدعاء مرجعياته وإجراءاته.

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص260.

وإذا كان البحث حتى الآن قد لامس من خلال **الفصل الأوّل** جانبا من التجربة النقدية لدى حبيب مونسي، حيث عاين مقاربته للقراءة العربية انطلاقا من مساءلته لمسارها تنظيرا وتطبيقا؛ فإنّ **الفصل الثاني** سيكون امتدادا لما سبق من البحث، إذ سيضطلع باستكشاف تلقي الباحث للنص الشعري رؤية ومنهجا؛ في سبيل الوقوف على خصوصيات هذه الممارسة النقدية في انفتاحها المزدوج على التراث والحداثة.

الفصل الثاني

تلقي الشعر: الرؤية والآليات

1_ المكان والقراءة الإشعاعية

2_ الطلل: من نص الشعر إلى نص السرد

3_ الأطر المعرفية والجمالية لموضوعة الجبل

4_ السجن والموقف الثوري

5_ موضوعة الدنيا: من نص التضاد إلى النكوص

6_ الغياب والتوترات

7_ قصيدة النثر: المصطلح والتجنيس

8_ الشعر النسوي الجزائري: خطاب الذات والنبوءة

9_ المشهد الشعري

تقديم:

يحظى نقد الشعر في التجربة النقدية عند حبيب مونسي باهتمام كبير، ويتبدى ذلك بوضوح من خلال التنويع في المدونة الشعرية التي يشتغل عليها، وفي الإجراءات التي يتوسل بها في قراءته. ويجد القارئ في دراساته انفتاحا على التراث من جهة، وعلى الجهاز المفاهيمي الحديث من جهة أخرى؛ وإن بدا في الغالب منحازا للمنجز النقدي العربي القديم. وهو في هذا المنحى يراعي من جهة خصوصية الشعر العربي، وينهض بمهمة التأصيل من جهة أخرى. لذلك، كثيرا ما يتبنى هذا المنظور تلميحا أو تصريحا؛ ولعله يؤكد بذلك " حاجة النقد العربي إلى مراجعة أدواته وضبط جهازه المفاهيمي ومعاودة طرح سؤال علاقته مع الغرب وتحديد طبيعة التعامل معه، ضمن مسعى جديد، يضطلع فيه النقد بمهماته الأصلية التي لا تختزل في تقديم النظريات والمفاهيم والتلويح بالحاجة إليها، لئلا تقتصر مهمته في الترجمة وفي الحالات النادرة تجربة ما استدعي على نصوص، اختيارها ينهض على درجة قابليتها لتوكيد فاعلية الإجراء وسلامة المفهوم."[1] ولاشك أنّ مثل هذا التوجه يستدعي جهدا مضنيا ووعيا منفتحا على مستوى الرؤية والآليات.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الباحث يولي اهتماما بليغا لعملية التلقي، إذ تمثل القراءة في نظره الاكتشاف والمشاركة من خلال الانعتاق من أسر الذاتية، يتحدث عن ذلك وهو يحاول الإجابة عن سؤال مركزي: " مواجهة النص! كيف؟"[2]. في الحقيقة هو يذهب أبعد من ذلك حين يحدد مواصفات للنص المقروء، ليكن ما شاء مختلفا، صادما، مخلخلا، مسائلا للموروث، مستشرفا للمستقبل، ولكن، ليكن قبل ذلك نصا غنيا وحيا. " وإذا قلت باللذة كان لي منها ما أجنيه من النص اكتشافا، وتعلما، وتذوقا. وكلما كان تلذذي بالنص كبيرا، كانت المتعة العائدة على النص أكبر."[3] ويضعنا هذا التصور

[1]– منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2015، ص.11.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط.1، 2013، ص259

[3] المصدر نفسه، ص263

أمام قراءة تفاعلية، إنّ الأمر " يتعلق بنظرية التواصل التفاعلي. وأحب أولا أن أعيد إلى ذهن القارئ موقف هذه النظرية من النص الفني، وأنه موقع للتفاعل بين المبدع والمتلقي...ومن هنا يكون النص موقعا لإبداع في حالة كمون، ولطاقة جمالية مستترة، ثم لقارئ تجريدي لا بد من أن يتحقق بحسب امتداد تاريخ تداول النص."[1] وذلك ما تفصح عنه مقاربة حبيب مونسي بشكل واضح. ومن ثمّ، فإنّ " الكثير من جهوده النقدية تجسد إخلاصه النقدي والفكري، وتؤكد سعيه الشاق بحثا عن سحر النص وقوته الكامنة."[2] ذلك ما نرصده في قراءته للشعر العربي عامة، والشعر الجزائري بخاصة.

استنادا إلى ما سبق، نلفي حبيب مونسي يقرأ المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، بل يتجاوز المكان نفسه ليستكشف الفلسفة التي شيّدته بناء ودلالة. ثمّ إنّ الباحث يلامس من مستوى آخر توترات الإبداع الشعري انطلاقا من التفاعل المنتج بين النص والذات المتلقية، مقتفيا جماليات التوتر بدءا من الصوت المفرد، إلى اللفظ المتردد، إلى العبارة المتواترة، فالبناء الكلي للنص. ثم نجده يتأمل مشكلة تجنيس "قصيدة النثر"، والشعر النسوي الذي كان فضاء للبوح وتعرية الذات والنبوءة. ثم في مقام آخر يعيد قراءة تحولات النص بين التلقي والترجمة. غير أنّ مسيرة نقد الشعر لم تقف عند هذا الحد، بل نلفي حبيب مونسي يتعامل أيضا مع شعرية المشهد الشعري، ليوسع لاحقا اشتغاله، فيقارب المشهد في السرد. ومن ثمّ، سيحاول البحث من خلال هذا الفصل قراءة تلقي حبيب مونسي للشعر انطلاقا من منجزه النقدي الذي عرضنا رصيده آنفا.

[1]- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000، ص.5.

[2]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2013، ص.231.

1_ المكان والقراءة الإشعاعية

يمثل تلقي حبيب مونسي للمكان في الشعر العربي ملمحا من تجربته النقدية، لاسيّما على مستوى تلقي الشعر، إذ يمكن من خلال ذلك معاينة الرؤية التي يصدر عنها، والآليات التي يوظفها إجرائيا. والملاحظ في هذا السياق، أنّه ينطلق مبدئيا من كون الشعر العربي شعرا مكانيا، نتيجة ارتباطه بالبيئة التي أنتج في رحابها، ولذلك يرى أنّه من الضروري أن يلتفت الدرس الأدبي إليه. لذلك، لا يمكن في نظره بأيّ حالٍ من الأحوال أن نتصوّر الشعر العربي بمعزل عن المكان، لأنّ الشاعر العربي حينما وقف على هذا المكان وجد له حظا كبيرا من الإثارة الوجدانية في تجربة الذات الشاعرة المنتجة للنّص الشعري. كما أدرك أيضاً أنّ هذا المكان قد أضحى جزءاً لا يتجزّأ من عملية النّظم، وعملية القراءة لاحقاً.

وإذا كان حبيب مونسي قد حدد من جهة مدونة اشتغاله، واعتماده على المكان أولا، نجده يفصح من جهة أخرى عن قراءته. إنّ" القراءة على هذا النحو قراءة إشعاعية "Spectrale": أي أنّها قراءة تتخذ المكان رمزا لمجموعة من الدوائر التي تنداح متباعدة عن المركز، فعل الحجر الذي يلقى به في الماء الساكن، فتنشأ عنه مجموعة من الدوائر التي تزداد اتساعا كلما ابتعدت عن المركز. والقراءة الإشعاعية تنطلق من المكان وتعود إليه، كلما استنفدت شعاعا من أشعتها. وكل شعاع إنما يمثل وجهة تسلكها القراءة لملامسة تخوم خاصة بها."[1] ثم إنّ الباحث يبلور أكثر هذه القراءة، حين يجعلها منفتحة على المعارف المختلفة، وبهذا الرصيد الثري والمتنوع تلقح رؤيتها. وحتى إذا كانت هذه المعارف في نظر البعض ذات صلة ضعيفة بالمكان، وكان اهتمامها به خارج نطاق الأدب والفن، فإنّها تبعث في الأدب روحا جديدة، وتعطي للدرس النقدي صفة الشمول.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001، ص.7.

صحيح أنّ حبيب مونسي يصرح بأنّه يتوسل بالقراءة الإشعاعية في مقاربة المكان في الشعر العربي، ولكنّه يوسع من مساحة هذا الاشتغال حين يسم دراسته في العنوان الفرعي بأنّها " **قراءة موضوعاتية جمالية**"، غير أنّ الناقد يوسف وغليسي يرى فيها على مستوى الممارسة النقدية قصورا، إذ إنّ حبيب مونسي بطريقته المستوياتية الإشعاعية التي تستفيد من معارف متعددة، " يقرأ المكان الشعري، ممفصلا إلى موضوعات شتى...لدى شعراء مختلفين تماما زمنيا وفنيا...فيكون هذا اللاانسجام في المدونة الشعرية سببا في عدم الإدراك المنسجم للعوالم التخيلية لدى الشعراء المدروسين. وأمّا الدراسة الجمالية، وإن كانت خادمة للدراسة الموضوعاتية عموما، فقد استقلت عنها في الفصلين الخامس والثامن خصوصا، مع تسجيل غياب صارخ للمراجع المنهجية الموضوعاتية في قائمة المصادر والمراجع، أدى إلى غياب فهم واضح للبنية الموضوعاتية المتكاملة التي لا ينفصل فيها الموضوعاتي عن الجمالي."[1] وبناء على ذلك، يكون حبيب مونسي في بعض فصول دراسته قد فصل بين المضمون الموضوعاتي والشكل الجمالي.

وفضلا عن ذلك، تصبح القراءة الإشعاعية في منظور حبيب مونسي مشاركة على مستوى الممارسة النقدية، ومن شأن هذه القراءة أن تدرج القارئ في العملية الإبداعية. إنّه " القارئ القادر على أن يندمج داخل موقع التفاعل الفني، يتواصل مع المبدع، وينتج إنتاجا موازيا للنص، عاملا ما أمكن على محاولة بلورة الطاقة الفنية الكامنة في هذا النص والمشتملة على إمكانيات انبثاقها في كل مرحلة زمنية، وفق ما يلائمها من أجهزة، وحسب ما تتضمنه من فعالية جمالية متنوعة."[2] وهكذا، يمتلك القارئ كفاءة سبر أغوار النص، فينفذ إلى العمق اللامرئي فيه، ذلك العمق المشكل من الدوائر التي تحدث عنها الباحث سابقا في تعريفه للقراءة الإشعاعية، إنّها الدوائر المنتظمة مثلا حول مركز المكان في نص الطلل.

[1]- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج، وتحولاته العربية، ومحاولات تطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط.1، 1438هـ_2017م، ص.155.

[2]- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، صص.5،6.

ومن الواضح أنّ حبيب مونسي قد قام بتحصين قراءته بتأطير نظري، بسط فيه منظور الدراسات الوضعية للمكان، والتي تعاملت معه بوصفه ظاهرة اجتماعية، وبالأحرى باعتباره شيئا له أبعاد مكانية وزمانية. وهو ما يفرض تبني النهج التجريبي. ومن ثمّ، " ينشأ عن "الشيئية" تحديد الموضع والأبعاد. فلا يمكن البتة إدراك حقيقة الشيء إلا من خلال الوسط الذي هو كائن فيه... لقد أخذ الاهتمام بالمكان يكتسب طابعه العلمي، حيث غدا امتدادا للجسد عند المفكرين الاجتماعيين والنفسانيين على حد سواء... وهو فضاء تتعدد وظائفه ومعانيه بالنسبة لصاحبه وللآخرين... وقد تكشف الدراسات عن معان أخرى يمتلكها المكان الجغرافي، كإكساب "القيم" الاجتماعية نعوتا مكانية للدلالة على سموها ومكانتها وجدارتها."[1] ولهذا، نلفي الإنسان يستعير الكثير منها؛ من ذلك: الشريف، والوضيع، مقابل العالي والدني، وأيضا المنيع، والصغير، والكبير. ولاشك أنّ تقديم الأفكار مقرونة بصفات مكانية يجعلها مجسدة. ولذلك نجد القرآن الكريم ينعت أهل الجنة بأصحاب اليمين، وأهل النار بأصحاب الشمال[2].

وفي هذا السياق، يبدو حضور المكان في معمار الشعر من منظور حبيب مونسي حضورا للامقول، لذلك بات من الضروريّ عدم إغفال المضمر في هذا الخطاب، وهذا التوجه يقتضي الإحاطة بالوجود الشعري المعقد للمكان، ولاسيّما حين تختبر جماليته من خلال التلقي، فيكتسب المعنى حدوده القصوى عبر التأويل، الذي يقرّب القارئ من محمول الدلالات النصيّة العميقة. لذا يقدم حبيب مونسي من خلال مقاربته نموذجاً للقراءة المكانية، إذ يتصوّر المكانَ انطلاقا منها لوحةً فنيّة لها حقّ المشاهدة والمساءلة والاستنطاق.

وعلى هذا النحو، اتخذت دراسة حبيب مونسي منحيين: اهتم الأول بالبعد الموضوعاتي للمكان في الشعر العربي، وهذا ما نرصده في الفصول الأربعة الأولى؛ بينما انصرف الثاني إلى تجلّياته

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، صص.10،11.

[2]- سورة الواقعة، الآيتان:27،41: ﴿ وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ ﴿27﴾ . . . وَأَصْحَٰبُ ٱلشِّمَالِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلشِّمَالِ ﴿41﴾ ﴾

الجمالية، وتحديدا في الفصول الأربعة اللاحقة. وهكذا كان منطلق الباحث في مقاربته قائما على ثنائية الموضوعاتي والجمالي. وقد تم ذلك " بوعي منهجي أعمق وعثرات أقل، القراءة (الموضوعاتية الجمالية) التي يقدمها الناقد لجزائري **حبيب مونسي** لـ(فلسفة المكان في الشعر العربي)؛ حيث يقدم نموذجا مختلفا للقراءة المكانية، يحتل فيه الموضوع المكاني بؤرة الاهتمام المنهجي، ثم تجيء سائر الاهتمامات (ومنها الاهتمام الجمالي) تابعة وخادمة."[1] وعلى هذا الأساس، ستفتح لنا موضوعة المكان كما تناولها حبيب مونسي في قراءته إمكانات متعددة لفهم رؤيته، والوقوف على الآليات التي استند إليها على مستوى الممارسة النقدية.

2_ الطلل: من نص الشعر إلى نص السرد

أ_ الطلل كتابة

يذهب حبيب مونسي إلى أنّ المكان مسكون بالحياة، وإذا ما حاولنا استجلاء صوره في النّص الشعري، نجده يمثل بعداً لذات الشاعر؛ حيث يمتد هذا البعد من أعماق الذات الشاعرة إلى مختلف الامتدادات التي تربطها بالمكان، الذي تمثّل من خلاله الباحث المنزل قميصاً، وهو يدرك كل الإدراك أنّ القميص ما فُصِّل إلاّ ليلبسه الجسد، وأن المنزل مكان واضح الأبعاد الماديّة يقيم فيه ذلك الجسد. " وكأنّ المنزل – وهو يكتسب خصوصيّة القميص– يصير امتداداً للجسد ذاته. يجد فيه نعت الانبساط السّالف دلالة جديدة، تجعل راحة الجسد لا تقف عند حدود أعضائه، وإنّما تمتدّ لتشمل المكان كلّه."[2] وعلى هذا الأساس، لا يدل المكان على المعطى الخارجي المحايد، وإنما هو حياة، وكما يحد بالطول والعرض، يحد أيضا بالاشتمال.

[1]– يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج، وتحولاته العربية، ومحاولات تطبيقه، ص.154.

[2]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 15.

وهنا، يستعير الباحث مفهوم الاشتمال من النحو، ولكنّه يستعمله كما قال في الدرس الجمالي لغايتين: معنى اللباس (القميص)، ومعنى التغطية (المنزل). ومن ثمّ، " ما دمنا نجد في الاشتمال معنى اللباس، ومنه "الشملة". فالاشتمال تغطية وستر من ناحية، ومخالطة واندماج من ناحية أخرى. وكأني بالذين يدرسون الشخصيّة في معزل عن المكان والزمان، إنّما يسلبونها شطراً ذا خطورة معتبرة في تحديد سيماتها... إذ العزل المتعسّف للفرد عن مكانه، من قبيل التجزئة التي قد تقبلها عناصر العلوم الطبيعية الدقيقة، وترفضها عناصر العلوم الإنسانية القائمة على الكلية و"الاشتمال""[1] ومن هذا المنطلق، كان للمكان سطوة على الإنسان، فإذا كان ضيقا ومغلقا انعكس سلبا عليه، وإن كان واسعا ومفتوحا كان فضاء ألفة وسكينة بالنسبة إليه.

وهكذا، يكون المنزل في الحالتين، قد غدا مكان اشتمال لتلك الذات المقيمة فيه، إنّه يحيط بها من جميع جوانبها، إنّه قميصها. ولعلّ مفهوم الاشتمال كما تصوّره حبيب مونسي يقارب معنى الإحاطة بالذات الشاعرة، وبكلّ ما يعمُرُ المكان من فضاء خارج الذات، فضاء له انعكاساته على الذات الشاعرة التي لا تملك أن تتحكم فيما اشتمل عليه المكان، بل هي خاضعة لإكراهاته حيناً، ولانبساطاته حيناً آخر.

وفي هذا السياق، كان للرحلة في القصيدة العربية تأثير في التحرر من سلطان المكان من خلال الحركة التي تسلب منه خاصية الثبات. ولهذا تجنح الذات الشاعرة إلى الارتحال من مكان إلى مكان بحثا عن انعتاقها، حينذاك سيمنح "التحوّل فرصة تحديد عناصر الشخصيّة، بما يطرأ عليها من تجدّد، تكتسبه من الأمكنة الأخرى."[2] وانطلاقا من ذلك كانت الرحلة مؤشرا على التحرر، ومشاركة للمكان في التحوّل. بهذا الشكل، " فالرحلة...هي طقس شعري يؤدّى بتواطؤ _ بين المبدع واللغة والمتلقي _ ليصبح الشعر شعرا، وهذا الطقس قمين بأن يرسخ وجوده ويدوم تكراره لارتباطه بشعرية

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

الشعر."[1] واللافت للانتباه أنّ هذا الحضور لا يتحقق في نظر الباحث إلا من خلال عبور المكان أولا، ولهذا تعامل حبيب مونسي مع موضوعة الطلل في الفصول الثلاثة الأولى بوصفها بؤرة مركزية.

ومن هذه الزاوية، عاين حبيب مونسي المكان بوصفه طللا، إذ له امتدادات في الذات الشاعرة، إنّه يحيل على التحول والفناء من جهة، وعلى الماضي وعلى ما يحمله من ذكريات وتجارب من جهة أخرى. " ومن هنا كانت معضلة الشعر الحديث ذات ارتباط عضوي بالمكان. لاتنفك عقده إلا من خلال تفكيك العلاقة الأخلاقية والقيمية بالمكان...ولهذا السبب أبكت الأطلال شعراء لم تكن لهم صلة بذاك الطلل بعينه، وكأنهم يبكون للفكرة التي يحملها الطلل مطلقا."[2] ولهذا، لا يجد الباحث بكاء الشاعر الجاهلي على الطلل مجرد تقليد لمن سبقه، وإنّما هو استمرار في البكاء، وإبانة عن فلسفته نحوه. " إنّ المكان – بهذا المعنى – كتابة، يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة. وكل طلل _ أيّا كان الطلل _ ملك للشاعر، لا يختص به آحاد من الشعراء، حتى وإن قرنوه باسم الصاحبة. إن الصاحبة هنا "تعلة" فقط تعطي للبكاء شيئا من الخصوصية التمييزية فقط. وكل القبور "قبر مالك" تثير في النفس أشجانا تسحّ الدموع سحا."[3] وهذا يعني أنّ المكان/الطلل يمثل آية استحضار لما مضى، فتتأثر الذات الشاعرة بلا وسيط.

ولهذا، يستدعي الباحث بعض الأبيات التي يبكي فيها الشاعر من فقد كلما رأى قبرا، فيرى أنّ هذا اللوم في غير محله، إذ إنّ تكرار موقفه هذا، يخالف ما يعتقده من يراه باكيا على القبور، فهو يحوّل كل قبر/طلل إلى حالة خاصة به، وبهذا الشكل يغدو المعنى مفارقا لمعنى الرائي.[4] ذلك أنّ صورة الفقد الأوّل لا تزال تتجدّد، يشاهدها الشاعر في كل قبر يراه، وكأنّه أضحى عملية تلقائية في

[1]– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2009، ص 262.

[2]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص19.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، صص.20،21.

وجدانه، تحيي له معاني الفقد الأوّل المخزّنة. ومن هنا يكتسب الطلل المختمر في وجدان الذات الشاعرة عمقه. إذن، إنّ الطلل في منظور حبيب مونسي يتجاوز أن يكون وصفا خارجيا، أو تناسخا، أو تزيينا لمطالع القصائد. إنّ المكان/الطلل كتابة، ذلك أنّ " ما يحمله الشعر بعدها، ليس مكانا كما نعهد، وإنما كتابة تحتاج إلى قراءة. وهي كتابة ستظل مستغلقة ما لم تعالج القراءة أقفالها وتفك عقدها. وإن نحن نعتناها بالوصف الخارجي، فاتنا من الشعر أروع ما فيه."[1] وعلى هذا الأساس، فإنّ نص الطلل هو تحويل رمزي، وهو كتابة بدل الطلل الواقعي.

وبناء على ما سبق، يصبح المكان نصاً مفتوحاً للقراءة، فهو الكتابة بعينها، فلقد " كان العربي يدرك أنّ الكتابة تقاوم البلى، وتتغلب على النسيان...ومهما يكن فإنّ الخط أثر، والأثر خط، والدهر كاتب، والدمن صحائفه. والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيين: معنى التحول الذي يسكن الموجودات، فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل...ومعنى الكتابة التي لاتزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة...ولا يجد الشاعر لهذا المظهر من محول رمزي سوى الكتابة على الصخر، أو في الزبر، أو خط الواشمة."[2] وبهذا الشكل يغدو المكان/الطلل كتابة متحوّلة. ومن هذه الزاوية، يرى حبيب مونسي أنّ المكان في الشعر العربي تتجاذبه قراءتان: قراءة تفسير وقراءة تأويل؛ فأما الأولى فتتبدى من خلال رصد ما اعترى المكان من تحول وتعرية؛ وأما الثانية فتستنطق اللامقول في الصخر؛ الذي يتلقاه الشاعر على أنّه صحيفة تتبدّل، وتتحوّل، ثمّ سيوقّع الزمان كتابة جديدة عليها، وإنّ كتابته تلك هي التي تصوغ النص الشعري وتجدده.

وهكذا، نجد حبيب مونسي يلتفت إلى منطق التحوّل الذي يسود الكتابة/الصحيفة مثلما يسود الطبيعة بفعل الزمن. " فالصّورة التي ينشئها الساعة ستكون مغايرة لما أنشأ قبلها. إنّ الكتابة التي تحكمها المصادفة لا تقع على مثال سابق، ولن تكون نموذجاً آخر لاحق. إنّها كتابة مستمرّة،

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص24.

[2]- المصدر نفسه، صص.26،27.

ومحوٌ مستمرّ يتداولان على الصحيفة."[1]وعليه، قراءة الباحث للمكان هي قراءة لتحولات الكتابة الطللية. " فالأطلال قائمة كباقي الوشم: تجسد الفناء والبقاء."[2] وهذه المفارقة هي التي تجعل الزمن يكتسب فاعليته من لغة المكان/الطلل، والذي ينكتب من خلال الامّحاء.

ب_ نص الطلل بين القديم والحديث

لقد رأينا إذن أنّ فاعلية الزمن تتبدى من منظور حبيب مونسي من خلال ما يتركه من آثار مخيفة على الطلل، وهي " تذكر العربي الرحالة بأنها سلطة قاهرة لا تهمله ولا تمهله. ومنها كان ذلك التوجس والخوف. وكانت تلك النبرة الحزينة وهي تباشر الطلل. فإن لم تبك فعلا استبكت، وطلبت البكاء عمدا...ومن ثم كانت الحركة عنوان خلاص يلجأ إليها العربي كلما أضجره المكوث، أو طال به البقاء.. حتى طول العمر إن استمر على وتيرة واحدة، كان مثار ضجر وسأم."[3] وفي هذه الحالة، يكون هذا السأم نتاج قلة الحركة، وتبعا لذلك يصبح الجسد مقيدا بإكراهات المكوث والعجز عن الترحال.

وهكذا، يلتفت الباحث إلى ما للمكان من أهميّة في تشكيل رؤية الذات الشاعرة لما حولها من حياة تعمرها الحركة حيناً، ويكتنفها السكون حينا آخر. وهذا يكشف التحوّلات التي يمكن للمكان/الطلل أن يحدثها في الإنسان عامة، وفي الشاعر بخاصة. ومن خلال هذا التفاعل يرتسم المكان في ذاكرة متلقيه، كما قد يؤثر في سلوكه ومواقفه، بل ينحفر فيه في حلّه وترحاله. ولعلّ قدرة الشاعر على الارتحال والحركة تهيّئ له رؤية المكان/الطلل بوصفه إطاراً يمسك بالزمن المفقود/الذكريات، وحين يقف عليه، كثيراً ما تعجز القراءة عن رؤية ما رآه الشاعر، وما أضمره في الطلل/الكتابة؛ سواء تمثله وشما أو صحيفة، وهو يستعدّ لمبارحة المكان. " أو بعبارة أخرى قبل الرحلة

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 25.

[2]- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤية(1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة1986، ص.298.

[3]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 31.

التي تؤذن بانتهاء تلك الأيام وانتهاء فصولها على مسارح الشباب وملاعب الصبا. وإنها لتتحول إلى ذكريات دفينة في أعماقهم، حبيسة في أطواء نفوسهم ينسونها حينا، ولكنها تعود للظهور بقوة كلما مروا بديار محبوباتهم ووقفوا على أطلالهن أو تمثلوا لحظة فراقهن أو سرت إليهم أطيافهن."[1] وهكذا، لا يعدو أن يكون الطلل ضربا من الذكريات الطافحة بالحنين إلى الماضي.

وفي هذا السياق، لاحظ حبيب مونسي وهو يبلور تصوره حول حركة الانصراف أنّ الحركة تتخذ اتجاهين متزامنين: حركة في واقع الشاعر، وتتحقق بالانتقال من مكان إلى مكان حين يشرع في التحول والاستمرار في الرحلة؛ ومقابل ذلك هناك حركة في النص الشعري تتحدد بالانتقال من غرض إلى غرض آخر. وهنا يستقر ما التقطه بصر الشاعر من ملاحظات وتفاصيل في أعماق ذاته، وهي قلقة، فيبحث لها " عمّا أسميناه بالمحول الفني الذي يخرجها "نصاً" خاماً يتأذن للقراءة كلّ حين، ثمّ يصرف وجه راحلته إلى مقصده، كما يصرف وجه شعره إلى غرضٍ ثان... هما حركتان في آن واحدٍ، تتجسّدان في هندسة القصيدة. وقفة قصيرة تملأ النفس حزنا ثم شجنا: حزن على ما مضى، وشجن على من فارق، ثم انصراف إلى وجهة جديدة. لذلك كان الغزل عقيب البكاء."[2] وهنا يشير حبيب مونسي إلى أنّ الغزل الذي ينصرف إليه الشاعر بعد البكاء على الطلل هو غزل مزعوم لأنّ من سماه بذلك من النقاد يعلل رأيه بذكر المرأة في النص الشعري؛ ولكنّه في الجوهر يأتي هذا الغزل في الغالب في " صيغة الماضي المنقطع الذي انتهى، وتحولت صاحبته. لقد صارت بذلك جزءا من الطلل. إنه أشبه شيء برثاء الحال. إنه لون مما نسميه اليوم "نوستالجيا" وهي كل ذكرى كانت لذيذة في حينها، وصارت مع تطاول العهد مرة المذاق، يحن إليها المتذكر، وفي نفسه حسرة الانقضاء والفوت."[3] ومعنى هذا في نظر حبيب مونسي أنّ ما يعقب الطلل ليس غزلا، بل هو جزء من الطلل نفسه، ذلك أنّه يرتبط به بشكل عضوي.

[1]- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970، ص 179.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 32.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

من هنا كانت حركة الانصراف لدى حبيب مونسي انصرافا للشاعر من المكان/الطلل إلى الوجهة التي يقصدها، هو ما يفسّره الانتقال في النص من غرض إلى غرض، إذ تجمع هذه الحركة بين لحظتين فارقتين في الذات الشاعرة؛ لحظة مشاهدة خاطفة لما تولّى من زمن عامر بحياة الرّضى الوجداني، ولحظة بكاء على مرارة الذكرى، ثمّ الاستعداد للمغادرة إلى لحظة أخرى جديدة تبدأ بالانصراف، ثم البعد عن مكان الفقد المرير، إنّها لحظة إنتاج شعري تسكن أعماق الشاعر مثيرة حاجته إلى البكاء والأسى والصّبر، فيكون عاجزا عن تلبية نداء الشوق والحنين والألف، إنّه لا يملك في هذه اللحظة سوى حركة الانصراف التي تحوّل وجهته، وتدفعه دفعاً إلى البعد عن الهلاك الكامن في المكان.

وبناء على ما تقدم، لا تقف حركة الانصراف عند حد الانتقال من غرض إلى غرض داخل النص الشعري، بل إنّ " كل تحول للمكان إنما هو تحول حتمي في المرأة. وبكاؤه بكاء لها. حتى وإن جاء الشعر حافلا بأوصافها ومحاسنها التي كانت لها في يوم ما...وإني أزعم أن كثيرا مما يحسب على الغزل أنه منه، لابد من مراجعته ليحتل مكانة جديدة في أغراض الشعر العربي بين الشكوى والبكاء والحرمان. أما إطلاق اصطلاح "الغزل" على كل شعر ذكر المرأة، فذلك إجحاف في حق الشعر قبل أن يكون إجحافا في حق الشعراء."[1] ومن هذا المنطلق، يعيد الباحث تصنيف بعض النصوص الغزلية في رثاء الذات.

لا يحصر حبيب مونسي الطلل في الشعر الجاهلي فقط، وإنّما يرصده أيضا في الشعر العربي الحديث، لأنّه يسكن متوهجا في الذات العربية؛ وبهذا الشكل سيحمل رؤية جديدة، تجعل منه ظاهرة فنيّة " تتجاوز الطلل كما رأيناه من قبل: بعض أحجار كوتها نيران التنور، وبعض نؤي تهدّمت جنباته، وبعض آثار حيوان.. لأنّ ذلك ما تلمحه عين الشاعر الواقف، أما ما يحمله الشعر من بعد، وقد تحوّل من هيئة المنظور، إلى هيئة المتخيل الذي أضاف إليه الشاعر قدراً وفيراً من ذاته عبر

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 33.

التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتصوير، والتشخيص، فطلل آخر."[1] وعلى هذا الأساس، يكون الشاعر بصدد طلل محفور في أعماقه، إنّه طلل جديد.

ثمّ إنّ المدنيّة قد أعادت تشكيله، فغدا صورة/صورا جديدة حديثة، تحوّلت من كونها رؤية تعبّر عن الحياة البدويّة القائمة على الحلّ والتّرحال إلى رؤية جديدة غير مرتبطة بالرحلة، بحيث " صار الطلل مكانا هادئا، يقع خارج دورة الزمن، خارج الحركة الجنونية المتسارعة المتدافعة للحياة، خارج الصخب والضيق. وكأن الطلل عزلة الزمن في الزمن، وعزلة المكان في المكان."[2] ومع ذلك، يظل نص الطلل في نظر حبيب مونسي مفتوحا، يمتد من الماضي إلى الحاضر حاملا أسئلته الأزلية، فيتحرك الشاعر في العصر الحديث من قلق السؤال إلى صمت المكان/الطلل العالم، الذي يحمل أسرار من مضوا قبله وبعده. بل يتحول إلى احتواء للذات، وحماية لها من تلويث وضوضاء الحاضر.

إذا كانت وقفة الشاعر القديم على الطلل تسائل المكان عن زمن تولّى، فإنّ وقفة الشاعر الحديث هي استمرار لذات الوقفة في هيئة جديدة، لتأثيث معمار القصيدة بمكوّنات جديدة. وكأنّها سنّة الشعراء في وقفاتهم على المكان/الطلل، إنّها وقفة "تقدّم ذاتها من خلال الشعر في هيئة يكون فيها لعامِلَي الانفصال والاتصال دورا التجاذب والتنافر في بناء النص كلّه."[3] وهكذا، يكون الطلل في الشعر الحديث محكوما بالانفصال والاتصال، فينأى الشاعر عن مكان/طلل الحاضر إلى مكان غريب، ومدمر، مكان الكارثة التي يصبح فيها البناء الشامخ أنقاضا. " إن الحركة التي اختارها الشاعر لوصف الأنقاض – حركة الأعلى الباحثة على الأساس –، فيها من الانفصال – انفصال الذات عن موضوع الملاحظة – ما يخولها مشاهدة المنظر حسيا...أما الاتصال – اتصال الذات بالموضوع – فيه من التلمس المستبطن، ما يعطي لكل صخرة من الصخور رمزيتها وحياتها."[4] وانطلاقا من ذلك

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

[4]- المصدر نفسه، ص 36.

يصبح المشهد أكثر كارثية من وضعية الانفصال التي تبحث فيها أعالي البناء عن الأساس؛ لأنّه في وضعية الاتصال يكون العالي قد فقد كبرياءه، وتهاوى على الأرض سائلا عمن كان عماد ملكه[1].

وفي هذا الصدد، يقارب حبيب مونسي نصا شعريا لـ"عمر أبو ريشة"، فيقف على اشتغال الانفصال والاتصال فيه من خلال الصورة السابقة للطلل؛ فيجلّي الانفصال الملاحظة الخارجية الواعية، حيث يصبح الطلل موضع تأمل، وترتيب بصري لعناصره وفق مشاعر اللحظة الآنية؛ في حين يرتبط الاتصال بالملاحظة الباطنية التي تجعل الذات مدمجة في المكان؛ ممّا يسمح للذات الشاعرة أن تتمتع بقدر من الانفصال.

تشترك القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة عند حبيب مونسي في الوقوف على الطلل، غير أنّ الجديد في القصيدة الحديثة، هو الاستفادة " من طرائق الإخراج وعمق الأسئلة.. بيد أنّ النص.. نص الطلل واحد عند الجميع. وواحديته لا تعني التكرار أبداً، وإنما هو نص كبير "جامع" "أزلي" يقتطع منه الشعراء نصوص القراءة، كلٌّ حسب قدرته واقتداره، حسب انفصاله وذهوله."[2] ذاك الذهول الذي يدخل الذات الشاعرة عالماً ممكناً تنفصل فيه عن عالمها الواقعي الذي تحياه وتبصره، وتسافر إلى عوالم النص العميقة، بيد أنّ تأشيرة سفرها تلك مرهونة بشرط الانفراد والوحدة.

ومن هذه الزاوية، يرى حبيب مونسي أنّ الشاعر إذا اكتفى بالنظر إلى الطلل بعين الانفصال، فإنّه لا يتجاوز ظاهره، ولا يلامس رمزيته. وإذا ما تجرد من إكراهات الانفصال، تلمس وهج أسئلة نص الطلل، ونفذ إلى مضمرات خطابه. وعلى كل حال، " إن نص الطلل مكان للقراءة، شريطة أن يعتور الذات انفصال واتّصال، يتعاقبان على النّص. يهيّئ الأوّل عين الملاحظة، ويملؤها رهبة ووحشة، ويعدّ الثاني البصيرة للاستغناء عن البصر. فيطبق الجفن لتتخلل ضبابية الذهول سعيا وراء الأسئلة

[1]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 36.

[2]- المصدر نفسه، ص 40.

المفتوحة دوما أمام حيرة الإنسان"[1] وعلى هذا يتجلّى أنّ الطلل ليس مجرد مكان، إنّه نص متحول ومتعدد إن على مستوى الكتابة أو القراءة.

ج_ سرد الطّلل

إذا كان حبيب مونسي قد عالج موضوعة الطلل انطلاقا من نص الشعر، فكشف كيف يكون المكان/الطلل كتابة، ثم تبيّن تحوّلاته من خلال تمثلاته في الشعر العربي القديم والحديث، فإنّه أيضا يقاربه بوصفه نصا سرديا. وفي هذا السياق، نجده يعتقد أنّ الحكاية الشعرية هي التي تقوم بإنشاء نص الطلل. إذ إنّ السرد " يقيم اعتماده على الحدث. والطلل نص خال من الحدث. ومعنى ذلك أنّ الحدث الذي يلحق نص الطلل حدث متولد عن الأسئلة، يرفعه السؤال إمكانية لبيان، أو تبرير، أو سبب. والشعر إن عمد إلى شيء من السرد، فليس غرضه الحدث ولا هو منتهى مقصده. بل الحدث ظرف يتلقى فيه السؤال عنصر إجابته. فتتشكل منهما الحكاية الشعرية التي تنشئ نص الطلل في شكل جديد."[2] وبذلك، فإنّ الشعر حين يعتمد على السرد، يكون في نظر الباحث قد توسل باستعارة اصطناعية، تتيح له تحديد الإطار الذي يقوم بتحديد العناصر التي ستشكل موضوعه. " فليست كل العناصر تصلح لأن تكون طرفاً في الموضوع. بل هي على جمالها قد تشوّش هذا التنظيم، وتدخل عليه سمة الاكتظاظ التي تبدّد طاقته، وتستنزف رونقه وماءه. والشعر عندما يعمد إلى السّرد يعمد إلى إطار اصطناعي يسعى من خلاله إلى عزل العناصر المشوّشة، وتهذيب الشعث، وترتيب المصادفة."[3] ومن هذا المنطلق، يقوم الإطار أساسا بوظيفة التنظيم، فضلا عن الاختزال الذي يسمح له بإسقاط العناصر الزائدة، التي ستثقل الخطاب السردي إن بقيت موجودة.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 48.

وبهذا الشكل، يضطلع الإطار بمهمة عزل العناصر التي تبدو مشوشة، وتهذيب الشعث في الحكاية، وترتيب المصادفة. ومن هنا، تكون القصيدة بحاجة ماسة إلى الإطار السردي، الذي ينهض بوظيفتي التنظيم والتهذيب على حد سواء[1]. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الباحث لا يرى في غياب الإطار عيبا، بل هو اختيار فحسب. ذلك أنّ تلقي القارئ أسئلة النص في صورة قلقة، مربكة، مضطربة، شعثاء، لا تفقد النص/الطلل جمالياته. وفي هذه الحالة، يكون الإطار حاضنة مؤطرة للشعري والسردي.

ومن هذه الزاوية، تتقلص الحدود بين الشعر والسرد، إذ يستوعب الشعر الحكاية بما فيها من أفعال سردية، " وتلك مطاوعة خاصة تقبلها اللغة الشعرية، وهي تختزل السرد في عبارات يتسع لها الوزن، وتقبلها القافية. والمطاوعة تحتاج إلى كثير من الدربة والمران. لأنها تضع على لسان الشاعر قصة السرد... وكأنّ العملية "مط" للقالب الشعري دون أن يفقد خصائصه البنائية التي هي له أصالة. بل نحسب "المط" و"التمديد" ظاهرة نتوهمها ونحن نقرأ القصة الشعرية، دون أن يكون لها وجود فعلي. وأنها مجرد إحساس غامض يوهمنا به السرد أثناء ملاحقة الحدث."[2] ومن الواضح أنّ القصيدة السردية في نظر الباحث ليست نصا طارئا، لأنّ مكوناتها أساسية في السرد القصصي، وهنا يغدو الطلل ببعديه المكاني والزماني إطارا للأحداث وأفعال الشخصيات.

وفي ضوء ما تقدم يستحضر حبيب مونسي نصا "لإلياس أبي شبكة"[3]، تحت عنوان "نص السرد"[4]، ممّا يعزز توجهه الذي يرى في نص الطلل نصا سرديا. وعلى أساس ذلك قام بتحديد عناصر نص السرد على النحو التالي: أ_ المدخل القصصي، ب_ موقف السارد، ج_ فاعلية التشخيص، د_ فاعلية الازدواج، هـ_ فاعلية العرض. وعندما نتفحص هذه المكونات نلاحظ أنّ

[1]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 50.

[3]- إلياس أبوشبكة، غلواء (القصة)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، صص. 15_17.

[4]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 49.

الباحث قد وقف على العناصر السردية المشكلة لبناء القصيدة التي هو بصدد تحليلها؛ ممّا يعني أنّ نزوعها إلى السرد لم يكن عفويا واعتباطيا؛ بل كان من صميم بنيتها.

وبناء على ذلك، كان مطلع قصيدة إلياس أبي شبكة في منظور حبيب مونسي مدخلا قصصيا مكنه من رصد المكان الذي يؤطر أحداث نص السّرد الطللي، إنّه إطار يحتوي عناصر محددة: قمّة عالية، أطلال، شجر، صخور، نبات العوسج، وبناء كعش النسور. وبتأمل الباحث لهذه العناصر، يجد أنّ المكان يوحي من جهة بالمناعة، في حين ينهض السرد بوظيفة إخبارية صرفة من أجل تهيئة المتلقي لاستقبال القصة. ثم إنّ " استفادة الطلل من هذا الفهم، يتيح للمدخل القصصي أداء وظيفته رغم اقتصاده اللغوي. كما يتيح التقابل بين عناصر الظاهر: (المنعة، الحصانة، الشوك)، وعناصر الباطن: (الوحشة، الخراب، الموت) إجراء سلسلة من القراءات التشاكلية، والتقابلية لاستنباط العلاقات السيميائية التي تربط الظاهر بالباطن."[1] وهذا الأمر يتيح أيضا تحويل النص إلى حقل رمزي لمجاوزة إخبارية المدخل القصصي، ويتم ذلك في نظر الباحث باصطناع الشاعر "كاف" التشبيه للنهوض بالوظيفة التصويرية.

ولهذا، فالطلل عنده ليس رمسا، بل هو كالرمس القديم. وهنا، يكشف السارد عن موقفه الذي لا يحتمل الوسطية، وإنّما هو تحت وطأة ثنائيات ضدية: شوك/زهور، ظلام/نور، رمس/برج، جن/حور. وفي هذه الحالة، يغدو الطلل شاهدا على الصراع الأبدي بين هذه الأضداد في الحياة. ومن ثمّ، يكون الإنسان مقصيا من عالم النور، ومن عالم الظلام على حد سواء. وإذا كان موجودا كان تابعا بإكراه لأحدهما. وهكذا، يقوم السارد باستجلاء عناصر كامنة في نصّ السّرد، فيعدّل موقفه من البناء، فينتقل من مظاهر العظمة الصريحة إلى مظاهر الفناء والموت. إنّها صورة لن يستجلي معناها سوى تصوير سارد له القدرة على الجمع بين ظاهر العناصر التصويرية، وما تحيل إليه من إيحاءات الخراب.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 50.

ويشير حبيب مونسي أيضا إلى خاصية التشخيص، إذ بفاعليته يستنطق الطلل الصامت، ويتم تحويل الجامد إلى حي، " فالتشخيص...تقنية تخضع لتحويل رمزي معين. فإذا تمت على الوجه السليم، استحالت "صورة"...بيد أنّ الصورة تكوين آخر أكثر تعقيدا مما يتصور حين تقترن بالاستعارة. ذلك أنّ الصورة تشكيل للعناصر المنظورة والمحسوسة في إطار محدد، وفق رؤية خاصة، ومسافة مدروسة، لغاية تعبيرية تتجاوز الأسلبة إلى فضاء المعنى."[1] وانطلاقا من ذلك يلجأ الشاعر إلياس أبو شبكة إلى التشخيص ليس فقط من أجل إحياء الجامد وتحريك الساكن، وإنما لخلق صورة؛ فتصبح عالما متحركا، وتزداد حركية عندما يتفاعل معها المتلقي. ويذهب حبيب مونسي أبعد من ذلك حين يرصد في نص الطلل صورتين: صورة الظلام، وصورة النور. وإذا خفت أحدهما يكون المتلقي إزاء صورة ثالثة مغبشة، هي خليط من البياض والسواد.

والطريف، كما يرى الباحث، أنّ الطلل يظل غير بيّن الملامح، حتى ولو تلون بالنور. إنّه " "هيكل عظمي، يأبى أن يوسد التراب" ذلك هو الطلل في عين الشاعر الذاهلة...ولكن بقاءه يسجنه في هيئتين سجنا مؤبدا: هيئة الطيف المترائي، وهيئة الهيكل العظمي المريب."[2] ولعلّ التصوير البارز في المشهد السابق يكشف من جديد عن التقابل الحاصل بين صورتين، صورة الطلل المرتسمة في الذات الشاعرة، وتحيل على إمكانية وجود نسبة من النور تجلّيه، وهو جانب مشرق مؤقّت لموضوعة الطلل؛ ويتراءى في لحظة خاطفة تشبه الطيف، بينما الصورة الثانية التي تتدفق في خيال الشاعر لا تمهل بصيص النور أن يضيء المكان، ولاسيّما أنّه مرتبط بزمن اصفرار المغيب، ذاك الاصفرار السائل بشكل كئيب على جانبي البناء المتجلّي في صورة هيكل عظمي مريب يأبى أن يوسد في القبر.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، صص 54- 55.

[2]- المصدر نفسه، صص 57_58.

يتميز نص الطلل بكونه يتحقق سرديا من خلال دينامية الازدواج، إذ لا تكتفي الذات الشاعرة بفاعلية التشخيص لكتابة الطلل؛ وإنّما تتوسل أيضا بالسرد لاستنطاقه، من خلال مساءلة الصخور، فتتحدث بأخباره. " يمثل الصخر – صخر الطلل- الحاجز الأول الذي تتكسر عليه نصال الغزو، فيتقهقر الشاعر، لأنه لا يملك أداة تقهر صلابته، وتفتح مغاليقه. لقد تراجع كثير من الشعراء عند هذه العقبة. انصرف الشاعر الجاهلي، والإسلامي القديم، وحاول آخرون إجراء حوار من خلال فاعلية التشخيص. واختار شاعرنا سبيل السرد، ليتولى بنفسه رواية أسرار الصخر. إنها قفزة من شأنها إزالة عقبة الصمت."[1] وهكذا، يضطلع السارد بسرد حكاية الصخر، مصطنعا ضمير المتكلم، وفي الوقت نفسه يفسح مساحة للمخاطب، ومساحة أخرى للصخر حتى ينطق بأخباره، ويبوح بأسراره.

كما تشكل فاعلية العرض عنصرا مهما في تشكيل نص السرد/الطلل، لأنّها هي التي تهندسه، وتؤثث حكاية الطلل. ولهذا، فإنّ " اختيار الشاعر سبيل التقابل بين الصورتين: الإشراق والتعتيم. الظلام والنور، يخدم الفكرة التي أنشأها للطلل. قسم الشاعر حديث الصخور إلى قسمين، وبدأ وفقا لحتمية الزمن بالميلاد والازدهار. ثم أعقبه بالموت والاندثار، مؤكدا قضاء الدهر في الموجودات كلها، في أدق عناصرها، كما يشهده أجلها وجليلها. والجديد الّذي يضاف إلى هذه الحقيقة لا يتصل بدورة الأفلاك والمقادير، بل يتصل بالمعاني المنبثقة عنها."[2] وهكذا، فإنّ التقابل في هذا الصدد لم يكن عفويا، بل كان من صميم تقنية العرض، لأنّها تسهم بشكل كبير في تقديم نص الطلل.

إذ يترتب على ذلك تحوّلات خطيرة، وغالبا ما تؤشر على التدهور والسلبية، ولاسيّما حين ينتهي التجبر إلى مذلّة، والنصر إلى هزيمة، والألفة إلى فراق، والجمال إلى قبح، والقوّة إلى ضعف. لذلك فإنّ نص الطلل هو نص مفتوح على الشعري وعلى السردي على السواء؛ وليكتب حكايته يحتاج كما رأينا إلى مجموعة من العناصر المتضافرة والمتفاعلة.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 58.

[2]- المصدر نفسه، ص 60.

3_ الأطر المعرفية والجمالية لموضوعة الجبل

ينوع حبيب مونسي قراءته للمكان في الشعر العربي، ونلمس ذلك بوضوح من خلال ممارسته النقدية، إذ انتقل من موضوعة الطلل إلى دراسة موضوعة الجبل، حيث قاربها من جانبين: الإطار المعرفي من جهة، والتجلي الجمالي من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس، يكون قد تدرج من النظري إلى التطبيقي الذي تناول فيه موضوعة الجبل وسماتها الجمالية في شعر مفدي زكريا. وقد حاول من خلال ذلك أيضا ملامسة علاقة الشاعر بالمكان تجربة وفنيا؛ وكل ذلك من منطلق حمله قدراً من خصائص المكان الّذي يقيم فيه، وتفاعله معه. وبذلك، يتوخى الباحث "الكشف عن "المعرفة المكانية" التي تحبل بها الموضوعة في الذهن العربي الإسلامي، حتى تطلّ علينا بثقلها التاريخي والثقافي وقد اغتنت بكل الإيحاءات التي يتلبّسها الشعر عند الإشارة والرّمز.. وكل شاعر يستند – في هذا– إلى الضمير الجمعي الذي شكّله الدّين، والثقافة، والتاريخ المشترك."[1] واستنادا إلى ذلك تتأطر موضوعة الجبل معرفيا بالإطار الخرافي/الأسطوري، والإطار الديني، والإطار الفني.

أ_ الأطر المعرفية لموضوعة الجبل

وفي هذا السياق، يرى حبيب مونسي أنّ الجبل قد ارتبط في القصص الشعبية والخرافية بالدلالة على الضياع، والفقد، والتيه. وبطبيعة الحال، سينعكس ذلك على الجبل تصويرا، فلا يمكن أن يكون عاديا، إذ يحيط به الغموض والإبهام، كما يسعى لتوجيه انفعالات المتلقي، "فإذا كان "الضياع" مقصداً للسّارد، كان الجبل وعراً، متشابك الأدغال، تتعثر دروبه هبوطاً وصعوداً، تعمرها أصوات بعيدة متوعّدة، وحشرجات قريبة مخيفة، وكأن كل خطوة فيه مزلق من مزالق الهلاك، لأن مثل هذا الوصف يكثف الإحساس بالضياع والفقد، وغالباً ما يكون ليلاً."[2] وسيفضي هذا النزوع إلى سرد مكان له أبعاد خيالية تنقل المتلقي إلى فضاء عجيب أسطوري. والشأن نفسه، حين يوظف

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 66.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

المكان المرتفع، والحاجز، والمنعة، وغالبا ما يستعملها السارد نهارا لتضطلع بوظيفتها البصرية، فيكون الوصف المبالغ فيه متاحا. " فالمسافة هي التي تحدد طول الامتداد، وعلو الارتفاع. لقد استعملت الخرافة هذا النمط من الوصف، وتأرجحت بين الطرفين: البعد والقرب، واستطاعت أن تبرز المعاني التي قصدتها من وراء إغراق المتلقي داخل عتمة الجبل، أو من وراء شده مشدوها عن بعد إلى ضخامته."[1] وبهذا الشكل يكتسب المكان صبغة سحرية وعجائبية؛ فهو عندما يكون موسوما بالبعد في الخرافة، يصبح حدا/نهاية ممتنعا، ومعادلا للضياع والاستحالة والتهلكة. إذ " الجانب الآخر في علاقة المكان بالفكر الأسطوري أنّه لا حدود له، فالعالم الخارجي هو ما يمارس عليه فعل السحر، بينما يكون العالم السفلي هو مكمن القوى السوداء والقوى الخيرة...وهناك نقطة مهمة في المكان، فكما أنّه لا يتحدد بحدود ولا يعلم بعلامات متميزة...هو الآخر ضمن دائرة الفعل الأسطوري الذي يختزله إلى بقع صغيرة أو يحوله إلى مدن مجهولة مترامية الأطراف."[2] وفي هكذا أمكنة يعتقد المتلقي أكثر بأنّ البطل في حالة فقد محتم أو هلاك قريب من الأرواح الشريرة التي تسكن المكان.

وتجدر الإشارة، إلى أنّ الباحث قد لفت الانتباه إلى أنّ الخرافة قد تعمد إلى عقلنة أحداث الوجود وتفسيره، مثلما فعلت مع جبل "قاف"، فحددت مكانه بجزيرة "واق واق"، وبينت حدوده شمالا وجنوبا، وهي بذلك تضفي عليه ملامح المكان الجغرافي على الرغم من وصفه بالاستحالة والاستغراب. ثمّ إنّ " عالم الأسطورة المكاني يضمّ مناطق عديدة متميّزة لكنّها تتبادل الاعتماد على بعضها البعض، والحقّ أنّ من مهام الحكاية الأسطورية أن تصوغ حالة الاعتماد هذه – ذات المحصلة الثابتة والنسقية والحلقية– في كلمات مكتوبة أو منطوقة."[3] وهي الحالة التي يتولى السارد سردها من

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 67.

[2]– ياسين النصير، المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1995، صص. 193،194.

[3]– ميشيل زيرافا، الرواية والأسطورة ، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، 1985، ص 05.

خلال حكاية المكان، فيرسم ملامحه عبر التهويل أو التعظيم أو الوصف المناسب للتصوير الأسطوري للعالم.

وفي هذا الإطار، يستعرض حبيب مونسي أيضا الإطار الديني للمكان، فيرى أنّ القرآن الكريم قد تعامل معه على وجه الحقيقة لا على سبيل المتخيل، فهو ليس كتاب جغرافيا، ولا كتاب قصص، " بل إنّ شكل القصة في القرآن الكريم يختلف عما هو جار في أعراف الأدب، مادامت القصة – عنده– حاملا تربويا تسعى إلى تثبيت الإيمان، وإيراد العبرة، والإخبار بقضاء الله عز وجل، فهي "حامل"...لا يتوقف اهتمام القارئ عنده، بل يتجاوزه إلى المحمول فيه، حتى يكتمل هدف القص."[1] وعلى هذا الأساس، يستجيب المكان القرآني لغايات تربوية، ولمتطلبات الحدث. وكذلك كان شأن موضوعة الجبل، التي لبت المطلبين السابقين باقتصاد شديد. ومن ثم، يكون القرآن الكريم قد ذكر عدّة أماكن، وكان ذِكرها مرتبطا بالغرض الديني، لذا بلوغ تلك المقصدية لن يتحقق إلا عبر المكان الذي يرهن أبعاده الدلالية بالوظيفة الدينية، ولا يمنع ذلك من أن تتكشف للمتلقي أبعاده الجمالية، ففي ذلك تأثير في المتلقي دينيّا ووجدانيا وفنيا.

يلاحظ حبيب مونسي أنّ موضوعة الجبل التي تردّد ذكرها في مواضع عديدة من الذكر الحكيم بصيغة المفرد (جبل) أو الجمع (الجبال) لم توظف توظيفاً مجازيا قط، بل كان استعمالها في القرآن الكريم "على وجه الحقيقة، – حقيقة اللفظ لما وضع له– ولم تنصرف إلى المجاز أبداً، بل ظلّت دالّة على الجبل المعروف عند العامة من النّاس."[2] ولذلك، جاءت الإشارة إلى معاني الجبل من خلال السياق فحسب. لذلك، قد يرد لفظ الجبل نكرة، فلا يحدد لغرض ديني، ففي قوله تعالى:

﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِيمُ رَبِّ أَرِنِى كَيْفَ تُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِى ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ ٱلطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ ٱجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ٱدْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 69.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

﴿ وَاعْلَمَ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴿260﴾ ﴾[1] من الواضح أنّ المكان/الجبل قد ورد في الآية الكريمة مبهما (جبل) لبيان قدرة الله عز وجل في إحياء الموتى من خلال بعث أجزاء الطير. ومن ثم هذا الغرض هو الأهم بالنسبة إلى إبراهيم عليه السلام، بينما الجبل ليس هو المقصود بحد ذاته. والشأن نفسه مع ابن نوح الذي استخف بهول الطوفان، وقال لأبيه بأنّه سيعوذ بالجبل، والذي جاء لفظه نكرة على لسانه: ﴿ قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴿43﴾ ﴾[2]

ويوظف القرآن الكريم لفظ "الجبل" معرفا في حالة الإشارة إلى المكان المعلوم. ﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴿143﴾ ﴾[3] وهكذا، فإنّ خضوع القصّة القرآنية لمقتضى الأغراض الدينيّة قد جعل "الجبل" معرّفا في موضع التجلّي العظيم لمن لا تدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار. وقد ورد معرّفاً في الذّكر الحكيم تقديراً للحدث الّذي يراد لهذا المكان/الجبل أن يحتويه، إنّه تجلّي الذات الإلهية التي ليس كمثلها شيء، إنّه التجلّي الّذي يفوق قدرة البشر على الانكشاف عليه، كيف لا وقد صعِق موسى عليه السّلام من رؤية الجبل المتجلّى عليه، وقد دُكَّ دكّاً، فكيف بالمتجلّي سبحانه؟!

وبناء على ما تقدم، نستطيع أن نتبين من موقف التجلّي العظيم لله عزّ وجلّ أنّ ما حدث للجبل من دكٍّ لم يكن نتيجة لظاهرة طبيعيّة، ولا لظاهرة فيزيائيّة، ولا لغيرها من الظواهر العلميّة. إنّ المتلقي إزاء جبل حيّ ويحسّ. ولهذا، فالجبل من منظور حبيب مونسي كائن يفيض بالحياة والإحساس. ولا غرابة في ذلك، إذ نجد الجبال في القرآن الكريم تسجد، تسبّح، تخشى الله، تدرك

[1]- سورة البقرة، الآية،260.

[2]- سورة هود، الآية،43.

[3]- سورة الأعراف، الآية،143.

عظم الأمانة[1]؛ وهي أيضا تنهض بأهمّ وظيفة خلقت من أجلها؛ إنّها تثبت الأرض وتمنعها من أن تميد بالناس؛ فجعلها الله عزّ وجلّ أوتاداً مغروسة في باطن الأرض تحفظ استقرارها وتوازنها. وعلى صعيد آخر، نلفي الجبال في القرآن الكريم تؤشر على زوال العالم، فإذا تضعضعت فقدت الأرض ثباتها، إيذانا بنهاية الوجود.

وعلاوة على ما سبق، يقف حبيب مونسي على الإطار الفني للجبل، فيشير إلى الافتتاحية الطللية في الشعر الجاهلي، وما ارتبط بها من تفسيرات وجودية ونفسية. غير أنّ ما استوقفه أكثر، هو موضوعة الجبل لدى الشاعر ابن خفاجة؛ إذ جدّد في خطابه الشعري الواصف للجبل، فغدا الجبل شيخاً وقوراً محدّثاً عن أسرار الوجود بإحساس مشوب بالحزن والخوف والتذمّر. ويسجل الباحث في هذا الإطار بأنّ الشاعر لم يذكر اسم الجبل، " وإنما يحيد عنه إلى وصف مناسب هو "الأرعن" أي الجبل الطويل.. ويتجاوز الشاعر الوصف الحسي المادي (بيتان) وكأن وصف "الأرعن" يكفي لبيان المراد الذي قصده الشاعر.. إلى الوصف المعنوي الذي تنفذ إليه التجربة الوجدانية بعمق، حتى ينقلب الوصف المادي إلى تشخيص يمكّن الشاعر من المحاورة، والبحث عن سر البقاء والتحول."[2] ولهذا، قدم ابن خفاجة الجبل من جهة في صورة شيخ " ***وقورٌ على ظَهْرِ الفلاة***"[3]، وهو من جهة أخرى فضاء ذو حديث عجيب[4]، من يحلّ به مرتحل؛ أمّا هو فمقيم وثابت.

ب_ جماليات موضوعة الجبل

تبين لنا الأطر المعرفية التي حددها حبيب مونسي لموضوعة الجبل أنّها ليست محصورة في النطاق النظري فقط، وإنّما لها تجلّيات على مستوى التجربة الإبداعية، إذ يجنح الشعراء إلى توظيف الديني والخرافي والأسطوري والفني لتكون نصوصهم أكثر ثراء وانفتاحا من الناحية الجمالية. وفي هذا

[1]- ينظر، سورة الحج ، الآية،18، سورة الإسراء، الآية،44، سورة الحجر، 21، سورة الأحزاب، الآية،72.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 72.

[3]- ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ_2006م، ص.48.

[4]- المرجع نفسه، صص.48_49.

السياق، نجد الباحث يعاين هذه المرجعيات على صعيد التجلّي الجمالي من خلال شعر مفدي زكرياء. إذ "لم يكن... بدعا من الشعراء، وإنما كان يعي خطورة هذه المرجعية المعرفية لـ"موضوعة الجبل"، ولم يتوان في استغلالها استغلالا قويا. وهو في معرض الحديث عن الثورة التحريرية، والتغني بها. وليس بين يديه سوى الجبال ملجأ للثوار يأوون إليها، فتتحول إلى ثكنات، ومدارس، ومستشفيات، وإقامات ممنعة.. هذه الجبال بصلابتها وثباتها توحي للمستعمر بصلابة عود أهل البلد وثباتهم. فهي رمز ذلك الإصرار الذي توارثته الأجيال منذ القدم."[1] ثمّ إنّ مفدي زكرياء قد اتخذ من منظور الباحث الأطر المعرفية السابقة مرجعية في صياغة صوره التي يرسم بها الجبل جماليا. وقد انعكس ذلك على لغته في هذا السياق، فكانت مكتنزة بالإشارات والدلالات. ومن هذه الزاوية، نجد الباحث قد حصر التجلي الجمالي لموضوعة الجبل في النقط الأربع التالية: _ الفضاء المادي، _ الفضاء المعنوي، _ المكان الزماني، _ والزمان المكاني.

يذهب حبيب مونسي إلى أنّه حينما يتحدد مجال الظاهرة المكانية في النص الشعري لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، يجد القارئ نفسه أمام متواليات من الكلمات والألفاظ تمثل الدّوال، وهي موزّعة حسب ما تقتضيه هندسة الإيقاع الصّوتي، إذ يشيع كلّ دالٍ من تلك الدّوال مدلولاً في مساحة الإيقاع كاشفاً عن مواقف الذات الشاعرة ورؤيتها للظاهرة المكانية/الجبل، وكيف تصوّرته وصوّرته لتحقيق غاياتها الجمالية من خلال أداة اللّغة التي اختارها، فاندفعت تسجّل حضوراً وقد أشركت المتلقي في التشابك الحاصل بين دوالها ومدلولاتها. ومن ثمّ أن يستعمل الشاعر الدال على وجه الحقيقة لا يفقد شيئا من أدبيته. بل يرى الباحث أنّ اختبار مفدي زكريا له على هذا النحو، قد جعل دلالته تنفتح على التعدد. وذلك فعلا ما رصده في قصيدة "الذبيح الصاعد"[2]. وعلى هذا الأساس، وجد أنّ لفظ "نرتاد" يخرج عن المعنى المألوف، الدال على البهجة والاكتشاف، ليدل على الموت ولقاء البارود؛ ويعلل هذه المفارقة بالمكان الذي اندفع إليه الثوار؛ إنّه "**جبال رهيبة،**

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 77.

[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، الملؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، اجزائر، 2007، ص.19.

شامخات".[1] وعليه، " هذا الفضاء العالي/العميق، الرهيب/المنيع، لم يخلق بهذه الصفات إلاّ لأنّ "مبدع الكون" أراده أن يكون ميدانا للوغى والاحتراب... وليس ارتياد المنايا يتحقق عقلا، إلا لأن مبدع الكون برا الجبال والشعاب للجهاد والشجاعة."[2] وهكذا، فإنّ موضوعة الجبل ستتجاوز منطق اللسانيات التي جعلت للدال مدلولا، فيصبح للدال إمكانية لتعدد مدلولاته.

وهكذا، فإنّ تشكل مدلول/مدلولات نص مفدي زكريا السّابق في ذهن المتلقي المشارك في إنتاج المعنى مرتبط إلى حدّ كبير بالمرجعيّة التاريخيّة والثقافية والدينيّة لموضوعة الجبل، إذ يعدّ الفضاء الأنسب الذي مكّن مفجّري الثورة التحريريّة من الاندفاع مثل الكواسر، ومن الجهاد بين جبال رهيبة شامخة، وشعاب منيعة براها الله خصيصاً لهؤلاء الثوار حين تحدّوا الظلم والاستدمار، فاتّحدت الطبيعة بجبالها وشعابها معهم في كفاحهم، لتكون فضاءً مشاركاً في استرجاع الحرية المفقودة. وفي كل الأحوال، إنّ الجبل " هو الوشم الخالد في الذاكرة...هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصها، وكعبة الثوار الميامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصامد المكافح، ومعادله الفني الذي حوله من مجرد حصن جبلي منيع إلى فضاء جمالي أسطوري ممتع."[3] وذلك ما سنلامسه من خلال المتخيّل الشعري الجزائري الذي قاربه حبيب مونسي، ولاسيّما محددات رؤيته النقدية للتجلّي المعرفي والجمالي لفضاء الجبل في بعده الثوري.

وبنى حبيب مونسي منظوره إلى الفضاء المعنوي على أساس التحويل الرمزي، حتى تتمكن اللغة " من إحداث تبادلات يخلقها التشخيص في الجماد والموات."[4] ويعاين الباحث ذلك بجلاء من

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص.19.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 79.

[3]- يوسف وغليسي، شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد الثالث، ماي2008، ص.193.

[4]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 80.

خلال مقطع من نص " إقرأ كتابك"[1] لمفدي زكرياء، إذ " تلعب الأطر المعرفية لموضوعة "الجبل" دورا بارزا في بناء هذه الأبيات، وخلق الاتساع في الدلالة من خلال نظام التحويل الرمزي واللغة المشخصة. لقد أدرك الشاعر أن الحديث عن بقاء الوطن بواسطة التقرير المجرد عملية لا ترقى إلى التعبير الفني الجمالي، فعدل عنه إلى التحويل الرمزي مرتكزا إلى إطارين معرفيين في ذات الوقت: إطار ديني، وآخر فني."[2] وهنا، تبدو الجبال (جرجرة، شليا، شلعلعا، وانشريس.) فضاء مقدسا لما يكتنفها من ظلال قدسية.

وفي هذا المضمار، يستحضر الباحث الفعل "اخشع" من قصيدة مفدي زكريا: " **واخشع بـ(وارشنيس)**"[3]، ويرى فيه نوعا من التحويل لما ينطوي عليه من حيثيات دينية قدسية؛ ولا يكتفي بذلك، فيقوم باستبداله بالفعل "اخلع"، ممّا يجعل المتلقي يستدعي حادثة خلع سيدنا موسى عليه السلام نعليه بواد طوى، بينما يتحول تراب جبل الونشريس " إلى فضاء مقدس، لأن التراب قد تخضب بدم الشهادة، فلامس منها القداسة والطهر.. فهو معطر من دماء الشهداء الزكية. إن الموقف القديم يتوازى، أو يقف في خلفية حية وراء الموقف الجديد."[4] وعلى هذا النحو، يكون مفدي زكريا قد خلق معاني جديدة بلغة جديدة، تتوسل التشخيص في سبيل تحويل رمزي يقلص المسافة بين وقفة موسى عليه السلام في جبل الطور، ووقفة المجاهدين في جبل الونشريس؛ وبين الموقفين هناك تقاطع وثيق بين المرجعية الدينية والتاريخ.

وفي المقابل نجد حبيب مونسي يربط المكان الزماني لموضوعة الجبل بالنبوءة والوحي، ويعاين ذلك من خلال تجاوز مفدي زكريا حدود المألوف، وعدم ركونه إلى الواقعي الخالص، فيوظف الاستعارة من أجل أن يشاركه المتلقي هذه الحالة، فيتتبع معه الظلال الهاربة، ويلاحق بشغف

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، صص.56،57.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، صص. 80،81.

[3]- مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص.57.

[4]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص.81.

الإيحاءات والإشارات. وهنا، يصنف الباحث قول مفدي زكريا: " ***نوفمبرُ!! حدّثْنا، عهِدْناكَ صادِقاً***"[1] من قصيدته (سنثأر للشعب) في الواقعي، " فإذا كان صادقا، فمعناه أن مصدر معرفته "علوي" لا يشوبه شك. لأنه هو الذي "ألهم"، وهو الذي "أشرق"، وهو الذي "بلغ"...فإن "الإشراق" لون من الفيض يشع في كل خلايا الوجود، يملؤها إحساسا وحياة ومعرفة ...أما التبليغ فلا يكون إلا جهرا."[2] وهكذا، يتدرج الباحث في وصف شهر "نوفمبر" إلى أن يضفي عليه هالة من القداسة كثيرا ما تتواتر في أشعاره؛ فيبدو " مقدسا لنوفمبر مضفيا عليه أوصافا قد لا تليق...إلا بما هو ديني مقدس." [3] وبناء على ذلك، ارتبطت موضوعة الجبل في شعر مفدي زكرياء بالمكان الزماني المنطوي على النبوءة والوحي.

لذا يذهب حبيب مونسي إلى مقاربة توظيف أفعال بذاتها في المقطع المجتزأ من قصيدة (سنثأر للشعب)، وهي: "ألهمت/أشرقت/بلّغت"، وبذلك يكون قد حظي الزمان/نوفمبر بالفاعليّة فيها. وقد وجد الباحث هذه الأفعال الثلاثة " تنطلق من إدراك حدسي باطني ذاتي لا يخصّ إلاّ الذات الملهِمة وحدها دون سواها من الذوات، وكأن أحجار الجبال تجد في قرارتها إرادة التعبير عن الجهاد والمقاومة، ثم يأتي "الإشراق" فيعمّ كل عناصر الوجود، يبعث فيها الحياة، غير أنّ الإشراق يظلّ – وإن عمّ– أمراً سرياً يدبّ دبيباً، بينما يكون "التبليغ" وحده إعلاناً جهورياً يملأ السماء والأرض نداء."[4] وعندما يتأمل الباحث هذه الخطوات الثلاث، يجد الخطوة الأولى: " **ألست الذي ألهمت أحجارنا النطقا؟**"[5] مرتبطة بالجبال المنطوية على تاريخ الثورات في الجزائر، فنوفمبر هو الذي ألهم الأحجار النطق بحديث

[1]– مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص.171.

[2]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، صص.82،83.

[3]– إبراهيم طبشي، جمالية المبالغة في ديوان "اللّهب المقدّس"، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح–ورقلة، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014، ص 41.

[4]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 83.

[5]– مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص.171.

الثورة، بينما ارتبطت الخطوة الثانية: " **وأشرفت من عليالك، تخلقنا خلقا؟**"[1] بفعل الإشراق الثوري المرتبط بالعلو المقترن بالنور، الذي تغلغل في ذوات الجزائريين، ثم كانت الخطوة الثالثة: " **ألست الذي، بلّغت شم جبالنا** "[2] تبليغاً وجهرا بكسر قيود الاحتلال.

وإذا كان المكان الزماني المتصل بموضوعة الجبل في شعر مفدي زكرياء قد ارتبطت بالنبوءة والوحي، فإنّ الزمان المكاني في منظور حبيب مونسي قد ارتبط بالوحي والمعجزة. ونجده يرصد ذلك في قصيدة الشاعر المعنونة بـ(فلا عز.. حتى تستقل الجزائر!)، والتي تكشف أنّ الإطار الديني كان حاضنة يعرض من خلالها الشاعر موضوعة الجبل جماليّا، فيُكسبها قوّة إقناع وقداسة لدى المتلقي، حين يتبيّن بوضوح التوازي بين جبل "الطور" و"الأطلس"؛ إذ " **وكلم الله (موسى) في الطور خفية**"[3]، " **وفي (الأطلس الجبار) كلمنا جهرا** "[4]. كما التفت حبيب مونسي أيضا إلى صور الشاعر التي تلقفت معجزة عيسى عليه السّلام في إحيائه للموتى، وتوظيفها في ساحات الوغى في الأطلس الجبّار، فإذا كان عيسى عليه السّلام قد أعجز الناس حين أنطق الموتى، فها هم الثوار – في تصوّر الشاعر– يحقّقون معجزة أقوى؛ إنّهم يُنطقون الصّخر الجامد في الحرب، ويحققون بطولات أسطورية تُقنع الأجيال المتعاقبة بيقين الإرادة الشعبية، وقدرتها على تحقيق المعجزات.

وهكذا، استطاع مفدي زكريا أن يربط بين موقفين مقدّسين: في جبل الطور تعرف موسى عليه السلام على القدرة العجيبة في عصاه، أمّا جبال الأطلس، فإنّها تحيل على ما حققته الثورة التحريريّة من خوارق ترقى في وصفها إلى المعجزة. " فالمكان هو الذي أتاح تحويل وظيفة العصا مجازا ورمزا. والمكان هو الذي أتاح تحويل التكليم من الخفية إلى الجهر. لأن الله عز وجل انفرد بمعجزاتها، و" لقد خلق...حضور "الطور" بخشيته، و"عيسى" عليه السلام بمعجزته، جوا من القداسة ينداح

[1]– مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص.171.

[2]– المرجع نفسه، ص.171.

[3]– المرجع نفسه، ص.256.

[4]– المرجع نفسه، ص.256.

ليصل عبر الزمان إلى ساحات الجهاد في الجزائر."[1] وبناء على ما تقدم، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ توظيف المكان/الجبل في شعر مفدي زكرياء يتدرج من " الحقيقة الواقعية... إلى التشخيص والمحاورة... إلى تلقي الوحي...إلى تحقيق المعجزة...وكأنه تطور مطّرد يشهد على صدقه ديوانه كله. بل تشهد على صحته مراحل الثورة التحريرية نفسها."[2] وهكذا، كان لفاعلية المكان/الجبل الأثر الكبير في تفعيل الرصيد المعرفي والجمالي في نصوص مفدي زكرياء، لاسيّما من خلال توظيف التراث الديني والتاريخي بشكل متضافر ومتفاعل.

4_ السجن والموقف الثوري

انطلق حبيب مونسي في قراءته لموضوعة السجن من الاستراتيجية نفسها التي اتبعها في مقاربة موضوعة الجبل، حيث خصص القسم الأول للجانب النظري، بينما اهتم في القسم الثاني بالجانب التطبيقي. وهو من خلال ذلك كله يسعى إلى إبراز الموقف والتجربة الفنية المتعلقين بفضاء السجن في الشعر الثوري الجزائري. ولا شكّ أنّ الثورة التحريريّة الجزائرية قد ألهمت الكثير من الشعراء؛ لا سيّما صاحب "اللّهب المقدس" مفدي زكريا، حيث تمكن من نقل توتراته الحادّة، ومواقفه النضالية عبر نسيج من الكتابة الرّامزة في وطن سليب.

من هذه الزاوية، يتناول حبيب مونسي العلاقة الجدلية بين الموقف وأصول التجربة الفنيّة. وفي هذا الإطار، يرى الباحث أنّ الصلة بينهما معقدة، ولذلك فإنّ التعبير عن الموقف يحتاج إلى عمليتين متتابعتين: الأولى هي إيجاد اللغة، " فكل موقف يفرز من خلال عناصره المادية والمعنوية جملة من المتطلبات الفنية. وكل استجابة له، إنما تخلق له لغته الخاصة."[3] وهذا يعني أن يكون المبدع قادرا على انتقاء النسيج اللغوي المناسب، إنّها الدقة العجيبة في إيجاد اللّغة المحيطة بالموقف في لحظة حرجة

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 85.

[3]- المصدر نفسه، ص 90.

مربكة. وأمّا العملية الثانية، فهي التلاؤم بين تلك اللّغة المعبّرة، وبين خصوصية الموقف الذي تعبر عنه. " فالموقف – إذن– ليس معطى خارجي صرفا، إنّما هو من خلال التعبير الفني إنشاء ذاتي، **لا** يتكرر أبداً في ذات الصّفة والشكل."[1] إنّه يتجدد باستمرار بحسب التغيرات المحيطة بالمبدع نفسيا واجتماعيا وسياسيا ومعرفيا. وبطبيعة الحال، ستتجدد اللغة مع هذا التحول حتى تستطيع أن تحمل ظلال ومكنونات الموقف.

وفي هذا السياق، يبدو أنّ حبيب مونسي لا يتفق مع من يرى في الموقف الثوري تجربة غير مكتملة العناصر والشروط، وكأنّ الحدث الثوري لا يمهل الشاعر الوقت الكافي للهدأة الحالمة المنتجة للفن الثوري. ولذلك، لا يمكن تعميم الخطابية والسطحية، والمناسبتية العابرة على الشعر الثوري كله. ومن ثمّ، يشترط في هذا الشعر " "صدق التجربة"، ولا نريد من "الصدق" فحواه الأخلاقي، بقدر ما نريد فحوى التجربة الإنسانية، في خوفها وأملها، في استكانتها وثورتها...كذلك جاء الشعر مفعما بالشجاعة وهو ينطلق من حيز ضيق، يحاصره الموت من كل جانب."[2] وعليه، من المهم لدى حبيب مونسي أن تكتنز الكتابة الشعرية "اللحظة" بما انطوت عليه من حيثيات ومشاعر، إذ بمقتضى ذلك تكتب التجربة الشعريّة الموقف بكل تلوناته، فيصبح المتلقي بصدد إبداع ثوري من إلهام الثورة ذاتها.

ولعل استحضار موضوعة السجن في الشعر الثوري الجزائري بشكل لافت جعل حبيب مونسي يقرأ السّجن بوصفه فضاء للموقف الفنّي، ولذلك فهو بحاجة ماسة إلى لغة خاصة تكتب عوالمه المغلقة. فلطالما كان السّجن قاهراً للحريّة الشخصية، ومقيّداً لحركتها. ولا شكّ أنّ السجن يمثل للذات الشاعرة فضاء قاسيا، وعالماً جديداً يحتضن العملية الإبداعية الثورية، ولعلّ هذه الخصوصية هي التي تحدد الموقف الفني في علاقته بهذا المكان الذي يتحول إلى زنزانة داخلية، متلبسة بزمن رتيب مدمر للسجين. ويرى الباحث أنّ هذا التراخي الزمني سيسعف الشاعر بأن يتجنب الاستعجال، ممّا

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 92.

[2]– المصدر نفسه، صص. 94،93.

يتيح لنصوصه فرصة للاختمار والنضوج الفني، فتصبح العلاقة بين السجن والموقف علاقة مجردة من إكراهات السطحية، بل قد تغدو علاقة استشراف.

حينها تغدو العملية الإبداعية تحدٍّ ناسف لحواجز المكان المغلق، فيحقّق الشاعر ""أناه" خارج الموقف المحاصَر. وربّما فسّر لنا هذا الفهم جنوح "مفدي زكريا" إلى إشارات تتصل بعالم القداسة العلويّة كـ"المعراج" والمهبط، والمسرى..". إنّها رموز للانفلات من قبضة "الإنساني" المحدود العاجز...فالسجن وإن تحقق مكانيا، حيزا للقهر والحجر، فإنه زمنيا تعطيل لسيرورة الحياة."[1] وعلى أساس ذلك، يصبح السجين/الشاعر أمام إقصاءين: إقصاء مكاني، وإقصاء زماني. وفي هذه الحالة، فإنّ السجن " يتبدى أوّلا، من حيث هو حيز مكاني، فضاء للموت والقهر والذل.. ثم يتعمق حضوره... ويتسع على مدى "الوطن". يشكل حينها مع المنفى ثنائية القهر والحرية."[2] وتبعا لذلك، يغدو السجن فضاء إقصاء، وعزلة، وإذلال لإنسانية الإنسان، وربما كان طريقا إلى الموت. غير أنّ تلقي حبيب مونسي لهذا الفضاء في شعر مفدي زكرياء يتخذ أبعادا أخرى، ونتبين من خلالها تعدد زوايا النظر إلى هذا الفضاء. فالسجن فضاء للموقف الفني كما رأينا ذلك سابقا، السجن فضاء رمزي مقدس، السجن ثنائية للحياة والموت، السجن فضاء تحول، والسجن فضاء تأمل وفلسفة.

يخلص الباحث إلى أنّ دلالة السجن في شعر مفدي زكريا متعددة، وهي تتجاوز دلالات القيد، والمنع، واللاأمل؛ لتحيل على الانعتاق والانطلاق، وهنا تفتح الذات الشاعرة الثائرة في ضيق المكان والزمان باباً من التأملات التي تحوّل السّجن إلى فضاء رامز للحريّة اللامحدودة، فيغدو المكان ذا بعد نضالي يتطلع إلى غدٍ مشرق. ومن هذا المنطلق، يرصد الباحث قداسة السجن بوصفه فضاء رمزيا في قصيدة مفدي زكرياء المعنونة بـ(نشيد بربروس)[3]، واللافت للانتباه أنّ ما فيها من رموز هي

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 95.

[2]- صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط.1، 2003، ص. 37.

[3]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص. 76.

من جهة مرتبطة بالسجن، وذات هالة تقديسية من جهة أخرى؛ ومن ذلك لفظ "الخلود" الذي له حمولة دينية، إذ يلفيه الباحث يؤشر على الشهادة: "**فأنت يا سجن... طريق الخلود...!!**"[1]، والشأن نفسه بالنسبة إلى لفظ "المحراب: " **أنت، محراب الضحايا**"[2]، الذي يدل على الطهارة والنجاة؛ ومن ثمّ يصبح السجن في نظر الباحث "معراجا" تتحقق من خلاله الصلة بين الذات وخالقها، فالشهداء أحياء عند ربهم.

وقد يجسد السجن في منظور حبيب مونسي ثنائية الحياة والموت، ويتمثل ذلك من خلال قصيدة "الذبيح الصاعد" لمفدي زكرياء، والتي تكتب رحلة السجين "زبانا" نحو الشهادة، وهو يتهادى كالمسيح بعزة ونشوة إلى المقصلة. ويتعزز هذا المشهد البهي والبهيج بالموت الذي يرى فيه الباحث خلاصا وفوزا. " فالاختيال، والتهادي، والشموخ، والرفل.. إشارات تكتسب دلالتها الرمزية من فضاء: السجن/المعراج. فاللحظة.. لحظة لقاء بين الذات وخالقها، وحق لها أن تبتسم، وأن ترفل في صفائها كالمسيح.. كالملاك.. كالطفل."[3] وفي هذا الصدد، يستشف الباحث من رمزية "الصباح": " **يستقبل الصباحا الجديدا** "[4] في النص الشعري مقامين: صباح الشهادة والخلود، وصباح الاستقلال والحرية. بل يذهب أبعد من ذلك، حين يتبيّن أنّ هناك تلازما بين الحياة والموت. " فالخلود حياة، والاستقلال حياة. وكما يبطن الخلود وفات، يبطن الاستقلال ممات."[5] ومن هذه الزاوية، قدم مفدي زكريا نقلاً حركيّاً لمشهد "أحمد زبانا" وهو في طريقه إلى الشهادة من القيام إلى الخلود. وكأنّ مناجاة أحمد زبانا للخلود في البيت الثالث، هي مناجاة توحي بفضاء الحرية والاستقلال القريب، ولعلّ الموت البطولي الذي اختاره هو السبيل الوحيد لحياة المقاومة والاستقلال.

---

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص. 76.

[2]- المرجع نفسه، ص. 76.

[3]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 99.

[4]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص. 17.

[5]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 99.

يتسم السجن أيضا بالتحوّل، إذ يرى حبيب مونسي أنّ الشاعر يتخذ من فضائه مجالا لإنشاء مجموعة من التحويلات الرمزية، يكون مبتداها الواقع العام من أجل محاورة الآخر عبر لغة رمزية مقصودة. ولتوضيح ذلك، يقوم باستدعاء قصيدة مفدي زكرياء (نشيد الشهداء)، وفيها يرصد الباحث تحويلا لدلالة الرياح من الخصب والعطاء إلى الهلاك والدمار بحسب موقف الاستنهاض.

وهكذا، يصبح الفضاء فضاء تحول، فيستهدف الشاعر الانتقال من الواقع المعطى إلى واقع الثورة، ومنه إلى مستقبل الحرية. وكل ذلك من خلال تحول تؤشر عليه اللغة بوضوح: **"اعصفي يا رياح/ واقصفي يا رعود/ واثخني يا جراح/واحدقي يا قيود/ نحن قوم أباه/ ليس فينا جبان."**[1] وكما هو واضح، فإنّ التحول يتم أساسا من خلال كسر القيود والحواجز سواء أكانت مادية أم معنوية؛ وأفعال الأمر المتواترة في القصيدة تعزز في نظر الباحث روح التحدي، والإصرار على التحول بالقوة؛ وليس أدل على ذلك من أنّ "نشيد الشهداء" نظم في سجن "بربروس" سنة 1938، ثم أصبح سنة 1956 نشيدا للمحكوم عليهم بالإعدام قبل الصعود إلى المقصلة[2].

ويعاين حبيب مونسي من خلال قصيدة مفدي زكرياء (أنا ثائر)[3] أنّ السجن كان فضاء تأمل وفلسفة، وهنا يتسع مجاله، فيتداخل الداخل والخارج حد التماهي في الذات الواحدة. " فيعطي التأمل في هذه الحالة، تركيبا شعريا فلسفيا، تخالطه اللغة الحالمة، فتصبغه برومنسية لم نألفها في شعر "مفدي زكرياء" إلاّ لماما...وتكشف هندسة النص، عن هندسة الفضاء/المكان. فالسجن: فضاء تأمل يعطي للنفس فرصة مراجعة مواقفها. فيكون لها من هذه الوقفة حالة استبطان ذاتي يتحدد من خلالها الفضاء الداخلي الأول (في الحنايا) إنه السجن الأول...وترادف ظلمة السجن وظلمة

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص. 73.

[2]- المرجع نفسه، ص. 73.

[3]- المرجع نفسه، ص. 107.

النفس...فيكون فضاء السجن مضاعفا: سجن الذات وسجن المستعمر."[1] وفي هذا السياق، سيؤشر سواد الليل على هموم النفس، ولكنّه يحيل أيضا على السكينة الظاهرية، وفي رحابها تميل الأكوان سكرى حد الثمالة، وفي ذلك تعبير عن ترنحها تحت وطأة الشقاء، فتتعاطف الأقدار مع الكائنات، وبمقتضى ذلك ينفتح السجن على الكون ويتوحد معه. وفي المجمل يكون قد تم إسقاط العالم الخارجي (السجن) على العالم الداخلي.

5_ موضوعة الدّنيا: من نص التضاد إلى النكوص

يمكن القول إنّ حبيب مونسي، حين يقارب موضوعة الدنيا، إنّما يعاين كما قال مكانا زمانيا، لأنّ دلالته مرتبطة بالظرف الزماني. ومع ذلك، يشير إلى أنّ الحديث عن الدنيا شعرا أو نثرا يستعمل فيه لفظ "الدار" للإحالة عليها؛ ويستشف من ذلك نزوعا إلى تغليب الحيز المكاني، وكأنّ هناك قصدية في هذا الاصطناع من أجل تحديد معنى "الدنيا" الشاسع والعائم. ولهذا، يرى الباحث أنّه " إذا استقام لنا هذا الفهم، تمكنا من قراءة قسط كبير من الشعر العربي الدائر حول "موضوعة الدنيا" على أنّه شعر فيه للمكان: المجازي/الحقيقي شطر وافر من الحضور. استطاع الشعر من خلاله صب جملة من المعاني المتصلة بحقيقة الدنيا في الظرف المكاني. وكأن التنافذ بين الاصطلاحين من القوة الرمزية ما يجعل الحديث من باب المجاز أصالة، ولكنه يظل خاضعا لشروط المكان الفيزيقية."[2] ثمّ إنّ التقابل بين الدنيا والآخرة، يجعل الدار مقترنة أيضا بالآخرة، فمن جهة هناك دار الدنيا، ومن جهة أخرى هناك دار الآخرة؛ بل تتسع المقابلة لتتجاوز حقل الأحياز إلى تقابل بين الفناء والخلود. ومن هذا المنطلق، يؤسّس الباحث لنص التضاد المتجسد في موضوعة الدنيا بوصفها مكانا زمانيا.

ومن هذه الزاوية، يتبين حبيب مونسي من بعض النصوص الشعرية أنّ موضوعة الدنيا تنطوي على معنى الموت، الذي يؤشر على الحقيقة والوجود. إذ إنّ الموت حتميّة، ولا يمكن أن لا تعمُر ذهن

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 101.

[2]- المصدر نفسه، صص. 105،106.

الشاعر حين يتأمّل الحياة، ويحاول فهم حيثياتها. وقد لجأ الشاعر الجاهلي إلى تفسير الموت بما خبِرَه في الحياة الجاهليّة، وما تعلّمه من أيامها قبل أن يهتدي إلى الإيمان بقضاء الله وأجله، ولم تجِد خبرته تلك سبيلاً ترصد من خلالها قدوم الموت، لكنّها توقن أنّه قادم لا محالة. وهكذا، يرى الباحث أنّ تصور زهير بن أبي سلمى للموت، هو محصلة " الملاحظة المستمرة لفعل الموت، يبحث له العقل عن نظام أو سر في اختياره لضحاياه."[1] ولا غرابة أن يتمثل الشاعر الموت في صورة ناقة عمياء. بل إنّه يعرف حاضره وماضيه، ولكنّه لا يعلم ما في الغد.[2] وهذا الإحساس يجعله خائفا من الموت، ولهذا يجنح بعض الشعراء إلى التخفيف من سطوة الموت/الزمن من خلال صنع ذكرى أو الانغماس في اللذة.

وفي هذا الإطار، يسجل حبيب مونسي أنّه كثيرا ما ارتبطت فكرة الزوال بالدنيا، كما أنّ دلالتها على الاستدارة والانغلاق، سمح لها بأن تتيح للإنسان مجالا للراحة والأمن والعزلة وستر عيوبه، بل تصبح الدار في نظر الباحث امتدادا لصاحبها في المكان والزمان. ولهذا، يرصد حبيب مونسي الدنيا في الشعر العربي بوصفها دارا زائلة.

وإذا كان حبيب مونسي قد وسم دار الدنيا بالاطمئنان، والأمن، والستر، فذلك بالنسبة إليه وقتي وجزئي، " وأنّه أشبه بالمقيل تحت ظل الشجرة المتحول الزائل. فيمعن مرة أخرى في تبديد هذا الوهم بإضافة نعت "الغريب" الذي يحمله المقيل في المسافر العابر، ويمره إلى الدار. ولا تكون الغربة هنا بمعناها الأول، بعدا عن الأهل، والأحبة، والوطن، وإنما الغربة إمعان آخر في تحميل الدار دلالة الرحلة والسفر."[3] وبناء على ذلك، يرى الباحث أنّ المكان في هذه الحالة، يحمل معنيين متناقضين: معنى الدار والأمن الزائلين، ومعنى الغربة والاغتراب الدائمين. ولذا على القارئ المشارك في فتح مغاليق

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 108.

[2]- زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1408هـ_1988م، ص.110.

[3]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 112.

النص الشعري، أن يرصد عديد المنبّهات التي يزرعها الشاعر في نصّه على حدّ تعبير حبيب مونسي، ليكتشف خصائص المكان الزماني الدنيوي، وما فيه من مؤشرات حتميّة المغادرة والزوال.

وحينها سيقتضي مفهوم الرّحلة والسفر طريقا يسلكه المرتحل المسافر حيث تتجلّى للشاعر طريق ليس لها عنوان مستقرّ، إنّها طريق ممتدّ امتداد العمر، نهايته هي انقضاء العمر، ثمّ الانتقال إلى "**منزل نائي المحلّ سحيق**"[1]، وهناك، تنتهي الرّحلة الأولى لتبدأ رحلة جديدة تنطلق من ذاك المنزل إلى فضاء زمكاني مختلف جديد، وعلى القارئ أن يلتمس له الوسيلة في فضائه الأوّل/الدّنيا الدّنية لإدراك الراحة والظلال الواسعة: **"عليك بدار لا يزال ظلالها"**[2].

والملاحظ أنّ الباحث لم يكتف بمعاينة موضوعة الدنيا بوصفها من جهة نص تضاد، ودار زوال وفناء من جهة أخرى، وإنّما قاربها أيضا من خلال النص والمجال النصي، ويريد من وراء ذلك ألا يقف عند حد المحمول الذي تفرزه اللغة اتصاليا، وبمقتضى ذلك يتم الانتقال من الوسيط (محمول اللغة) إلى فضاء الرمز، ومنه إلى مجال النص. وعلى أساس ذلك، تبدو الدنيا في تصوره نصا قديما وجديدا؛ وهذا يعني أنّها تتجدد على الدوام. وفي هذا السياق، يؤكد الباحث بأنّ الدنيا هي في الجوهر نص تضاد، قبل مقابلته بدار الآخرة. ومن ثمّ، يستأنس الباحث بنص شعري لمحمد العيد آل خليفة؛ وهو (يا دار)[3]، فيرصد فيه تشاكلا قائما على الضدية، على الشكل التالي: بيض/أخيار، سود/أشرار؛ ولكنّه في الوقت نفسه يقترح تشاكلا ثانيا على النحو الآتي: بياض/خير، سواد/شر.

والمهم من إعادة صياغة التشاكل الأول، هو نقله من الصفة إلى القيمة؛ ففي الحالة الأولى يحيل التشاكل على العنصرية لأنّ الحديث ارتبط بالأشخاص، إذ لا يستقيم أن يرتبط الخير بالبيض

[1]- عبد العزيز المحمد السلمان، إيقاظ أولي الهمم العالية إلى اغتنام الأيام الخالية، دار طيبة، الرياض، ط.8، 1418هـ، ص.21.

[2]- المرجع نفسه، ص.21.

[3]- مُحَمَّد العيد آل خليفة، ديوان مُحَمَّد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص.14.

فقط، ولا أن يرتبط الشر بالسود فحسب؛ ولهذا ما اقترحه الباحث من تشاكل جديد يجعله مؤسسا على القيمة بدل المستوى السطحي كما هو الحال في التشاكل الأول؛ فلا يكون الخير للبياض، والشر للسواد على الإطلاق. واستنادا إلى ذلك، فإنّ " الشاعر، وهو ينطلق من أفق "القيمة" في شطر الدنيا إلى نصفين – غير متساويين، لأن الغلبة ستكون للسواد، وذلك ما يفصح عنه باقي النص- يتمادى في استغلال الضدية إلى أبعد الحدود. فينزل إلى المتاع، إلى العرش والفرش، والإقلال والإكثار."[1] وهذه القسمة من الشاعر للدنيا تفضي إلى شيء جديد، فالتضاد بين عرش/إكثار، وبين فرش/إقلال يشير إلى الملوك والعبيد؛ ممّا يكشف عن التوزيع الطبقي للمجتمع.

ويتبين الباحث من نص مُحَمَّد العيد آل خليفة قانون الفناء الذي يتحكم في دار الدنيا استنادا إلى التقابل فيما بين: (الليل/الصبح)، و(نعسان/مستيقظ)، و(الماء/النار) [2]. ويوسع الشاعر رؤيته، فتأخذ بعدا كونيا حين يستدعي صورة الأنجم الزهر، فتتباين تموقعا وإنارة؛ فبعضها قريب مضاء، وبعضها بعيد باهت؛ وعلى الرغم من تشتتها، فهي تدور في فلك واحد. وهي صورة تستمد قوتها كما ذهب إلى ذلك الباحث من الاهتمام بالتفاصيل. وهنا، أيضا تقابل بين الارتفاع والانهيار؛ ولكن كل ذلك يتم في فضاء الدنيا.

غير أنّ المتقابلات في نظر حبيب مونسي لم تستوف ما في داخل مُحَمَّد العيد آل خليفة من مشاعر غامضة، ومعاني جامحة، فتوسل بحركية النكوص لإحداث التحوّل عينه، الذي تحدثه حركة الانصراف في نص الطلل، فينصرف الشاعر من غرض إلى غرض؛ أمّا هو فإنّه يستعيذ بحركة النكوص من أجل وظيفتين: "إنها محو لنص التضاد، وتقليل لفائدته. وهي تلمس جديد لسبيل تعطي للصياغة وتيرة أخرى غير وتيرة التشاكل...إن شرط النكوص والمحو أن تتغير الصياغة، وأن تتبدل الوتيرة، وأن تسكن النص نغمة جديدة."[3] وهنا، يكون النكوص قد حقق مبتغى الشاعر، إذ انتهى إلى تعظيم

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 119.

[2]- مُحَمَّد العيد آل خليفة، ديوان مُحَمَّد العيد آل خليفة، ص.14.

[3]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 123.

الله، ومدح الأئمة والعلماء؛ وبذلك أنجز النقلة النوعية من نص التضاد (الدنيا/15بيتا)، إلى ما وراء تخوم الذات الحائرة عبر حركة النكوص(21بيتا). إنّها دار الدنيا التي لا تسكنها المتقابلات فقط، بل تسكنها حيرة الشاعر وهمّه الّذي تعجز الدّنيا عن رصد مثيل له فيها، إنّه يسترسل في هذه الحركية العجيبة المائجة في نصّ لا يجد خلاصه في المتقابلات، بل يلتفت إلى واقع الدّنيا الذي أرهق النّاس، وكأنّ تركيباً للّغة يشاء تحقيق غايةٍ في نفس الشاعر لم تحققها المتقابلات؛ إنّها الحركيّة التي لا بدّ للقراءة أن تدركها كي لا تفوّت على نفسها فرصة التلقي الإيجابي الذي يفتح القراءة على التجدّد المستمر.

وبناء على ما تقدم يكون حبيب مونسي قد قارب المكان في الشعر العربي من زوايا مختلفة، فعاين بذلك مستوياته الموضوعاتية والجمالية على حد سواء. بل لم يقف الباحث عند هذا الحد، وإنّما حاول أن يلامس ديناميته على مستوى فعل التلقي. "فالمكان حينما يكون موضوعا جماليا متخيلا يكتسب خاصية الأثر المبدع الذي تؤول ملكيته إلى القارئ أولا وأخيرا."[1] وفي هذا السياق، يرى الباحث أنّ المكان يكون متأرجحا بين نصين؛ نص الحضور من جهة، ونص الغياب من جهة أخرى. فالأول هو مكان الشاعر الذي أراد أن يكون في نصه، والثاني هو الذي يقدمه النص الشعري للمتلقي؛ وهو الذي يتمثله حبيب مونسي نداء من المبدع إلى القارئ المتذوق. ولذلك، فإنّ جماليات التركيب للمكان، تتحدد " عندما نقبل على الأثر الفني نحلله إلى عناصره التركيبية، ومن ثم إلى عناصره الجمالية...إننا إذا عاملنا المكان من منظور الجماليات، وفق هذه الرؤية، سهل علينا تقصي عناصره من جهة، وفهم التداخل الذي يؤسس وحدته من جهة ثانية."[2] وفضلا عن ذلك، يرصد الباحث في خطاب المكان الشعري لوحات جمالية، تكشف بلاغة خطابه البصري القائم على الدينامية المشهديّة.

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. 129.

[2]- المصدر نفسه، ص. 131.

6_ الغياب والتوترات

تستمد توترات الإبداع الشعري عند حبيب مونسي حضورها من خلال الآثار التي يحتفظ بها النص على صفحته، إذ تدل على التوترات التي تنتاب الشاعر لحظة العملية الإبداعية؛ ومن ثم يكون بوسع النقد استنطاق هذه العلامات لاستكشاف أغوار النص دلاليا وجماليا. وانطلاقا من ذلك تتم معاينة مكنونات ومضمرات النص. وهكذا، يصبح الانطلاق من الشاهد/الحضور إلى الغائب/الغياب آلية لدى الباحث لملامسة توترات الإبداع الشعري

أ_ ثنائية الوعي والغياب:

وفي هذا الصدد، يسعى حبيب مونسي إلى الوقوف أولا على فعالية التواتر؛ إذ إنّ النص له ظاهر وباطن، فثمة " عملية تسرب خفي، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، غير أنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من مراحل حياته. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع."[1] وفي هذه الحالة، تصبح الشخصية في نظر الباحث ظرفا يكتنف الذات الشاعرة؛ وكل ذلك منوط بتحولات الوعي.

وهكذا، يكون الظرف في منظور حبيب مونسي نوعا نوعيا من الوعي المتموضع بين أفقين. ومن ثم ستخرج الذات من شخصية لتلج شخصية أخرى إذاما تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتوي الوعي الجديد. وبناء على ذلك ستتغير على نحو كلي شروط الإبداع؛

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، صص.8،9.

لأنّ الذات قد دخلت ظرفا جديدا. وهذا الوضع سيفضي لامحالة إلى تجدد الإبداع وليد لحظتي: "**الوعي وشاعرية الغياب**"[1].

ومن ثم، فإنّ ظرف الشاعر متحوّل، وهذا يقتضي أن يكون شعره متنوعا مادامت الذات المبدعة متعددة في ظرفها أو في ظروفها. إذ إنّ " الفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أنّ هذه الأقنعة لا تفقد فعاليتها كلية، بل تظل في حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي."[2] ووفق هذا التصور يحدد حبيب مونسي طريقته لرصد توترات الإبداع عامة، والشعر بخاصة؛ حيث إنّ هذه التوترات تنتاب الكتابة فتصبغها بطابعها الخاص. وتجدر الإشارة، هنا، إلى أنّ الباحث قد أقر بأنّه وجد صورة هذه الطريقة غامضة، وغير واضحة وهو يختبرها في الحقل الأدبي؛ بل إنّها تحمل بعض ملامح التطرف والشذوذ[3]؛ ومع ذلك، فهي في نظره أنجع طريقة لمعاينة تمظهرات التوترات في النص.

وعند هذا المستوى، يؤكد حبيب مونسي على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار العناصر والسمات المتعلقة بالمبدع؛ فإذا تم الاكتفاء بسمة دون بقية السمات سيجعل القراءة العميقة مجتزأة. ومن ثم، يصبح المتلقي أمام "قراءة تجتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت الجسيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه."[4] لذلك، لا ينبغي أن تكون القراءة انتقائية، بل عليها أن

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.8.
[2] المصدر نفسه، ص.10.
[3] ينظر، المصدر نفسه، ص.10.
[4] المصدر نفسه، ص.11.

تتوغل بشكل أعمق في النص، وتحفر في طبقاته وأعماقه. وبذلك، فإنّ هذا الإجراء يسمح لها بتجاوز الاجتزاء والاختزال.

ومن هذا المنطلق، يرى حبيب مونسي أنّ همّ القراءة التي يقترحها لا يقف فقط عند حد استكتاب ما سطرته المناهج النقدية القديمة التي سعت إلى تحقيق رؤيتها المعرفية في النص الأدبي، انطلاقا من استثمار منجزات العلوم الإنسانية المجاورة للأدب. " ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثناء سريان العملية الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقا للأثر الإبداعي أولا، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تمّ لها ذلك، استطاعت أن تعدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار."[1] ونستنتج مما سبق أنّ القراءة المفتوحة والإشعاعية هي التي تفتح فضاءات جديدة داخل النص، وبذلك لا تختزل دورها في جانب أو مستوى واحد؛ وإنّما تقارب النص الأدبي من مختلف العناصر المؤثرة والمكونة له.

وعلى هذا النحو، يصبح المتلقي بصدد قراءة مغايرة للنقد التقليدي، مادامت لا تستهدف الحكم الجاهز، " بل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إنّ الانتشار فعالية أخرى اكتسبتها القراءة من قدرة القارئ...ومعاشرته النصوصية... وكلما كان القارئ متمرسا، واعيا بأسباب الإبداع، مدركا لإكراهاته المختلفة، عالما بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النص."[2] من الواضح أنّ حبيب مونسي يؤكد على نجاعة وفعالية القارئ في إنجاز الفعل القرائي؛ فبكفاءته تكتسب القراءة الحركة والانتشار، وهذا المنحى يؤهلها لاستكشاف وسبر أغوار النص الأدبي عامة، والنص الشعري بخاصة. " بهذا الأفق

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.11.

[2] المصدر نفسه، ص.12.

نستطيع أن نقرأ انعطافات القصيدة، ونفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدها."[1] وهنا، يغدو الغياب في النص الذي يحرص حبيب مونسي على الحفر في مضمراته هو العمق السحيق الذي له امتدادات في الذات المبدعة نفسيا واجتماعيا وفكريا وسياسيا ومعتقدا؛ فضلا على امتدادات أخرى تسهم بشكل فعال في تشكل النص.

والجدير بالقول، هنا، أنّ النص في نظر حبيب مونسي سطح وعمق؛ فالأول يسهل إدراكه، أما الثاني فلا يمكن ارتياده إلاّ بتخطي عتبة الظاهر والغوص فيه. " فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتداد، لأنه أديم مسطح، ورقي...أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الذي تحجب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وسطه. فإذا استطعنا أن نتخطى الوجه الأملس البارد...أن نغوص فيه قليلا، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة."[2] إنّ عمق الغياب هذا، هو الذي ينطوي في نظر حبيب مونسي على أسرار النص الجمالية.

إذن، من هذا الغياب يتم الخروج من طقوس الوضوح والطمأنينة والظاهر والمألوف، ليتم اختبار المخبوء واللامحدد واللامألوف بحركية دائمة. هذا الغياب " نجده بالأحرى، في تلك الحركة التي، كلما سعى الأثر الفني إلى تحققه الفعلي، أعادته إلى هذه النقطة التي يكون فيها في تجربة الاستحالة. ها هنا، تصمت الكلمة، تنوجد، لا شيء يبدأ فيها، لا شيء يقال، ولكنها تنوجد باستمرار، وتتجدد باستمرار."[3] من هذه النقطة يبدأ الدور

[1] الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1979، ص24

[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.12.

[3] موريس بلانشو، نص تأسيسي في تأويل ما بعد الحداثة الأدبية، زوال الأدب، الأدب إلى أين، تر: فريق مركز الإنماء القومي (م.إ.ق)، إشراف: مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، العددان الثالث والعشرون والرابع والعشرون، 2008، ص.135.

الحاسم للقراءة، إذ ينصب سؤال المقاربة على استنطاق ما لم يقل، والحفر في صمت الغياب.

ب_ الترددات: من الصوت إلى النص

_ ترددات الصوت

إذا كان النص في منظور حبيب مونسي يحتفظ على سطحه بآثار معقدة تتيح للقراءة الفاحصة استكشاف التوترات التي أنشأته، وشيدت هندسته؛ فإنّ الباحث يرصد أيضا الغياب انطلاقا من ترددات الصوت؛ لأنّ استنطاق هذه العلامات/الآثار يسمح بملامسة شاعرية الغياب. وهكذا، فإنّ " التعامل مع الصوت المفرد واستنطاق دلالته فتح أمام القراءة مدارات الانتشار إلى آفاق لم تكن تعرفها من قبل في طاقة الأصوات التي جردها الدرس اللساني الحديث من الدلالة – حسب **"مونسي"**- وجعلها مجرد أصوات خالية من المعنى. مما فتح الشرخ واسعا بين الألفاظ ودلالتها."[1] وفي هذا الصدد، نلفي الباحث يجنح إلى معاينة ذلك من خلال ترددات الصوت في بيت شعري لـ"يوسف غصوب":

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات

يعاين حبيب مونسي على سطح البيت آثارا تحيل على جملة من التوترات تجسد بالأساس الحالة النفسية الحزينة للشاعر؛ غير أنّه هذه المرة يقوم بتفكيك البيت الشعري إلى مكوناته الصوتية، ليحصي استنادا إلى ذلك " الآثار التالية: (حرف الراء:7، حرف

[1] مُحَمَّد خديم، جدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد 22، العدد4، 2020.، ص489

الثـاء:4، حـرف النـون:3، حـرف التـاء*:3) ومـن الملفـت للانتبـاه أنّ الهيمنـة الصـوتية في هـذا البيـت لحـرف الـراء، ثم الثـاء، ثم النـون والتـاء. والـراء حـرف تكـراري مـا دخـل في كلمـة إلا وأكسـبها سمـة المعـاودة والاسـتمرار، وكأنّـه لا يكتفـي بحركـة واحـدة واثقـة، وإنمـا هـو في حاجـة إلى المعـاودة المسـتمرة حـتى يتأكـد مـن فعلـه. وكـأنّ الباعـث علـى تـرداد هـذا الحـرف في هـذا البيـت عامـل لا يتصـل بالمعـنى الـذي ابتغـاه الشـاعر أصـالة. وإنمـا هـو تسـرب يأتيـه مـن ناحيـة أخـرى. قـد يعلمهـا ولكنهـا ليسـت حاضـرة في خلـده أثنـاء العمليـة الإبداعيـة."[1] وعلـى هـذا النحـو، فـإنّ تكـرار صـوت (الـراء) في نظـر الباحـث هـو لـدى الشـاعر شـكل مـن أشـكال لملمـة شتات الذات المبعثرة.

ولعـل هـذا المعـنى تأكـد لـدى حبيـب مونسـي أيضـا مـن خـلال الصـوت الثـاني في مسـألة التـوتر، إذ إنّ (الثـاء) هـو مـن الأصـوات المهموسـة الرخـوة[2] " الضـعيفة الـتي يجـري فيهـا الصـوت، ويتفشـى، وينتشـر مبعثـرا علـى طـرف اللسـان."[3] ويتعـزز ذلـك بالمعـاني الحافـة الـتي يتيحهـا حـرف (الـراء) " الـذي هـو في اللغـات القديمـة بمعـنى الـرأس."[4] كمـا يـدل كـذلك علـى " الرجـل الضـعيف...والراء: زبـد البحـر أيضـا."[5] واسـتنادا إلى معـاني البعثـرة والانتشـار والضـعف الـتي رصـدها الباحـث في الحـروف الغالبـة علـى بيـت الشـاعر "يوسـف غصـوب" يخلص إلى أنّنا إزاء إنسان كهل يكابد وطأة الحياة التي أنهكته فكرا وجسدا.

* تكرر حرف (التاء) في البيت الشعري أربع مرات.

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، صص.13،14.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط.4، 1999، صص.22،25.

[3] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.14.

[4] المصدر نفسه، ص.14.

[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي، الحروف، ضمن ثلاثة كتب في الحروف للخليل بن أحمد وابن السّكيت والرازي، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دار الرفاعي، الرياض، ط.1، 1402هـ_1982م ، ص38

ولا غرابة في ذلك مادام البيت الشعري يضع المتلقي أمام زمنين متماهيين: زمن الخريف الذي تتناثر فيه على الأرض أوراقه، وفي المقابل هناك إنسان متقدم في العمر ينثر عبراته. " وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومانسية المعهودة. أما تساوي الشدة والرخاوة بين حرفي النون والتاء، وتساويهما الترددي يكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة. وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلمّ بها من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء."[1] وفي السياق نفسه، يلتفت حبيب مونسي إلى كلمة "**العبرات**" التي جاءت بصيغة الجمع الدالة على التكرر، والاسترسال، والاستمرارية. ويعلل الباحث ذلك بوجود حرف الراء الذي وسمه آنفا بالتكرارية والمعاودة، فضلا عن دلالة العبور التي انطوى عليها لفظ "**العبرات**". ثمّ إنّه عبور مستمر، غير منقطع.

وأمّا المقاومة الداخلية للشاعر المتجسدة في الإصرار والعطاء والتضحية، فتتحدد من خلال حرف التاء الموسوم بالشدة (الانفجارية) والهمس[2]؛ وهو في نظر حبيب مونسي مقابل لحرف "النون الرخو الأنفموي الباكي."[3] ولعل ذلك التوازي يفسر ما يكابده الشاعر في الحياة المثقلة بالهموم والإكراهات. والملاحظ أنّ التوازي لا يقتصر على الجانب الصوتي فحسب؛ بل يتعداه إلى المستوى المعجمي والدلالي من خلال توازي حالة الخريف المتناثرة أوراقه بحالة الباكي/الشاعر الذي تناثرت دموعه. "يمكن أن نعتبر أنّه يصف حالة ذات

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.14.

[2] حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط.1، 1425هـ_2004م، صص.50،52.

[3] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.15.

معينة، بمعنى أنّه ينقل شعورا بالمأساة."[1] ولكن في نهاية المطاف ما كان للتوترات أن تبقى ثاوية في الغياب، إذ تمظهرت من خلال ترددات الصوت.

ومع ذلك، يحرص حبيب مونسي على أنّ التوترات المندسة في العملية الإبداعية، تنم عن الوظيفة الدينامية التي يضطلع بها الصوت المفرد في سياق الموقف العام الذي تكابده ذات الشاعر، لذلك فإنّ الصوت المفرد إذا ما اندرج في تركيب لفظي شع دلاليا. وبناء على ذلك، " على القراءة وهي تقلب اللفظ أن تتشوف إلى الظلال التي تشيعها الأصوات في النسيج اللفظي قبل أن تكون هذه الألفاظ بدورها لبنات في المعنى الذي يقصده المبدع، أو تقصده القراءة على حد سواء."[2] وهذا معناه عند حبيب مونسي أنّ الأصوات تنهض بفعل خفي يتملص من زمام الوعي، فتتسرب التوترات من الغياب، لتتجلى في صورة آثار على سطح النص.

وعلى أساس ذلك، يؤكد حبيب مونسي على ضرورة أن ينصب اهتمام القراءة على الحضور الصوتي الطاغي في البيت الشعري بخاصة، وفي النص عامة. ثم إنّ الإشعاع الدلالي للصوت يستوي في النص الرومانسي/الغنائي الذي يتمركز حول الذات، وفي النص الوطني؛ الذي يعبر عن الضمير الجمعي للأمة.

وفي هذا السياق، يقارب الباحث بيتين من قصيدة "تحية للترك"، التي قيلت في الحرب بين اليونان والأتراك سنة 1314هـ:

---

[1] محمّد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2006م، ص.232.

[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.53.

ويـــوم ملـــون إذ صـــحنا، وصـــاحوا ذكـــرنا الله مـــن فـــرح، وناحـــوا
ودارت بينهـــــــم بالـــــــرّاح راح ودارت راحـــــة الإيمـــــان فينـــــا [1]

يرصد حبيب مونسي في البيتين السابقين حضورا مهيمنا " لحرف "الحاء" في البيتين (7مرات)، (4مرات في البيت الأول، و3مرات في البيت الثاني) وحضور حرف "الصاد" مرتين مقترنا بالحاء، يجعلنا نتساءل عن السر وراء اختيار هذا الصوت المهيمن على هذا النحو. هل له من القوة ما يجعله يتوافق والمعنى المراد استخراجه من الموقف؟ هل له من الطاقة التعبيرية ما يجعله أنسب من غيره في هذا السياق؟ أم أن حضوره يخضع إلى قانون آخر غير الذي يشتمل عليه التساؤل السابق؟ أم أنّ هناك من القوى الخفية التي تحرك الحاسة المبدعة نحو هذا الصوت دون غيره من الأصوات؟."[2] من الواضح أنّ هذه الأسئلة تنطوي على تحفيز كبير للمتلقي؛ ولاسيّما ما تعلق بمضمرات الأصوات المهيمنة في نص ما. والشأن نفسه بالنسبة إلى الحضور اللافت لحرفي (الحاء) و(الصاد) في البيتين السابقين. وهكذا، لا يقف الباحث حبيب مونسي عند سطح الحرف؛ وإنّما يسعى جاهدا من جهة إلى تحديد ترددات الصوت، والوقوف على ظلاله الدلالية من جهة أخرى؛ ولكن مع مراعاة السياق الذي ورد فيه.

قام الباحث بالإجابة عن الأسئلة التي طرحها آنفا من خلال التوتر الصوتي للحرف في الكلمة، وفي علاقة الحرف بما يقترن به من حروف أخرى؛ ثم بتفاعلهما في النسق التركيبي إجمالا. ومن هنا، وجد " في صوت " الحاء" أنه إذا لفظ مشددا عالي النبرة أوحى صوته بالحرارة، ومشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال. أما "الصاد" فإنه صفيري كالرصاص من المعادن رجاحة ووزنا، وكالرخام الصقيل من الصخور الصماء صلابة ونعومة

[1] أحمد شوقي، الشّوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.3، 2009 ، 61/4.
[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، صص.54،55.

ملمس، وكالإعصار من الرياح صرير صوت يقدح نارا."[1] والملاحظ أنّ الباحث لا يكتفي بتلمس معاني الأصوات؛ بل يرسم بموجب ذلك مشهد الحرب، حيث يصطف الجيشان " وجها لوجه فيما يشبه الهدنة التي يعمرها الصمت، والترقب، والحذر، انتظارا لإشارة الهجوم."[2] ثم تبدأ المواجهة الدمويّة؛ بما فيها من التحام وكر وفر.

وهنا، في ضراوة الحرب يتصدر حرف "الحاء" الأصوات بصفير النفير، وبتلاحمه مع حرف "الصاد" المنطوي على صفير وثقل، وصرصرة وصلابة وقدح، يصبحان هديرا متصاعدا إلى السماء. وعلى هذا النحو، تحمل ترددات الحرف نذير المعركة والهول والموت. ولا يغفل حبيب مونسي آثار ذلك في النفوس؛ فأصداء هذه الأصوات باطنية وخارجية. وهكذا، فإنّ " الهيمنة التالية لصوت "الحاء" تتحول بالدلالة من إطارها الخارجي (الصياح والضجيج) إلى ما يعتمل في النفوس من مشاعر تصاحب موقف الحرب، يكون منها الفرح في جانب مرتبطا بالفوز بالشهادة، والنوح المرتبط بالفقد والموت. والصوت في كلا الموقفين يعمل على تأكيد المشاعر الإنسانية التي تجد حقيقتها في المعتقد الذي يؤمن به أصحابها."[3] إذ يطالعنا البيتان بمعسكرين: الأول مؤمن، يذكر الله، وهو فرح بالنصر(**ودارت راحة الإيمان فينا**)؛ أمّا الثاني فقد أتبع صياحه في الحرب بالنواح بعد سكرة الخمر (**ودارت بينهم بالرّاح راح**). ولذلك، "كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة، على أنّ التكرار قد يكون متجاورا وقد يكون متباعدا."[4] وفي كل الأحوال، ترددات الأصوات والألفاظ والعبارات ذات أثر بالغ في الخطاب الشعري.

---

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.55.

[2] المصدر نفسه، ص.55.

[3] المصدر نفسه، ص.57.

[4] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.4، 2005، ص39

_ ترددات اللفظ

وفي السياق نفسه، يتجاوز حبيب مونسي علاقة ترددات الصوت المفرد بالغياب، فإذا كان قد استقل بدلالة معينة كما أشار إلى ذلك سابقا؛ فبوسعه أيضا أن يدخل في علاقات تركيبية مع أصوات أخرى، وسينجم عن ذلك نسق دلالي جديد في إطار اللفظ، الذي " يكتنز الطاقة التعبيرية، التي تتوافق مع التوترات النفسية، التي تتوثب من الصنيع الفني، في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النص."[1] وعلى هذا النحو، يغدو اللفظ ببعده الصوتي تجلّيا للانفعال النفسي ، وبمقتضى تلوينات التوتر الداخلي يتعدد التنوع الصوتي. وهكذا، " فإنّ المسألة تتجاوز حدود النظرة القائمة على التدبر الصوتي وحده. بل تلامس مجالا تتحسسه الأسلوبيات القديمة والحديثة، في بحثها عن بؤر الدلالة التي تكتنز من الطاقات التعبيرية ما يجعلها منافذ للتوغل إلى عمق النص الشعري. وكأن لكل نص من المداخل ما يستتر تحت غطاء من الأساليب التي تجد مقوماتها إما في الصوت المفرد، أو اللفظ المتردد المهيمن، أو التكرار الذي يعيد – فيما يشبه الطرق العنيف- عبارة بعينها."[2] وهذا يعني أنّ آثار التوترات تتوزع على الصوت المفرد، وعلى اللفظ المتردد، وعلى العبارة المتواترة؛ بل على النص برمته؛ وهي تجسيد لحركته الداخلية.

وبما أنّ حبيب مونسي يقيس التوترات الشعرية انطلاقا من ترداتها، فإنّه يستعير مفهوم الهيمنة من " جاكوبسون"، الذي يعرفها " باعتبارها عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. إنّ المهيمنة تكسب الأثر نوعية...وهي أنّ عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعهTotalitéإنه

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.15.

[2] المصدر نفسه، ص.16.

يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى."[1] وعلى هذا الأساس، تغدو الهيمنة في نظر حبيب مونسي حركة طاغية متحكمة في صناعة توترها الخاص، " الذي يشد إليه جميع التوترات التي تنطلق جيئة وذهابا في عمق النص، مرتفعة من غيابات الغياب إلى الحضور الشاخص، أو نازلة منه إلى العتمات التي تتلفع بالغموض والاضطراب. والقراءة الأولية للنص، والتي من شأنها أن تتصنت إلى حفيف كلماته، يمكنها بيسر التعرف عليها في مظاهرها البينة تكرارا، وتواترا، وترددا."[2] ثم إنّ حبيب مونسي يوسع مفهوم "الهيمنة" ليصبح إجراء خارج نصي؛ فيتوسل به في مقاربة التقاليد الفنية الخاصة بعصر ما، أو تيار بعينه في هذا العصر.

كما قد تبنى من خلاله شعرية تاريخية تضطلع برصد التحولات التي تحدث بين مكونات الأثر الفني أثناء العصور. إلاّ أنّ " هذا الامتداد يلتفت إلى القيم المهيمنة على مستوى القيم الجمالية التي يحتفل بها الأسلوب، وإلى ما يصاحب العمليات الإبداعية من مرتكزات جمالية تأخذ سلطة القيم المديرة للفن في عمومه. إننا ونحن نجري الهيمنة على صعيد النص الواحد، نريد منها التوقف عند الظاهرة الملفتة تركيبا وبناء، والتي تحدث في النص من الضجيج ما يجعلها بؤرة دلالية تلتفت إليها القراءة متسائلة عن أسباب توترها على ذلك النحو دون غيره من الهيئات."[3] وهكذا، فإنّ اشتغال حبيب مونسي على إجراء "المهيمنة"، سيكون بشكل متدرج، إذ نلفيه ينطلق من اللفظ المفرد، إلى العبارة، فإلى الأسلوب ليلامس النص بناء ودلالة.

في هذا المقام، يتبنى حبيب مونسي مصطلح "التردد" بديلا عن "التكرار"، إذ يقر مبدئيا بأنّ التكرار يعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث أثر محدد في سياق التعاويذ

[1] جاكوبسون، المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1982، ص 1.

[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.16.

[3] المصدر نفسه، ص.17.

والأدعية؛ ولكنّه لا يسلم بذلك في القول الشعري، لأنّه يجده نوعا من العيّ على مستوى أسلوب الشاعر؛ فهو عندما يكرر ألفاظا بنفسها، يكون قد أنبأ عن قصور في معجمه. " ومن ثم فإن عدم قبولنا لهذا اللفظ، يفرض علينا تبني مصطلح "التردد"...ما دمنا لا نرى في البناء الشعري الذي يعتمد (تكرار) لفظ معين، أنه يسعى إليه من منطلق التكرار وحسب. وإنما التردد الذي تعرفه الألفاظ، يجعل اللفظة في كل حال من أحوالها لفظة جديدة، مختلفة عن أختها التي تشبهها حروفا، وأصواتا، وبناء صرفيا. ذلك لأن حيوية التردد وديناميكيته تستمدان دائما...توقعا يشدنا إلى تواردها في مقاطع من النص، ومفاجأة وجودها في البيت الواحد، وقد بسطت عليه هيمنتها الى صور كلية."[1] وتأسيسا على ذلك، لا يرى الباحث حبيب مونسي في اللفظة المكررة صورة ثابتة، وإنّما يراها لفظا جديدا، بما يحمله من معنى جديد متجدد؛ ومختلف عن معناه الأول. وعلى هذا النحو، فإنّ التردد اللفظي يضع المتلقي أمام متاهات الدلالة المتجددة[2].

يرسخ حبيب مونسى مصطلح "التردد" من خلال الممارسة النقدية، حين يختبر تردد لفظ "الغضى" ست مرات في ثلاث أبيات من مطلع قصيدة "مالك بن الريب التميمي"، ويعلل الباحث ذلك انطلاقا من الحضور المهيمن لهذا اللفظ، كما لو أنّه يريد التميز عن بقية الكلمات الأخرى. وبطبيعة الحال، مثل هذا الحضور اللافت سيشد إليه المتلقي والقراءة على حد سواء. ويمكن أن نعاين ذلك على النحو التالي:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة بجنب الغضى أزجي القلاص النّواجيا
فليت الغضى لم يقطع الرّكب عرضه وليت الغضى ماشى الرّكاب لياليا

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.18.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص.18.

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى مزار ولكن الغضى ليس دانيا[1]

والملاحظة التي يمكن تسجيلها هنا هي أنّ حبيب مونسي قد استند أولا إلى الرواية التاريخية لمرثية "مالك بن الريب"، ثم إلى النص ثانيا. حيث كان في سفر وحين هم بالرحيل أراد أن يلبس خفه، غير أنّ الأفعى التي كانت بداخلها لسعته، ولما شعر بالموت، استلقى على قفاه، ثم بدأ يرثي نفسه[2]. ويؤكد الباحث على أهمية الرواية في تهيئة سياق النص الشعري، بحيث سيسمح ذلك للمتلقي بأن يتخيل الجو العام الذي ستشتغل فيه القصيدة؛ كما يتيح له مقاما مناسبا لتلقيها.

وانطلاقا من ذلك يستحضر حبيب مونسي الفراغ الذي يكابده "مالك بن الريب" وهو يموت بعيدا عن أهله، هي لحظة حرجة لافتقاد من يبكي عليه، " إنّه يفتقد إلى امتداده الاجتماعي الذي يعدد محاسنه، ويذكر مقامه بين الأقران ويخلّد بقوله ذكره ما سارت القصيدة بين العربان. فالفقد على هذا النحو يستحضر طرفا آخر من العلاقة... إنه طرف المكان...الصحراء...المسكن... لو حدث الذي حدث وهو في مكانه الأصلي لما أحس الشاعر بالفقد الذي ذكرنا، ولوجد في المكان من يتولى البكاء عنه. إنّ فقد المكان هم آخر يحمله الشاعر إضافة إلى الفقد الأول. ومن ثم كان تردد كلمة (الغضا)."[3] وتبعا لذلك، جاء معنى الفقد مضاعفا؛ فمن جهة هو ناجم عن انقطاع الامتداد الاجتماعي بسبب عجزه عن الوصول إلى الأهل؛ ومن جهة أخرى لا يستطيع بلوغ المكان الأليف؛

[1] مالك بن الريب، القالي أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، ذيل الأمالي والنوادر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1976، 151/3

[2] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1404هـ_1983، 203،202/3

[3] حبيب مونس، توترات الإبداع الشعري، ص.19.

مكـان السـكينة والطمأنينـة والحيـاة المـرتبط بالغضـى، ذلـك أنّ مبيـت مالـك بـن الريـب ولـو ليلـة واحدة بجنب الغضى هو رغبة مستحيلة.

ولعـل استحضـار مالـك بـن الريـب لفـظ "**الغضـى**" سـت مـرات في مطلـع القصـيدة، يؤشـر في نظـر حبيـب مونسـي علـى أنّ تـواتر هـذه الكلمـة هـو تعبـير عـن الإصـرار الـذي يسـتدعي المكـان المفقـود بحسـرة؛. ومـن ثمّ فـإنّ الشـاعر يلـح علـى ذكـر عنصـر مـن عناصـر الصـحراء دلالـة علـى بعـد المسـكن والأهـل؛ وهـو بـذلك يقـاوم قسـوة موتـه وحيـدا. " إنّ استحضـاره للمكـان علـى هـذا النحـو نقلـة مـن طبيعـة خاصـة إلى المجـال الـذي ينتمـي إليـه. وكـأن في الاسـتعادة محـو للمكـان الجديـد.. مكـان اللسـع... وانتقـال إلى المكـان الأصـل. ذلـك المكـان الـذي تسـتقيم فيـه عمليـة ذكـر المحامـد، وتعديـد المناقـب، والرفـع مـن الشـأن."[1] وبنـاء علـى ذلـك، يصـبح الاستحضـار المكـاني الخـاص في نظـر الباحـث، استحضـارا لحيـاة الصـحراء بمـا فيهـا مـن عـادات وأخلاق.

هنـا تـبرز بجـلاء علاقـة الـتلازم بـين الاستحضـار المكـاني وتـرددات اللفـظ، واللافـت للانتبـاه أنّ الـتردد اللفظـي يتلـون دلاليـا في مطلـع القصـيدة، " إنّ (الغضـا) في كـل مـوطن مـن مـواطن تواترهـا، مختلفـة عـن سـابقتها، منزاحـة عنهـا إلى معـنى خـاص بهـا في نسـقها الجديـد."[2] وفي هـذا الصـدد، يحصـي جملـة مـن الـدلالات لكلمـة (الغضـى) بحسـب مقاماتهـا في الأبيـات الشـعرية. "ولكـأنّ الانـزياح يأتي ليكـرّس ثقافـة التغيـير الأسـلوبي ومـا يحـدث فيـه مـن انحـراف مفـاجئ لم يكـن المتلقـي، في الغالـب، ينتظـر أنّـه يقـع، فهـو يـرفض صـفرية الأسـلوب...يأتي الانـزياح ليكسـر الرتابـة الأسـلوبية، فيكـون انتبـاه المتلقـي غـابرا في طريـق جمـاليّ معـين عـبر تلـك

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.19.

[2] المصدر نفسه، ص.20.

الرتابة، ولكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف."[1] وتبعا لذلك، تكون ترددات لفظ "**الغضى**" قد أخصبت النص دلاليا؛ ولاسيّما عندما رسخت دلالات الوحدة والاستحالة والغربة والموت.

فعلا، يفصح الشاعر في البيت الأول من مرثيته عن أمنيته في الوصول إلى شجرة "**الغضى**" ليبيت ولو ليلة واحدة بقربها؛ وهي الشجرة المعروفة في بيئته بالاخضرار الدائم، والصلابة والاشتعال. غير أنّ حبيب مونسي لا يكتفي بهذه الدلالة الحرفية المباشرة، إذ يحيل على خمس دلالات أخرى، وهي: " الأولى منها تشير إلى الحياة الهنية التي كان يشيعها رعي الإبل وسوقها إلى منابت الأكل. أما الثانية فكانت لحركة الالتفات التي يتحسسها الراكب وهو يغادر المكان متجها إلى قصده الجديد، وكأن شجيرات الغضا فيها، مصاحبة له تشيعه، فعل الأنيس الذي يشيع ضيفه. والثالثة فيها التمني الذي يمدد المكان المحبب ليظل مشيعا مرافقا دون أن تختفي معالمه. أما الرابعة ففيها ارتداد إلى الماضي بما يضج فيه من أهل، ورفقة، وأحبة، واجتماع...أما الأخيرة ففيها من الحسرة على فقد هذا المؤشر الدال على المكان المحبب، وكأن في فقده فقد للانتماء."[2] وهذا المعنى تجسيد لذروة غربة الشاعر، ومأساويته المتعاظمة في حضرة الموت المفاجئ.

لهذا السبب بالذات يحظى التردد اللفظي بأهمية بالغة لدى حبيب مونسي، فهو يتجاوز أن يكون مجرد تكرار، حيث إنّه يتمثله طرقا عنيفا من خلال التوالي اللفظي، الذي يجعل القراءة شغوفة بالالتفات إلى المكان في تلونه الدلالي حسب تموضعه النسقي. وهنا، يتم الانتقال من الحاضر إلى الماضي بكل امتداداته وتفاصيله عبر التداعي المنفتح على الذاكرة. " إنّها الهيمنة التي تفتح الجرح واسعا أمام حديث الذات عن ذاتها. ومنها كانت

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، متابعة لجماليّات الأسلبة: إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.2، 2010، ص.150.

[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.20.

القصيدة كلها ارتدادا إلى الماضي، وحفر في علاقاته المختلفة، وفيها بعض التشوف إلى المستقبل في التساؤل عن مستقبل البنات اليتيمات."[1] وهنا، أيضا، يلمح الباحث إلى أنّ غياب "**الغضى**" هو غياب للشاعر، وتحوله الدلالي هو تحول في الأقدار. إذن، " فالغضى يحمل غضاضة الذكريات والحنين وطراوة الإحساس بزمن الشباب، لكنه الآن منعدم غائب. كما يحيل على الاشتعال: اشتعال النار- عبر التذكر- والتحلق حولها أيام الشباب والهناء والسعادة والمرح."[2] وفي هذا المستوى، يغدو الماضي أكثر إشراقا ودفئا وألفة؛ ولكن أنّى للشاعر بالناقة السريعة التي تنجو به من الهلاك المتحقق: " **أزجي القلاص النّواجيا** "؛ إنّه الحاضر/الموت المباغت الذي يبدد بعنف متعة الذكريات، ويجعل الأمل المنشود مستحيلا، وبعيد المنال: " **ولكن الغضى ليس دانيا** ".

_ ترددات العبارة: (التركيب)

وهكذا، لا تتجلى التوترات الشعرية في منظور حبيب مونسي فقط في ترددات الصوت واللفظ، بل تظهر أيضا من خلال **ترددات العبارة**؛ لاسيّما حين تعبر عن الحالات العاطفية المتأججة شوقا أو حزنا. وهنا تمثل ترددات العبارة نسقا خاصا، كما أنّ العبارة لا تستقر على نمط تركيبي واحد؛ وإنّما تتنوع وتتعدد أساليبها. " ومن ثم كان التردد سبيلا أخرى من السبل التي يعتمدها الشعر للتمدد حتى يوافق المد المستطيل للوتيرة الشعرية التي تتناسب طردا والدفق الشعري. وكأن الظاهرة مطردة التواتر، أثيلة في الإنشاد العربي، لها من الوقع في النفوس ما يؤكد حضورها الطاغي."[3] وفي هذا السياق، يقارب حبيب مونسي

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.20.

[2] محمّد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ- 2010م ، صص.73،74.

[3] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.21.

نموذجا شعريا آخر لمعاينة اشتغال ترددات العبارة. وفي هذا الصدد، يستحضر نصا لأحمد شوقي يكرم فيه البطل العالمي في رفع الأثقال "نصير" في ديسمبر 1930:

قل لي نصير وأنت برّ صادق أحملت إنسانا عليك ثقيلا،
أحملت دينا في حياتك مرّة؟ أحملت يوما في الضّلوع عليلا؟
أحملت ظلما من قريب غادر أو كاشح بالأمس كان خليلا؟
أحملت منّا بالنهار مكرّرا والليل، من مسد إليك جميلا؟
أحملت طغيان اللئيم إذا اغتنى أو نال من جاه الأمور قليلا؟
أحملت في النادي الغبيّ إذا التقى من سامعيه الحمد والتبجيلا؟
تلك الحياة، وهذه أثقالها وزن الحديد بها فعاد ضئيلا؟[1]

يشكل الاستفهام في الأبيات الشعرية السابقة عنصرا مهيمنا، ولذلك فهو لدى حبيب مونسي ليس مجرد أسلوب إنشائي تواتر في النص بشكل عفوي؛ ذلك أنّه وليد مشهد البطولة والتكريم في آن. ومن ثمّ، فإنّ جلال المشهديّة اقتضى أن يتوسل أحمد شوقي بالأسئلة لعلّه يلامس عظمة الموقف، الذي اختار له الشاعر عنوانا يفصح بوضوح عن قهر الآخر: "**يا قاهر الغرب العتيد**"[2]. وإذا كان ضمير المخاطب الذي يحيل على الذات هو المهيمن في النص الشعري؛ فإنّه في العمق يؤشر على الجماعة "**ملأته بثناء مصر على الشفاه جميلا**"[3]، ذلك أنّ مصر هي البطل، والبطل هو مصر؛ بينما تبدى الخصم/الآخر في صورة الغرب العتيد. وهكذا، يغدو اللعب بالضمائر وسيلة لتعظيم البطل فيتواجه: أنت/أنتم بهو/هم. " ونعتقد أنّ وعيا من هذا القبيل سيفضي، بالإضافة إلى إدراك المضمون

[1] أحمد شوقي، الشّوقيات، 4 /62.
[2] المرجع نفسه، 4 /61.
[3] المرجع نفسه، 4 /61.

الفكري والعقدي، إلى تمثل صيغ تجلي تلك المضامين في الخطاب المولد للتأثير الجمالي."[1] وعلى هذا النحو، يكون النص أكثر نضجا على مستوى المضمون والشكل.

ولعل ذلك جعل أحمد شوقي لا يكتفي بالتركيز على الأثقال المادية التي رفعها البطل **(نصير)**، وإنّما انصرف أيضا إلى الأحمال المعنوية وإكراهات الحياة الشاقة التي تحمّل وطأتها. " إنها أحمال أخرى لا تقدر عليها العضلات، ولا تقو على حملها. إنها من صميم الحياة نفسها. عندها يشرع الشاعر في تعدادها، مرددا الاستفهام عينه "**أحملت؟**" وكأنه يريد من الحاضرين أن يلتفتوا إلى الأعباء الأخرى التي يجب على الصبور أن يكرّم من أجل تحمّلها."[2] وكذلك كان البطل "نصير" في مجال الرياضة وفي الحياة.

ولاشك أنّ ذلك كان من دواعي تعزيز الشاعر المدح بالاستفهام الذي تواتر ثماني مرات (**الأبيات: 12،15،16،17،18،19،20**)، وتؤكد هذه الترددات على أنّ أحمد شوقي ينحو بخطابه الشعري أبعد من صورة البطل الذي ذلّل الحديد بساعديه، إنّه يطوّع أثقال الحياة التي صار الحديد في مقابلها ضئيلا. " لقد كانت هيمنة الاستفهام شديدة الوقع في البيتين الأولين: ثلاث مرات. ثم صارت في مطلع كل بيت تعلن عن الحمل الجديد الذي ينضاف إلى الأحمال السابقة...كان في مقدوره أن يستمر على هذه الوتيرة في تعداد الأحمال على كثرتها. ولكنه اختار منها قدرا، يكون معه الطرق المتوالي للتواتر شديدا ينوب عن البقية. لذلك كان البيت الأخير إيذانا بإعلان الحقيقة التي تسعى القصيدة للتوقف عندها."[3] وهذا يعني أنّ حمل الأثقال بالنسبة إلى البطل "**نصير**" هو مجرد رفع لكتلة

[1] شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1433هـ_2012م، ص.35.

[2] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.23.

[3] المصدر نفسه، ص.23.

حديدية، بينما الأحمال الحقيقية التي ينطوي عليها الخطاب الشعري تتجاوز تحدي الظهر والساعدين إلى ما قهره الصدر: أثقال وإرغامات الحياة.

وعلى هذا النحو، تتحدد فعالية التردد لدى حبيب مونسي من التعاقب الطارق بحسب مداه، ذلك أنّ مدى التردد يتفاوت من نص إلى آخر وفق عدد المرات التي يتواتر من خلالها. ومن ثمّ، فإنّ هذا التتابع " لا يكاد ينتهي حتى يبدأ من جديد، هي الخاصية التي تحملها العبارة المترددة للقصيدة، فاتحة في كل مرة مسلكا جديدا من مسالك المعنى التي لا تترك للذات المتلقية من الفسحة ما يتيح لها التفرس في طبيعة الحمل.. إنها تلهث وراء التوالي. وليس لها أن تفهم طبيعته الآن. فقط عليها أن تدرك وجوده في حياتها الخاصة. إن مهمة التوالي أن يدلّها على الأثقال وحسب. ولها بعد الفراغ من الاستماع أن تفتح صدرها على الأثقال كلها."[1] وهكذا تتوسع المعاني في النص الشعري عبر ترددات عبارة "**أحملت؟**"، وتتوسع بالتوازي مع ذلك حين يتفاعل معها المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد كشف فعالية ترددات العبارة عندما قارب قصيدة أحمد شوقي، ولكنّه في العمق اختبر التردد في بعده النص؛ ونعاين ذلك بجلاء حين ربط بين ترددات صيغ الاستفهام بمطلع القصيدة الذي كان موضوعه المدح، والمتأمل فيه يلاحظ أنّه كانت له امتدادات حتى البيت الرابع عشر، كما ربط الباحث أيضا ما تقدم بالبيت الأخير من النص الشعري. وهذا يعني أنّ الترددات المهيمنة تتخذ استراتيجية توسعية، فكما تكون على مستوى الصوت/الحرف، تكون على صعيد اللفظ والعبارة، ثم تنفتح على النص برمته.

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، صص.23،24.

ج ـ التوتر وهندسة النص الشعري

إذا كان حبيب مونسي قد تمثل الحرف/الصوت للدلالة على الغياب؛ فإنّه يكون قد انطلق من أصغر وحدة في المنظور اللساني، ذلك أنّها تمتح دلالاتها من درجة التوتر والحضور والتكثيف في النص، وما انطوت عليه من دلالات عبر سيرورة الأزمنة المختلفة. غير أنّ الباحث يوسع من اشتغاله على التوترات الشعرية حين ينتقل من ترددات الصوت واللفظ والعبارة " إلى أكبر أثر ينبئ عن التوترات المشعّة من أعماق الغياب. ذلك هو "الشكل" أو "الهندسة" الكلية للنص الشعري. إننا نتجاوز أثر الصوت/الحرف، وأثر الكلمة، وأثر العبارة، وأثر السطر الشعري. وصولا إلى أثر الشكل النصي جملة، معتمدين على أثر الفقرة باعتبارها مكونا تركيبيا في النص. ذلك أنّ تساوي حجم الفقرات، أو اختلافه وتفاوته، إنما يخضع لوتيرة التوتر التي أملته عليه المشاعر، وإلى حجم المعنى الذي أوحى به الغياب على الحضور."[1] كما أنّ طول السطر الشعري وقصره لا يتحدد عند الباحث بالإيقاع وحده، وإنّما يتحكم فيه أيضا طول ذبذبة التوتر وقصرها.

على هذا النحو لا تستقر التوترات على وتيرة واحدة، لذلك إذا تم رصدها من خلال خطوط بيانية؛ فإنّها ستكون متباينة في النص شدة وضعفا، انقباضا وانبساطا، وحدة ولينا. " إنّ رسم مثل هذه البيانات كفيل بتوجيه القراءة نحو تخوم للمعنى ما كان لها أن تبلغها لولا التفطن إلى حركية الغياب في صلب النص، ورصد فعلها الدسيس فيه...الأمر الذي يحتم على القراءة إعادة تحديدها للنص "ماهية ووجودا". وكأن النص هو الآخر يكتنف العملية الإبداعية في أزمنتها المختلفة، فيشمل الفكرة من تخمرها الأولي، إلى تجسّدها شكلا فنيا مكتملا."[2] والظاهر أنّ حبيب مونسي لا يرصد النص في صورته النهائية فقط، وإنّما يعاين أيضا ما قبل التلقي بوصف هذه المرحلة مشروع حضانة للقصيدة (تشبع النص الشعري

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.61.

[2] المصدر نفسه، ص.62.

بخصائص الذات المبدعة زمن الاختمار والتخلّق)، ثم يقارب القصيدة بوصفها وجودا كتابيا حين تنجز أثرا إبداعيا.

وفي الواقع يذهب حبيب مونسي إلى أنّ التحقق الوجودي للقصيدة لا يتم إلاّ من خلال الإنشادية. إذ إنّها تضفي على النص روح الشاعر، بل تسمه بسمات وحركاته الجسدية، وتصبغه بمزاجيته، وألوان لباسه، وتعابير وجهه. ومن ثم، تصبح هذه العلامات المشهديّة سبيلا لاستكشاف معاني النص الشعري المكنونة. " القصيدة هي الهيئة التي يرفعها "الإنشاد" إلى المتلقي...فيجد في الإنشاد كل الحركات التي تصاحب القول، وتضفي عليه من دلالتها، من المعاني ما تعجز الكتابة عن حمله. ذلك أنّ الإنشاد يرفع الحركة الجسدية، والتعابير التي ترتسم على القسمات، مرافقة لنبر اللغة من تشديد وتفخيم، وترقيق وهمس، ومد واقتضاب، ونفس وتنهد، وتأوه وترديد."[1] ولاشك أنّ ذلك هو الذي يمنح القصيدة الحركية والحياة. وعبر هيئتها يكون الإنشاد في نظر حبيب مونسي متناسبا طردا مع النص، ومتفاعلا مع توتراته الداخلية المتجاوزة لتوتر التقسيم الوزني؛ فينفتح الإنشاد على التدوير، وعلى المقاطع الموقعة للشطر الواحد، وقد يلجأ إلى التكرار والترديد من أجل ملامسة التنويعات والتلوينات الدلالية والإيقاعية والبنائية. وهذا الأمر يتيح للقصيدة أن تتجدد، وتتعدد من خلال كل إنشاد.

ومن ثمّ، فإنّ التوترات في منظور حبيب مونسي تضطلع ببناء وهندسة القصيدة، وهذا ما يجعل القول الشعري متناسبا مع التوتر الداخلي للشاعر طولا وقصرا، حدة وارتخاء، مدا وتدويرا. وفي هذا الصدد، يقوم الباحث بمقاربة نص "في السوق القديم"[2] للشاعر بدر شاكر السياب، حيث استند إلى ثلاثة مصطلحات: الوتيرة، التوتر، والدفق الشعري.

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.75.

[2] بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، ضمن ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص.285.

ويقصد "بالوتيرة تلك الموجة من الأحاسيس التي تغطي السطر الشعري كله، سواء كان منتهيا بنقطة، أو فاصلة، أو مفتوحا على التدوير لتستمر الوتيرة إلى السطر التالي. أما التوتر فهو نتوء داخل الوتيرة الواحدة، يجزئها إلى حركات داخلية تفلح الكتابة في إيجاد مؤشرات تدل عليه. أما الدفق الشعري فهو أكبر منهما جميعا، لأنه قد يتضمن عددا منها. نعرفه من انطلاقه في ما يشبه الشدة، ولا ينتهي إلا حين يستفرغ الشحنة التي تشحن وتائره وتوتراته."[1] وتأسيسا على ذلك تغدو الإنشادية مدخلا لإنشاء القصيدة وتلقيها؛ لاسيّما من خلال الإفصاح عن درجات التوتر التي تحملها الكلمات.

ومن هذه الوجهة، يرصد حبيب مونسي في المقطع الأول من قصيدة "في السوق القديم" لبدر شاكر السياب دفقين شعريين، إذ يتبدى الأول في صورة بسيطة، ويتألف من خمس توترات، الثاني منها للتخطي*، في حين ينفتح آخرها على تدوير، ويكون نهاية للدفق الشعري الأول؛ وأمّا الدفق الشعري الثاني، فيتمظهر في صورة معقدة، وهو مكون من ثماني توترات؛ ونلفي الأول منها مركبا (ثلاث توترات) لأنّه يشتمل على بعض أجزاء التوتر الأول؛ وثانيها تخط، وثالثها معترض. ووسم الباحث هذا التوتر بصفة الاعتراض لأنّه توتر معترض خارجي، وهو تشبيه(**– مثل الضباب على الطريق–**)[2]، حيث تحول أداة التشبيه (مثل) عين المتلقي من مكونات القصيدة إلى عناصر غيرية خارجية، ويتأكد الاعتراض من خلال تموضعه بين عارضتين. بينما نجد التوترين السابع والثامن متممين للتوتر المتخطي، كما ينفتح الجزء الأخير من التوتر الثامن على تدوير، وبه تكون نهاية

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.78.

* **التخطي**:" ليس تدويرا صريحا.. إنه انتقال فقط إلى وتيرة شديدة الذبذبة نسبيا، يمتد فيها توتر واحد على عدد من الكلمات دفعة واحدة. لذلك السبب سميناه تخطيا...لأنّ الإنشاد يقطعه دفعة واحدة إلى منتهاه. لأنّ معناه ليس مؤسسا لما يأتي بعده، وإنما هو تابع للوتيرة الأولى، يصفها. " حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.79.

[2] بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، ص.285.

الـدفق الشـعري[1]. وعلـى هـذا النحـو، لا تكـون القصـيدة في منظـور حبيـب مونسـي نصـا وحسـب؛ وإنّمـا هـي أيضـا إنشـاد؛ وبـذلك فهـي تتجـاوز الكتابـة المهندسـة خطيّـا؛ بينمـا الإنشـاد يثريها بحركات نابضة بالمعنى؛ كالتمثيل وسحر الصوت والصمت.

نسـتطيع أن نتبـيّن ممّـا تقـدم أنّ مقاربـة حبيـب مونسـي للنمـاذج الشـعرية السـابقة قـد اسـتندت إلى مفهـومين متضـافرين، همـا: الهيمنـة والبـؤرة الدلاليـة؛ إذ " إنّ الـنص يسـيره دلاليـا عـاملان: عامـل الهيمنـة الـتي تحـدد مـواطن الارتكـاز فيـه. وعامـل البـؤر الدلاليـة الـتي تنتشـر في مسـاحته. وعلـى القـراءة أن ترصـد الهيمنـة، والبـؤر الدلاليـة لتتخـذها معـابر للمعـنى العميـق. والتـوغل في الغيـاب."[2] وذلـك مـا يحتذيـه الباحـث في قراءتـه لنصـوص أخـرى: نـص "الطريـق إلى السـيدة" للشـاعر عبـد المعطـي حجـازي، الافتتاحيـة السـردية لمزدوجـة أبي العبـاس أحمـد بـن مُحَمَّد المقـري الأندلسـي، المعمـار الفـني في الشـعر الشـعبي "قصـيدة مصـطفى بـن بـراهيم: الورشان"[3].

والملاحـظ أنّ حبيـب مونسـي قـد عمـل مـن خـلال هـذه الدراسـات علـى إبـراز الكيفيـة الـتي يكـون عليهـا التـوتر في الـنص هندسـة وبنـاء، حيـث إنّـه يستكشـف ويسـتنطق البـؤر الدلاليـة الـتي يتشـيد علـى ترابطاتهـا البنـاء النصـي؛ وهـو في الوقـت نفسـه، يـربط البـؤر الدلاليـة (الأساسـية والثانويـة) بإجـراء الهيمنـة مـن أجـل الوقـوف علـى المعـنى الـذي تجلّيـه هندسـة الـنص. " فالمسـيطر أو المهـيمن لديـه، قيمـة مـن بـين سـائر قـيم الـنص العليـا أو الـدنيا الـتي تتراكـب في نظـم هرميـة، تتقـدم إحـداها لتـترأس، تسـيطر وتحكـم بشـكل مـن الأشـكال لتعطـي الشـعر ماهيتـه وخصائصـه الفنيـة...والمهم بالطبـع هـو تحديـد تلـك القيمـة وبحـث عملهـا وتحديـد

[1] ينظر، حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، صص.80،82.

[2] المصدر نفسه، ص.195.

[3] المصدر نفسه، صص.89،121،147.

علاقاتها."[1] واللافت للانتباه أنّ الباحث يضع المتلقي أمام نصوص شعرية مختلفة المشارب، حتى يقف على الخصائص النوعية لاشتغال التوترات في النص الشعري بناء ودلالة.

7_ قصيدة النثر: المصطلح والتجنيس

يعد **"تجنيس قصيدة النثر"** من القضايا النقدية الشائكة التي تناولها حبيب مونسي في بعض كتاباته، واللافت للانتباه أنّ المتلقي يستشعر منذ الوهلة الأولى أنّ ما كتبه الباحث في هذا المضمار لا يراعي السياق العام لتحولات الشعرية العربية، ويظهر ذلك أولا من خطاب العنوان الذي اختاره لدراسته، إذ يقر بوجود مشكلة من خلال خيار القصيدة النثرية. وعندما نتأمل هذا العنوان: **"مشكلة تجنيس "قصيدة النثر" ومسؤولية النقد"**[2] نصبح من جهة بصدد إشكالية موضعة **"قصيدة النثر"** جماليا، ومن جهة أخرى يضع الباحث هذا النوع من النصوص في حالة انفلات، لا تضبط إلا بصرامة النقد الذي اشترط أن يكون صادقا وعارفا.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الباحث يتهم " قصيدة النثر بأنّها بلا معايير واضحة، وأنّها فوضى وعبثية لا يمكن الحكم عليها وفق منهجية شعرية واضحة، مما يدفع إلى اللاشكل، واللاقصيدة، واللانوع، وهذا ناتج عن كون قصيدة النثر شعرا يتحرك في فضاء واسع من الحرية الفردية بلا حواجز، وأي تنظيرات تواكب منجزها الإبداعي تظل أطرا، تحتاج إلى من يتجاوزها."[3] وفي كل الأحوال، عرفت قصيدة النثر تحولات كبيرة، سواء وجدت امتدادها في التراث العربي أو سندها في الرصيد الإبداعي الغربي.

---

[1] محمود العشيري، شعرية القصيدة، في المبادئ المحايثة للنص الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2017، ص.57.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص131

[3] مصطفى عطية جمعة جودة، قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر، تأصيل رؤيوي وجمالي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد43، يناير- مارس2015، ص152

ومن ثم، يستسهل في منظور حبيب مونسي كل واحد مهما كانت كفاءته الفنية والإبداعية والمعرفية كتابة أي شيء ويسميه قصيدة، ومرد ذلك في الأساس هو غياب النقد الذي يسائل الإبداع بصدق وصراحة وعلمية وموضوعية. ثم إنّ ذلك يصبح أكثر سلبية حين ينشغل النقد العربي بتنظير الآخر الغربي؛ فيغدو تابعا له، حيث "ترتب على ذلك وهم الصحة والسلامة، الذي قاد إلى لون من الهيمنة، فرض أسماء على الشعر دون أن يكون لها حظ من الشاعرية والعلم. فكل من أتاحت له الظروف، وساعده الحظ في نشر ديوان أضحى معدودا على الشعر، ومن ثم راح يطالب بحقه في تركة الشعر، يقول فيه بما يشاء ويتوهم."[1] وبطبيعة الحال، سينجم عن هذا الوهم فراغ يشجع على سيادة الرداءة الشعرية. وبناء على ذلك، يقر حبيب مونسي بأنّه لا يهم إنكار وجود قصيدة النثر، أو الاعتراف بحضورها فنا؛ لأنّ ذلك لا يغير أي شيء من الواقع ما دامت هذه الظاهرة قد نالت حظا كبيرا من الانتشار. وهنا لا يجد الباحث مفرا من توجيه اللوم إلى النقد؛ الذي وسمه بالصمت والتواطؤ، والنفاق والمهادنة، بل ذهب أبعد من ذلك عندما وصفه بالخيانة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد أكد إلى أنّه كان بالإمكان التحصن ممّا سماه الاختراقات الممكنة، لو أنّ الرواد قد هيأوا الظروف الملائمة للظاهرة الشعرية، حيث لا تكفي النصوص التجريبية في نظره للتحضير لها، إذ كان من الضروري تأسيس المعايير وتوفير الأطر التي تتحرك فيها نحو مقاصدها، ذلك أنّ هذه الحدود ستتيح للظاهرة أن تقوم على قاعدة صلبة لتشيد معمارها، وتنفتح على المستقبل.

غير أنّ تقصير الرواد في وضع القوانين المؤطرة والمقاييس النقدية المناسبة فتح الباب على مصراعيه أمام فوضى التجريب الشعري، وأصبح التجاوز من أجل التجاوز غير مجد. وقد " يكون مثل هذا الحديث شديد الوقع، يوهم بالنقد المتسلط الذي يسعى إلى الحد من

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص132

حريات الإبداع والتجديد. نعم فليكن كذلك لأننا أمام مسألة أصابها من التضخم المرضي ما يجعلنا في موقف الجراح الذي يختار البتر العاجل حتى يسلم الجسد من التسمم كلية. إنّ حاجتنا اليوم إلى المعايير النقدية النابعة من خصوصيتنا العربية، ما يجعلنا نسلم بكثير من المقولات التي حسبناها في يوم من الأيام مقيدة للحريات."[1] وفي هذا الصدد، يرى أيضا حبيب مونسي أنّ المناهج الوافدة قد جعلت النقد العربي الحديث عاجزا عن المقاربة السليمة للنصوص من حيث الجودة والرداءة، رغم ما تتوفر عليه هذه المناهج من تقنية وعلمية. ولكن كان حريا بالباحث أن يلامس مكمن الخلل الحقيقي، فالمشكلة الجوهرية تتعلق بكفاءة تمثل الناقد العربي لأدوات النقد الغربي فضلا عن ممارسته النقدية، وليس تحديدا بالجهاز المفاهيمي والإجرائي للمناهج الغربية.

وفي هذا المستوى لا يتوانى حبيب مونسي مرة أخرى عن تحميل النقد مسؤولية **مشكلة تجنيس "قصيدة النثر"**، وهو يعني بذلك الرواد الذين تخلوا في نظره عن وظيفتهم، وبالأحرى عن مسؤوليتهم، إذ " لو شعر الرواد بهذه التبعية لأقاموا لفنهم سياجا من الحدود والمقاييس يحوطون بها فنهم حتى لا يدخله عليهم متطفل يفسد عليهم الجد الذي ركبوه، والهدف الذي استهدفوه، والمرمى الذي راموه. لو فعلوا لما اتهمهم أحد، بل لوجد فيه المجربون حجة عليهم...ولكن الرواد لم يكونوا مبدعين فيما جاءوا به، بل كانوا مجرد مقلدين نقلة، استخدموا لكسر عمودية القصيدة العربية، ولذلك سكتوا. لأن الآخر لا يزال يملي الشروط، ويقترح الحدود."[2] انطلاقا مما سبق يمكن أن نقول، بأنّ حبيب مونسي لم يكتف بوسم تجنيس **"قصيدة النثر"** بالمشكلة، وإنّما توسع في ذلك ونعت الرواد باللامسؤولية والتقليد والتبعية للآخر، حيث اعتبرهم أداة لكسر بنية القصيدة العربية.

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.133

[2] المصدر نفسه، ص.134

ولا غرابة أن يعزز حبيب مونسي وجهة نظره بالانتصار لمن هم ضد قصيدة النثر، حيث يمثل بالنسبة إليه كتاب عمر فروخ "هذا الشعر الحديث" منجزا نقديا لم يجد من الانتشار والمتابعة حتى يضطلع بدوره المنوط بالحفاظ على عمودية القصيدة العربية. وهكذا، فإنّ الباحث يتبنى بشكل مطلق ما ذهب إليه عمر فروخ في كتابه السابق، إذ كان الشعر المنثور في منظوره مجرد تقليد لما كان يجري في أمريكا. وفي هذا المعنى يقول: " مر معنا أنّ الذين هاجروا إلى المناطق الأمريكية _ ممن كان لهم ميل إلى الأدب_ لم يكونوا ذوي ثقافة فكرية بالغة أو ذوي ثقافة لغوية صالحة. ثم إنهم عرفوا هنالك أنواعا من التعبير الأدبي جديدا عليهم فمالوا إليه. ولقد جربوا براعتهم، في الأكثر، في الأسلوب، ذلك الأسلوب الذي ظنوه جديدا في الأدب العربي...منذ ذلك الحين، وبعد إنهاء الحرب العالمية الأولى...كثرت المقالات التي تدخل في نطاق الشعر المنثور تقليدا لكتاب المهجر."[1] وهكذا، فإنّ حبيب مونسي يخرج قصيدة النثر من دائرة الشعر اهتداء بعمر فروخ.

ثم إنّ الباحث لا يرفض أن تكون قصيدة النثر جنسا أدبيا قائما بذاته فقط، بل يجرد هذه الظاهرة من كل السمات الجمالية، ويسمها بالمرض. لذلك، يتماهى مع رأي شوقي أبي شقرا، ويتبنى كل الصفات السلبية التي وسم بها قصيدة النثر؛ حيث يقول: " فإذا نظرنا إلى النعوت التي استعملها الشاعر: سجن، حائط، فخ، حبل، أسار، سلسلة، تشد، تعطل، تربط.. مرض، جرثومة.. أدركنا ثقل المسؤولية التي تخلى عنها النقد، قبل أن يتخلى عنها الرواد من حيث التوجيه. لا بد إذن من إيقاف القطار المجنون وتفتيشه، وإصدار أحكام صارمة رادعة تهذب الاندفاع، وترد الحق إلى نصابه. وليس في ذلك من عيب ولا تطرف. بل العيب كله في التمادي وتسمية المرض بالصحة والسلامة."[2] من الواضح أنّ

[1] عمر فرّوخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1980، ص.136.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.134.

خطاب حبيب مونسي لا يختلف عن خطاب شوقي أبي شقرا من حيث الإنكار والحدة والمعيارية.

ولاشك أنّ ذلك سيجعل الأسئلة الحقيقية حول قصيدة النثر في مأزق؛ وبخاصة حين يصطنع حبيب مونسي لغة مطلقة، لا تنسجم مع ما يطمح إليه، ذلك أنّ الوعي المغاير لما يرفضه جماليا لا يتحقق استنادا إلى أحكام الإزاحة ومنطق النفي. نتبين هذا الخطاب الصارخ من خلال مفردات الباحث على النحو التالي: " **إيقاف القطار، تفتيشه، أحكام صارمة، رادعة، ترد الحق، المرض.**" وهكذا، فإنّ " قصيدة النثر منذ أن دخلت لغة النقد والإبداع، حملت معها مفاهيم مغلوطة كانت السبب في كثير من الأحكام المفتعلة، بل بنيت عليها دراسات أخطأت طريقها ومنهجها...ذلك أنّ الشعراء، منذ أن اصطلحوا على شعر اللاوزن، بأنه شعر، وهم يواجهون تيارات مضادة سعت بكل حزم وقوة لإرجاعهم للعرف السائد الذي اعتبر بمثابة قانون طبيعي."[1] وهذا النزوع يجنح في العمق نحو رفض تعدد الأشكال الشعرية؛ وبالتالي عدم الاعتراف بقصيدة النثر.

ولكن، مع ذلك، هذا الإجراء الردعي لم يكن كافيا للإجابة عن إشكاليات قصيدة النثر، لأنّه يبسطها ويتناولها من منظور استعلائي مشدود بشكل وطيد إلى الثابت. وبالمقابل لا يمكن أن ننكر بأنّ مصطلح قصيدة النثر قد " أحدث...منذ بداية الستينات خلخلة في الجهاز المفاهيمي لتلقي العرب للشعر، وجعل مفهومهم له لا يعرف استقرارا، مع أنّ ذائقاتهم الجمالية عرفت في ما قبل، استقرارا نسبيا على ثوابت بعينها في ضبط إواليات القول الشعري."[2] وبطبيعة الحال، من هذه الثوابت ينطلق حبيب مونسي في تلقيه للشعر،

[1] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2008، صص.15،16.

[2] رشيد يحياوي، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، مفاهيم وتحاليل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1437هـ_2016م، ص.155.

لـذلك ألفينـاه ينكـر تجنـيس قصـيدة النثـر بـدءا مـن عنـوان دراسـته الـذي أشـرنا إليـه سـابقا، حيـث عـدّ تصـنيفها وتأطيرهـا في نـوع معـين مشـكلة؛ ممّـا يعـني أنّـه يجردهـا مـن أيّ خصوصـية شعرية.

وانطلاقـا ممـا تقـدم ينفـي حبيـب مونسـي وجـود قصـيدة النثـر، لأنّهـا في نظـره لا تمـت بصـلة إلى الشـعر في الحاضـر وفي المسـتقبل، فهـي مارقـة عـن الشـكل الخليلـي العمـودي. ومـن ثم، فـإنّ " "قصـيدة النثـر" ليسـت شـعرا، ولـن تكـون شـعرا أبـدا بالمفهـوم الأصـيل للشـعر العربي...أمـا قصـيدة النثـر فشـيء آخـر غـير الشـعر.. إنّهـا جـنس جديـد لا بـد مـن إيجـاد مكانـة لـه بـين الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى. ولكنـه إن أراد ذلـك فعـلا، كـان عليـه أن يتأسـس علـى القواعـد والحـدود والمعـايير."[1] وعلـى الـرغم مـن الانتقـاد العنيـف لقصـيدة النثـر، نجـد حبيـب مونسـي يقـر بأنّهـا جـنس جديـد يقتضـي مـن النقـد أن يجـد لـه منزلـة بـين الأجنـاس الأدبيـة المعروفـة. ولاشـك أنّ " عـدم وجـود إطـار نظـري يحـدد مفهـوم الشـعر المنثـور، أدى إلى إشـكالية التلقي."[2] لدى حبيب مونسي وغيره ممن يتبنى رؤيته.

وبنـاء علـى ذلـك، يقـترح الباحـث جملـة مـن المقـاييس لتصـنيف قصـيدة النثـر بوصـفها جنسـا جديـدا، إذ كـان عليـه أن يتأسـس علـى القواعـد والحـدود والمعـايير المألوفـة في القصـيدة العموديـة، بـل يصـر حبيـب مونسـي أنّ هـذه المعـايير هـي الـتي تضـمن لـه الاسـتقامة. ويكشـف هـذا الموقـف مـن جهـة عـن ميـل واضـح للمـوروث الشـعري، وعـن تجاهـل لأيّ منطـق للتحـديث الشعري يسلب من هذا الموروث اصطلاح القصيدة جهة أخرى.

نلاحـظ أيضـا إلحاحـا مـن حبيـب مونسـي علـى ضـرورة اسـتقلالية قصـيدة النثـر، فهـو لا يرفضـها فحسـب، بـل يؤكـد علـى حتميـة انفصـالها عـن الشـعر، وألاّ تكـون بـديلا عنـه. ومـن ثمّ،

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.135

[2] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ_2010م، ص.175.

" توجب عليها أولا أن تقوم جنسا منفصلا عن الشعر، ولا تقدم نفسها بديلا له، كما فعل شعر التفعيلة الذي حاول مصارعة جبل شامخ فانتحر...لا شيء يقف في وجه الشعر العمودي، ثم يزعم أنّه البديل."[1] وهكذا، يكون الباحث قد أجاب بالسلب عن إمكانية إخراج قصيدة من النثر. وعلى هذا النحو، تصبح حدود الشعري والنثري هي صلب السؤال. وتأسيسا على ذلك، يرفض حبيب مونسي قصيدة النثر " لأنّها أسقطت الوزن الحد الثاني من مشروعية الشعر الكلاسيكي، وخلطت بذلك بين الشعر...وبين النثر بوظائفه وسماته...وبذلك فرضوا على الشعر مفهوما محددا ثابتا وعلى النثر كذلك مفهوما محددا ثابتا."[2] وانطلاقا من هذه الرؤية المحافظة التي تكاد تكون جاهزة يكون حبيب مونسي قد اتخذ موقفا رافضا لقصيدة النثر جماليا ومصطلحا.

وهكذا، يرى حبيب مونسي بأنّ مصطلح **"قصيدة النثر"** غير دقيق، لأنّه من جهة لا يحيل على جنس أدبي مستقل بذاته، ولأنّه يقدم نفسه من جهة أخرى بديلا عن الشعر. ومن ثم، يقتضي الأمر أن تتحدد **"قصيدة النثر"** بمصطلح جديد يسمح لها بالتميز والاستقلالية عن الشعر؛ حيث " إنّ قيام "قصيدة النثر" جنسا أدبيا منفردا لا يحمل غرور البديل، هو الضمان الوحيد الذي يمكنها من الحياة الجادة المثمرة، بيد أنّ ذلك يحتم عليها أن تجد لنفسها نعتا يبعد عنها اصطلاح القصيدة الذي ارتبط بالشعر العربي. وفي العربية من السعة ما يضمن لها الاسم الذي يخلدها."[3] وهذا يعني أنّ الباحث يحتكم في تصوره إلى معيار المصطلح؛ وإن كان قد أشار باقتضاب إلى سمات الظاهرة، فذكر منها: "الاقتصاد،

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.135

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2012، ص.173.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.135

والتكثيف، والإيقاع."[1] كما أنّه فضلا عن ذلك قد حسم في قضية الحدود الملتبسة بين الشعري والنثري، وفي التداخل الأنواعي حين قضى أن يكون النثر هو منطقة قصيدة النثر.

وتبعا لذلك يكون حبيب مونسي قد أخرج قصيدة النثر من دائرة الشعر، حيث فكك ثنائية المصطلح، فأسقط لفظ " **قصيدة**"، وأبقى كلمة " **النثر**"، وبذلك نلفيه ينحاز إلى النثري مقابل الشعري. وبناء على ما تقدم يتبنى الباحث مصطلح "**النثيرة**"، ويفصح عن ذلك بقوله: " فإنّ "النثيرة" – وهذا ما أختاره لها من اسم ونعت- تمتلك من الأساليب ما يجعلها في قمة الآثار التي تمتلك شعرية خاصة، تلتقي فيها روافد الشعر القديم والنثر الحديث. تستفيد من هذا وذاك، بل وتنفتح على تلاقح خصب يفتح أمامها روافد الفنون جميعها. إنّها في قدرتها على التكثيف والاقتصاد من أخطر الفنون وأصعبها مراسا وأشدها قلقا. وشعريتها ينبغي لها أن تكون أرقى أنواع الشعريات."[2] ولعل ذلك ما يمنحها خصوصيتها.

ولكن الملاحظ أنّ حبيب مونسي يقع في التباس آخر، فهو من جهة يفصل مصطلح "النثيرة" عن الخطاب الشعري، غير أنّه من جهة أخرى يربطه بروافد الشعر القديم والنثر الحديث، بل يوسع هذا الانفتاح ليشمل الفنون جميعها. غير أنّ الباحث سرعان ما يقع في مفارقة تقوّض ما تبناه سابقا، حين يعزل النثيرة عن الأجناس المجاورة لها بحجة أنّ ذلك التفاعل سيجعل منها جنسا هجينا، بل لقيطا إذا ما استعرنا لغته. وبموجب ذلك فهو لا يعترف في هذا الصدد بتداخل الأجناس، ولا بالخطاب الأنواعي. " أما ما يرومه البعض من اصطياد بعض القوانين من الأجناس المتاخمة، لها فأمر مردود لأنه سيجعل منها فنا لقيطا مركبا من غيره، ونحن نسعى لجعلها جنسا مستقلا كامل الاستقلال. إن واقعها

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.135

[2] المصدر نفسه، ص.136

الخاص هو معدنها الذي تنحت منه قوانينها إن أرادت أن تنعم بالوجود والماهية المستقلة."[1] غير أنّ إغفال دور التفاعل النصي في التجنيس الأدبي هو أمر ضد منطق إنتاج النصوص نفسها؛ " ذلك لأنّ النص لا يتحقق إلا باستيعابه لمجموعة من النصوص الأخرى معارضة ومحاكاة ساخرة وتحويلا وخرقا وتدميرا، وبمختلف الأشكال التي يحدث بها التفاعل النصي. ينتج النص في حركة معقدة من حضور نصوص أخرى، وإبعادها في آن واحد. وعبر هذه الحركة المعقدة تتحدد طبيعة التفاعل النصي، وتتضح حدوده، وتتبلور معه حركية الافتراضات التي ينشأ عنها معنى النص، وتتعدد تأويلاته."[2] وإذا جارينا حبيب مونسي وسلمنا بنقاء واستقلالية النثيرة أجناسيا، فلنا أن نتساءل عن النصوص التي احتكم لها في تحديد تصوره النظري للنثيرة؟

ثم ينتهي الباحث حبيب مونسي إلى أنّ شعرية "النثيرة" ستغدو من أرقى الشعريات، ولكن يترك هذه النتيجة معلقة، فهي لا تتجاوز أن تكون افتراضية. ولا يتم لها هذا الامتياز إلا في المستقبل، لأنّ هذا النوع من الشعرية لم تتحدد خصائصه بعد. إذ " لا يمكننا الحديث عن شعرية للنثيرة إلا من خلال سبر النصوص واستخلاص الخصائص والمميزات من واقعها. عندها فقط سيكون لها شعريتها الخاصة، مثلما هو الشأن في الأجناس الأخرى."[3] وهنا أيضا، يسكت الباحث عن النصوص التي تتحدد من خلالها السمات الفنية لشعرية "النثيرة"، وغيابها بطبيعة الحال سيضع التسمية نفسها موضع المساءلة.

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.137

[2] عبد السلام أزيار ، آليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، رسالة التوابع والزوابع أنموذجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2016م-1436هـ، ص.46.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.136

ولا يخفى في المقابل ما حققه مصطلح "قصيدة النثر" من شيوع وانتشارية؛ لاسيّما بعد ترجمة كتاب سوزان برنار ""قصيدة النثر".[1] وفضلا عن ذلك، هناك إشكالات عديدة حول مصطلح "قصيدة النثر" لم تحسم إلى اليوم. غير أنّها قد رسخت حضورها بقدر كبير من خلال تحققها الفني وتميزها الأجناسي. " لقد فتحت قصيدة النثر الباب لإمكانية توليد احتمالات شعرية على درجة كبيرة من الأهمية... لقد أسست قصيدة النثر لبلاغتها الشعرية من خلال تحييد كل العناصر الشعرية الجاثمة ببلاغتها التقليدية على النص من دون تمكينه من الانفتاح على أفق المساءلة التجديدية. وهي بهذا العمل قد أفرزت كيمياء التأسيس لشعريتها، لا من خلال نفيها لفكرة الانقطاع النهائي عن جذور الشعر...ولكن كذلك من خلال تأكيدها على تجاوز العديد من الرؤى النقدية المتحيزة التي تعتبر قصيدة النثر قطيعة معرفية وجمالية مع الأنساق التقليدية."[2] وعلى هذا النحو، تكون قصيدة النثر قد حافظت على سيرورتها من خلال الممارسة الشعرية في إطار التجريب المتجدد.

وفي هذا السياق، يقدم حبيب مونسي تعليله لاختيار مصطلح النثيرة، حيث آثر صيغة التصغير ليس بغرض الحط من قيمتها أو تحديد حجمها؛ وإنّما لما تحمله من إمكانات دلالية متعددة: اللعب، المراوغة، التلون، الخفة، الثقل، السهولة، الامتناع، القدم، الجدة، والأصالة. وفي هذا المعنى يقول: "نسميها "نثيرة" ليس تصغيرا لها، ولا دلالة على الحجم المراد لها. بل دلعا، لأنها لعوب، متقلبة، متلونة، خفيفة ثقيلة، سهلة صعبة، قديمة جديدة. إنها جنس لا مقلد، ولا وافد.. إنها في جميع اللغات، وفي جميع الأجناس... بقي علينا أن نوجد قوانينها بالفعل من صلبها حتى نسجل شهادة ميلادها في أثر رجعي يمتد إلى أعماق

[1] سوزان برنار ، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط.2، 1996، صص.23_54.

[2] عبد القادر رابحي، في التأنيث لفراغ القصيدة، مقاربات في التشكيل الشعري، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2019، ص.92.

التـاريخ."[1] وفي هـذه الحالـة، فـإنّ الممارسـة النصـية هـي وحـدها الكفيلـة بأن تجعـل الكتابـة منفتحة على أفق يسمح بملامسة شعرية النص الجديد.

ولعـل الإيقـاع هـو مـن أبـرز العناصـر الـتي يرصـدها حبيـب مونسـي في نـص النثـيرة، إذ "للنثـيرة أن تأخـذ بالشـكلين معـا دون أن تظـل حبيسـة الإيقـاع التقليـدي الـذي يقـوم عليـه الشـعر العـربي. إنّ إيقاعهـا نابـع مـن تـوترات كتابتهـا، تلـك التـوترات تظهـر في التكـرار الـذي يسـجل علـى مسـتوى الأصـوات "الحـروف" و"الكلمـات" و"العبـارات" و"الـنص برمتـه" إنّـه أشـبه بالخـدوش الـتي يتركهـا الاسـتعمال المتكـرر علـى وجـه القـرص، تمتلـك دلالـة مزدوجـة: دلالـة علـى الإيقـاع، ودلالـة علـى التـوتر. لأنّ النثـيرة نـص تـوتر قبـل كـل شـيء."[2] ذلـك أنّ التـوترات هي التي تهندسها.

ومـع ذلـك، يظـل نـص النثـيرة كمـا يتصـوره حبيـب مونسـي متموضـعا بـين القـديم والحـديث؛ بـين الإيقـاع التقليـدي (الـوزن) وإيقـاع الكتابـة الـذي تشـع توتراتـه بـدلالات مختلفـة. وعلـى هـذا النحـو، يكـون هـذا الشـكل الجديـد " بمعـنى مـا، عـودة إلى الكلمـة العربيـة- إلى سـحرها الأصـلي، وإيقاعهـا، وغناهـا الموسـيقي والصـوتي...ونحن اليـوم نتجـاوز القـريض إلى الأسـاس الـذي انبثـق عنـه، أعـني الكلمـة العربيـة وإيقاعهـا."[3] هـذا الإيقـاع هـو في العمـق وليـد توترات الكتابة نفسها، حيث تترك آثارها على سطوح النص وفي أغواره العميقة.

وإذا كانـت النثـيرة نـص تـوتر بامتيـاز في منظـور حبيـب مونسـي، بسـبب قيامهـا علـى الـدفق القـوي، فـإنّ هـذا التـوتر هـو أيضـا هندسـة وبنـاء؛ ممّـا يعـني أنّ النثـيرة ليسـت " خاليـة مـن التصـميم والهندسـة، بـل إنّ حـرارة الـدفق بينـة في التصـميم والهندسـة معـا. وكـأنّ الـدفق هـو

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.137

[2] المصدر نفسه، ص.136

[3] أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.3، 1979، صص.114،115.

المتحكم الأول في إنشاء النثيرة"[1] المؤسسة على مجموعة من البؤر الدلالية المتواشجة والترابطات داخل النص. بل إنّ التوترات ذات دور فعال في تحديد الشكل الهندسي لنص النثيرة، كما أنّها فضلا عن ذلك تسرب آثارها إلى القالب اللغوي.

ولا تنحصر جماليات النثيرة التي اقترحها حبيب مونسي بديلا لقصيدة النثر على الخصائص المذكورة سابقا فقط؛ بل جعل الباحث الحرية دعامة أساسية لها. إذ " أول قوانينها "الحرية" بيد أنّ الحرية المشروطة بالاقتدار المبدع الذي لا يركب رأسه لمجرد أنّ الحرية تبيح له أن يقول أي شيء. بل الحرية هنا، هي حرية التوتر الذي يسكن الذات ممزوجا بالفكرة التي تتأهب للكشف عن ذاتها."[2] وهكذا، يؤكد حبيب مونسي على فعالية التوتر لأنّه جوهر مكابدات الكتابة.

لكن لابد أيضا الإشارة إلى أنّ حديث حبيب مونسي عن النثيرة قد ارتبط في الغالب بما سيكون، ذلك أنّه حصر تصوره في الجانب النظري، إذ لم يقدم النصوص التي تضع المتلقي أمام شعرية النثيرة. ولاشك أنّ هذا الفصل بين النظري والمنجز النصي قد أربك المقترح البديل عن قصيدة النثر؛ بل جعل إمكاناته الجمالية افتراضية؛ ولا تخرج من هذا المأزق إلا حين تتجسد كتابة. ولاسيّما أنّ " الكتابة لم تبق أسيرة الدال الواحد المخنوق، لأنّها وضعت نفسها في مواجهة شعرياتها التي كانت تعمل على التبدي والظهور عبر صيغ وأشكال وممارسات لا تحصر في "الواحد" أو "الأكبر" أو "المهيمن"، بل تذهب نحو مصير متعدد الرؤوس والأضلاع، أي مصير لا يفتأ يتكثر ويصير."[3] وعلى هذا الأساس، لا يمكن للنثيرة أن تنجز شعريتها الخاصة في نطاق النثر فقط بحسب حبيب مونسي دونما أن تتجاوز

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.137

[2] المصدر نفسه، ص.137

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص.7.

هـذه الإرباكـات والالتباسـات الناجمـة غالبـا عـن تغييـب المـتن بوصـفه منطلـق التأمـل والقـراءة والسؤال.

ومـن ثم، فـإنّ هـذا التصـور المطلـق والشـمولي للنثـيرة يـدعو إلى مراجعتـه أولا علـى المسـتوى النظـري، ثم إلى إعـادة النظـر ثانيـا في الفـراغ النـاتج عـن تجاهـل النمـاذج النصـية الـتي يفـترض أن تكـون مصـادر قـوانين ونظـام وخصـائص النثـيرة الـتي تحققـت لـدى حبيـب مونسـي فقـط علـى صعيد المصطلح الذي لا نجد له حضورا في النقد العربي الحديث والمعاصر.

8_ الشعر النسوي الجزائري: خطاب الذات والنبوءة

ارتـبط الشـعر النسـوي الجزائـري بأسـئلة متعـددة، وبسـجالات حـادة حـول جماليـة هـذا الشـعر تارة، وبجـنس مبدعـه تارة أخـرى، ممّـا جعـل هـذا الشـعر عنـد بعـض النقـاد حبـيس تصـورات إيديولوجيـة وآراء جـاهزة؛ لاسـيّما حـين " تسـتند إلى ربـط مباشـر بـين الكتابـة وجـنس صـاحبتها مـن الخـارج."[1] وهكـذا، فـإنّ " الشـعر الجزائـري مثلـه مثـل التجربـة الشـعرية العربيـة، فمنـذ الانفتـاح علـى الحداثـة الغربيـة وهـو يخـوض وبأشـكال مختلفـة صـراع الإبـداع وأشـكال التحـديث، وشـعر المـرأة لا يحيـد عـن هـذا الحـراك علـى الـرغم مـن النظـرة الدونيـة الـتي أحـاط بهـا الـدرس النقـدي موقفـه مـن هـذا الشـعر، وخاصـة عنـدما تثـار قضـية المقارنـة بـين الشـعر النسـوي والشـعر الرجـالي...لم يعـد شـعرها يعـبر عـن اللحظـة العـابرة أو عـن الذاتيـة الخاليـة مـن الفكـرة."[2] ولاشـك أنّ ذلـك قـد سمـح للشـعر النسـوي الجزائـري أن ينفلـت مـن دائـرة الصـمت والتهمـيش، ويحتـل مسـاحة لافتـة تتبـدى فيهـا المـرأة ذاتا فاعلـة بمنجزهـا الشـعري، بعـدما "أسـقطت الكتـب الـتي تحـدثت عـن الأدب الجزائـري مـن حسـابها هـذا الموضـوع علـى اعتبـار أنّ الصـوت النسـائي

[1] زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2019، ص.11.

[2] آمنة بلّعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، دار ميم للنشر، الجزائر، 2019، ص.146.

يكـاد يكـون معـدوما، إلا ممـن اسـتطاعت أن تتخطـى حـواجز التقليـد،"[1] وتكتـب ذاتهـا وعوالمها شعرا.

أ_ خطاب الذات

وفي هـذا الصـدد، يـرى حبيـب مونسـي أنّ الشـعر النسـوي الجزائـري كـان فضـاء لتعريـة الـذات والبـوح بأسـرارها؛ وهنـا تصبح مقامـات البـوح بمـا تنطـوي عليـه مـن غريـب وجديـد وصـلا بـين الشـاعرة والمتلقـي. وبالطبـع ذلـك مـا يرصـده مـن خـلال الكتابـة الإبداعيـة عنـد "ربيعـة جلطـي". "إنّ الـنص عنـد هـذه الشـاعرة وأخواتهـا.. يسـلك عـادة هـذه الطريقـة في النشـر والطـي.. في الكـتم والبـوح.. في إغـراء الآخـر والصـدود عنـه.. إنهـا أبـدا امـرأة أهـدت للكلمـات غنجهـا وتمنعهـا.. وشـيئا مـن جرأتهـا وتبـذلها. وكـأن الـنص الشـعري يتخلـى عـن كافـة تعريفاتـه الـتي أرسـاها النقـد منـذ أزمنـة بعيـدة، ليكتـب لنفسـه تعريفـا جديـدا مختلفـا."[2] ومـن شـأن ذلـك أن يفضـي إلى استكشـاف واسـتنطاق أغـوار الـذات. وفي هـذه الوضـعية تتكشـف الحيـاة الداخليـة بعمـق وجـلاء مـن خـلال التواشـج بـين السـيرة الذاتيـة واليوميـات. وفي هـذا المسـتوى تصـبح الـذات الشـاعرة " شخصـية محوريـة، وفاعلـة في الأحـداث، والأزمنـة والفضـاءات، عـبر سـؤال القلـق."[3] ويسـمح هـذا المعطـى بتحريـر الخطـاب الشـعري النسـوي مـن المـألوف؛ فيغـدو الذاتي الحميم مولدا للجدل والأسئلة المختلفة.

وفي الواقـع "إن هـذا الـزعم لـيس جديـدا علـى الشـعر النسـوي، ولـيس بـدعا فيـه، وإنمـا هـو ممـا يتحسسـه النقـد مـن خـلال قيـاس مسـافات الانتهـاك الـتي يلاحظهـا بـين الجـنس والجـنس، وكـأن الحـدود الـتي تخـترم بـين الأجنـاس الأدبيـة لـيس لهـا مـن حقيقـة سـوى حقيقـة الاتسـاع لتشـمل أنـواع البـوح، وتـتمكن مـن نقـل كافـة الشـحنات العاطفيـة، الـتي ربمـا ضـاق عنهـا

[1] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص.9.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، صص.162،161.

[3] زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع _المدارس_، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1424-2004، ص.117.

الشعري واتسع لها السردي. فالشاعرة حينما تفتح القصيدة على السيرة، إنما تفتحها على تداعيات لا تحترم التراتبية الزمنية ولا المكانية."[1] وهنا، يغدو السيرذاتي مدخلا لبلورة خطاب الذات التي تكتب مشاعرها وتجاربها بفيض جارف ومنتهك لأسرارها.

وفي هذا الإطار يسجل حبيب مونسي خطورة تحول الشعر النسوي إلى كتابة سيرذاتية، إذ لا يعني ذلك حضور الذاتية في الكتابة فحسب، بل يحيل على الكشف عن الخصوصي والحميمي الكامن في الأعماق؛ وإذا كانت الشاعرة تتوسل للتعبير عن ذلك من خلال الترميز والخطاب الاستعاري، فإنّها في هذه الحالة تتخذ من البوح وسيلة لتسرد سيرتها بضمير المتكلم. وهذه المسألة في نظر الباحث مغامرة لما تنطوي عليه من مخاطر؛ لاسيما حين تعري الشاعرة حياتها الخاصة، وتذكر تفاصيل يومياتها وذكرياتها وتجاربها الدقيقة. " إنّه حضور للذات وهي في حالة رفض أو في حالة بحث عن اليقين، وليس حضورا للذات التي تمتلك اليقين والرؤية الأحادية الثابتة. إنّ المنطلق للتشظي هو الشعور بالقلق الوجودي والبحث المستمر عن جدلية الوجود والحياة. ومن هنا لا غرابة أن تكون الذات الشاعرة لا تمتلك الأحكام الجاهزة حول نفسها وحول الآخر وحول العالم."[2] هكذا، إذن، تحضر الذات في الشعر النسوي؛ بحيث تصبح بؤرة لتشييد عوالم النص الشعري.

فعلا، نستطيع القول بأنّها " مخاطرة أن تجعل المرأة من وجودها كائنا سيريا...فالكائن السيري معرض أبدا لانتهاك الضمير من خلال فعل البوح الذي يتدرج به من العادي العرضي إلى الخصوصي المرتبط بالأنا في أدق تفاصيلها، وفي أحرج لحظاتها الوجودية."[3] ومع ذلك، فإنّ ألق الحميمي ونبض اليومي يجعل أثر الشعر في المتلقي بليغا. من هذه الوجهة، لا ينبغي أن " نغفل النصوص التي تتأمل الوجود الأنثوي، وتنفس عن كل الأوجاع

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.162.

[2] محمد المسعودي، الكتابة الشذرية في الأدب المغربي الحديث (نماذج ومشارب)، منشورات سليكي أخوين، طنجة، المغرب، ط.1، 2017، ص.48.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، صص.162،163.

والمكابدات، وينحصر المنظور السردي فيها ضمن الذاتي الحميمي، وتحكي الشخصية الساردة حكاية لملامح وضعها النفسي،"[1] المتقلب، المتحول، المتشظي نتيجة أوجاع المعاناة.

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ البوح في الشعر النسوي يفضي في نظر حبيب مونسي إلى انتهاك الضمير، وإلى التلصص والعري والفضح والجنس، بل تجاوز الحرام الجنسي إلى الحرام السياسي. ليس هذا فحسب؛ إذ يزيد تمثل الجسد في الخطاب الشعري حساسية السيرذاتي حين تكتب الأنوثة ذاتها بجرأة. " ذلك لأنّ النسق الشعري في الأدب النسوي حوّل الجسد إلى كتابة، ومن ثم صارت قراءة الجسد في الشعر النسوي من أولويات الفعل القرائي الذي يطل من وراء البوح على تضاريس الأنوثة مجسدة في الجسد المسجى عبر اللغة."[2] وفي هذا الصدد، يرصد حبيب مونسي تحولات كتابة الجسد لدى المرأة، حيث مثل ذلك في بادئ الأمر انتهاكا لحرمة الجسد، ثم أصبح حضورا ثقافيا، ليتحول إلى استعراض إيروسي طافح بالشبقية من خلال مجموعة من النصوص الفجة التي يتجاذبها البوح طورا، والعهر طورا آخر.

وعلى هذا النحو، كان الجسد الأنثوي من خلال النص الشعري في نظر حبيب مونسي تجسيدا للفتنة والغواية والشهوانية؛ وهو بذلك يكون قد تجاوز هويته الثقافية والاجتماعية ليكون صورة حسية مبتذلة للشبقية. وينطوي هذا التصور على رؤية اختزالية لكتابة الجسد الأنثوي لأنّه يربطه حصرا بالجنس والإثم والخطيئة والفجور والابتذال وبكل المفردات التحقيرية. وفي هذا السياق، لا يتردد الباحث بأن يؤكد على أنّ خطاب البوح الأنثوي يقوم أساسا على تأجيج العهر وفجاجة القول[3].

[1] راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2018، ص.164.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.163.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص.164.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ أحمد يوسف يتناول الإيروسية في الشعر الجزائري بمنظور يتسامى على معاني القبح والعهر والفجور؛ إذ " لا يرادف مصطلح "إيروسية النص" التعبير عن الحب الماجن أو العفيف... فالإيروسية إحالة على "إله الحب" في معانيه الإنسانية العالية. وحالة من التوحد يتداخل فيها العرفاني بالإيروسي، وترتبط هذه الحالة من التوحد بسيميائية الجسد. وكل ما في الأمر أنّ "إيروسية النص" في الشعر الجزائري المختلف تنطلق من إرادة حرة في خلخلة أفق توقع المتلقي وإرباك فهم مقصدية الذات والنص على سواء."[1] مما يعني أنّ الإيروسية لا تحيل بالمطلق على الشبقية، قد تشتمل عليها بقدر ما؛ ولكنّها تظل مرتبطة بالحب بوصفه حالة إنسانية ووجودية.

ولكن كان على الباحث ألاّ يعمم هذه الصورة النمطية للمرأة، حيث كان عليه تجنب التعميم، فهذه صورة من بين صور متعددة لكتابة الجسد الأنثوي في بعده الجنسي؛ إذ احتفت بعض الكتابات النسائية بالمرأة " وفقا للصورة النمطية والتمثلات اللغوية والثقافية والاجتماعية المترسخة، التي تعلي من القيم الجسدية للمرأة، ولم تتخلص الثقافات المتعاقبة من اختزال صورة المرأة في جسد ينضح إغراء وفتنة."[2] وبناء على ذلك، يستحضر حبيب مونسي نموذجا واحدا لكتابة الجسد في الشعر النسوي، فيغدو المتلقي أمام جسد مؤنث عاهر، مبتذل، ومشين بحسب النعوت التي وسم بها الباحث هذا الجسد الذي يدعي كتابه في نظره تجاوز المحرمات وكسر صنمية الماضي[3]. " إنّه جسد محصور حصرا قاطعا في لغة واحدة، لغة تحمل إشارات الإثارة الشبقية فحسب."[4] وكما قام حبيب مونسي برصد صورة سلبية للجسد في النص الشعري الأنثوي ، فإنّه أيضا يوسع هذا

[1] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2002، ص.236.

[2] عبد النور إدريس، النقد الجندري: تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2013، ، ص.190.

[3] ينظر، حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.164.

[4] عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.4، 2014 ، صص.82،83.

التصور فيشمل به ما كتبه الرجال. وهكذا يكون الجسد الأنثوي جسدا فاجرا شيطانيا، ولا يهم في هذا الصدد من كتبه، الذات الشاعرة واحدة؛ ولا تمايز بين الذكر والأنثى.

وفي هذا الشأن يطرح حبيب مونسي مسألة مهمة الشعر لدى النساء، وبالأخص من خلال ما أفصحت عنه بعض الشاعرات الجزائريات في استطلاع أنجزته نوارة لحرش انطلاقا من سؤال محوري، هو: "ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟" من هذا المنطلق، أكدت الشاعرة حمر العين خيرة على أنّ نجاعة الفعل الشعري في الحياة مرهونة باندراجه التفاعلي في العملية التواصلية؛ لأنّ ذلك يجعل العلاقة منتجة بين النص الشعري ومتلقيه؛ كما دعت إلى حرية وانفتاح الخطاب الشعري، وعدم تنميطه وتقييده بقضايا ذاتية، أو قومية، أو محلية.

من الواضح أنّ رسالة الشاعرة كانت صريحة، فكل الآفاق قابلة لأن يرتادها الشعر. غير أنّنا نعاين في الوقت نفسه عدم رضا حبيب مونسي بذلك: " وكأنّ هاجس الشاعرة أن لا ينمط الشعر، وأن لا يقصر على مجال دون آخر، فلا هو بالذاتي، ولا هو بالقومي، ولا هو بالمحلي، إنما هو كل ذلك جملة واحدة. وكأنّ وظيفة الشعر عند الشاعرة أن يرود هذه التخوم كلها، وأن يقول فيها قولته، وأن يبدع من خلالها تجاربه الفنية."[1] وهو ما قد يفهمه المتلقي تقييدا لحركية الشعر، وهذا الأمر يتنافى مع ديناميته وانفتاحه.

ثم إنّ حبيب مونسي يعترض أيضا على ما ذهبت إليه الشاعرة حمر العين خيرة فيما يخص حرية الشعر، الذي ينبغي ألاّ يحصر في قضية بعينها. بلاشك أنّ هذا المقترح يستجيب لحيوية الخطاب الشعري؛ غير أنّ الباحث يتلقى تصور الشاعرة بشكل مختلف، حين يقول على لسانها بأنّ تحميل الشعر مشاكل الواقع القومي والمحلي، سيحوله إلى خطابة، فيهيمن عليه الوعظ وتتبدد لغته الإشارية[2]. وهذا ما لم نفهمه من قول الشاعرة؛

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.164.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص.165.

فلقد تحدثت عن لغة شعرية قوامها الانعتاق والتجلي والانبثاق والفيض. وكل ذلك من أجل كتابة شعرية جديدة، ولغة غير مألوفة تكتب المخبوء.

ولهذا، من الغرابة أن يعترض حبيب مونسي على ذلك. وفي هذا الصدد، يقول: " بيد أنّ الأمر الثاني لدى الشاعرة، في إشارتها إلى لغة الشعر التي يجب أن تكون "انعتاقا وتجليا" وهو شرط لديها في تأسيس هوية الشعر القائمة على الانبثاق الأزلي، والفيض المستمر، ليكون شاهدا على الأبدية.. صحيح أن مثل هذه اللغة ليس لغة نقدية، ولا هي من قبيل ما تسجل به النظريات، وإنما هي لغة الشعر ذاته التي تريدك أن تعتقد ما تشاء من خلال وعيك وإدراكك للكلمات."[1] ونلاحظ هنا أنّ حبيب مونسي لم يكتف بتجريد لغة الشاعرة "حمر العين" من السمة النقدية، وهي تتحدث عن لغة الشعر؛ وإنّما وسمها أيضا بالغموض والالتباس معللا ذلك باستعمالها مصطلحات ذات نزعة صوفية، سرعان ما تفضي بالقارئ إلى الحيرة والتردد.

وفي هذا السياق، يؤكد حبيب مونسي على أنّه لمح في حديث "خيرة حمر العين" " مستويين: الأول مبني على لغة مباشرة تقول حقيقتها بحرفيتها التي يفهمها العامة من الناس، فإن المستوى الثاني استعاض عنها بلغة صوفية، جميلة الوقع، بيد أنها خالية من الدلالة النقدية، لأن في مستطاع أي كان أن يحمّلها ما يشاء من دلالة تأويلا وتفسيرا."[2] غير أنّ هذه النتائج التي استخلصها الباحث قد توسم بالشدة، ذلك أنّ الشاعرة كانت بصدد الإجابة عن سؤال استطلاعي حول دور الشعر في الحياة؛ ولم تتجاوز أحد عشر سطرا، وكان مقصدها المركزي الكشف من جهة عن التحولات الحضارية التي تلزم الشعر في زمننا بأن ينصهر في نظرية الاتصال ابتغاء تحقيق وظيفته التأثيرية فضلا عن أفقه الإشاري والترميزي.

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.165.

[2] المصدر نفسه، ص.165.

كما أشارت "خيرة حمر العين" من جهة أخرى إلى أنّ " جيل الشعراء من الشباب اليوم، فهو يغرق في تشاؤمية لا مبرر لها تكاد تطغى على كل معاني الحياة، وقيم الإنسانية، وذلك بسبب انعدام التأسيس الجمالي من جهة، وغياب الحس الدرامي الأصيل من جهة أخرى، ولم يوجد الشعر أبدا ليكون مجرد بكائيات ومراثي، وإنما الغاية منه هي إعادة تصور الوجود وفق تأملات خالصة تمليها مدارك الشاعر اللامحدودة، وأحاسيسه النبيلة، ومواجده وكل ما يحيط به، ويلعب الخيال دورا جوهريا في إثراء هذه الأحاسيس والمواجد حتى يتسم الخلق الفني بالخصوصية والتميز."[1] وهكذا، يكون حبيب مونسي قد تجاوز ما أشارت إليه الشاعرة من عناصر تجعل الحرية والتجلي والأبدية من مضامين الخطاب الشعري المتوهج.

وبناء على ما تقدم، يكون موقف حبيب مونسي موسوما بالشمولية، لأنّه ينطلق من الجزء ويعممه ليقدم حكما قاطعا، وكان من الأجدر أن يستند في أحكامه إلى الكتب النقدية للشاعرة حمر العين خيرة لا إلى تصريح صحفي لا يمتلك شروط النقد الأكاديمي مساحة وعمقا وتحليلا. لعل ذلك جعل حبيب مونسي تحت طائلة الموقف النقدي المتشدد الذي يحمّل رأيا محكوما بإكراهات الاستطلاع بما لا طاقة له به. وفي الواقع كثيرا ما ألمحت الشاعرة إلى أنّ اكتناه عمق رؤيا الذات يتم من خلال رؤيا النص. ولذلك ارتبطت هوية الشعر لديها بالانعتاق والتجلي والفيض والأزلية، وإن اعتبر حبيب مونسي هذا المعطى سقوطا في التهويم الصوفي. "وهكذا نجد أنفسنا رهناء نسيج الحكم الجاهز بفعل التسليم بروابط سلطة الأفكار...إنّ تعرية فهم النص تتيح – وبامتياز- فرصة الإحاطة بسياق دائرة المعنى التي تستدعي الرؤية التأملية للرموز الخبيئة وراء المعنى الظاهر، ومن ثمة يذوب فعل القول، ويمحي أمام الفعل المفكر فيه، لكي يصبح النص قائما بذاته."[2] وهكذا، فإنّ عدم

[1] خيرة حمر العين، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط.1، 1996، ص.7.

الاحتكام إلى النص لا يسفر في الغالب إلاّ عن أحكام انطباعية وإن تلبسها بعض الإنصاف.

وبخلاف الشاعرة "خيرة حمر العين"، فإنّ لغة الشاعرة "زينب الأعوج" في الاستطلاع الذي موضوعه: "ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟" تبدو واضحة الدلالة، محددة المقصد، وليست حمّالة أوجه ، وذلك بوصف الشعر " هو اللغة المشتركة بين الناس التي لا تعترف لا بالحدود ولا بالحواجز ولا بالعرق ولا بالجنس ولا باللون. ديانة الشعر الأولى والأخيرة هي الحرية وهي هذه القيمة العليا التي هي الإنسان والعاطفة النبيلة والمتسامحة والسخية التي يسكنها فينا. مع الشعر تنتفي الديانات والثقافات واللغات كلها تنصهر لتصبح الواحد المتعدد. لذلك يجب أن نوفر كل المنابر الممكنة لإسماع الشعر ولقوله ولغنائه ولإنشاده ولنشره. ولما نتكلم عن الشعر لا يجب أن تأتي الأحكام والتقييمات هكذا بالجملة وبشكل جزافي."[1] وانطلاقا من ذلك، يرصد حبيب مونسي تقاطعا بين "خيرة حمر العين" و"زينب الأعوج" على مستوى توسيع وظيفة الشعر، وإن كانت الشاعرة "زينب الأعوج" في نظر الباحث متقدمة في تصورها حين تنادي بعالمية الشعر الذي يلامس الحالات الإنسانية المشتركة؛ وفضلا عن ذلك هناك تقاطع آخر بين الشاعرتين، وهو مطلب حرية القول الشعري.

هنا يتبدّى من جديد اعتراض حبيب مونسي على الحرية، ويرى أنّها تظل سطحية إذا اهتمت فقط بما هو شكلي؛ لأنّها في هذه الحالة تكون تحررا شكليا حدوده قشرة الشعر. " فما الحرية المطلوبة إذا؟ هل هي حرية ستطال المضامين؟ ليقول الشعر ما يريد، أم أنها حرية تجاوز المحظور، وتخطي الحدود، وانتهاك حرمة المقدس؟ ذلك ما تعاهد كثير من النقاد والمثقفين على تسميته بالتابوهات والمحرمات وفي مقدمتها: الدين، ثم الجنس، ثم السياسة.. إنها (ج،س،د) جسد الشعر الجديد الذي يحلو لهن عرضه على أسطر النصوص عرضا

[1] زينب الأعوج، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

يـتراوح بـين الإشـارة الخجولـة والإعـلان الفاضـح، عـبر اللغـة."[1] في الحقيقـة لا أحـد يسـتطيع أن يتجاهـل مركزيـة الجسـد في الشـعر النسـوي المعاصـر، وكـذلك شـأن حبيـب مونسـي؛ وإن كـان يرفض التعبير الفاضح من خلال الجسد.

وكما هو واضح في الحالتين هناك تحقير لتوظيف الجسد؛ إذ لا يخرج ذلك عن العيب (الإشارة الخجولة) والمجاهرة بالخطيئة (الإعلان الفاضح). " أفضى تأكيد خصوصية اللغة الأنثوية، وموضوعات الأدب النسوي الذي يحتفي بالجسد إلى جعله محورا تمركزت حوله التحليلات المستفيضة التي قدمها النقد النسوي. ولكن مهما كانت أهمية الجسد في التمثيلات التخيّليّة...فمن الخطأ اختزال المرأة إلى جسد فحسب، ثم استبعاد الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخية، والقيم النفسية والشعورية والعقلية المتصلة بالمرأة وعالمها."[2] ولهذا، من القصور النظر إلى جسد المرأة على أنّه موضوع اللذة فحسب؛ إنّه يتجاوز دلالات الإثارة والغواية والجمال الخارجي إلى المعنى الإنساني الذي ينطوي عليه؛ لاسيّما حين يكتب هذا الجسد الأنثوي نصا شعريا.

وضمن هذا الأفق، ينكر حبيب مونسي على الشاعرة الكويتية سعدية مفرح حين أكدت على أنّه ليس للشعر وظيفة أصلا معللة ذلك بأنّه يكفي الشعر أن يكون وحده هو القضية وهو الهدف. "وكأنّ الشاعرة تعود بنا إلى نهاية القرن التاسع عشر مع دعوات "الفن للفن" التي رامت تخليص الفن من وظيفته والاحتفاظ بالجماليات المهمة التي يترجمها كل فنان حسب مزاجه وهواه. فإذا تخلص الشعر من ملفات الحياة من حوله كما تسميها الشاعرة، فلم يبق له سوى مهمة اجترار ذاته."[3] وفضلا عن ذلك، يأخذ الباحث حبيب مونسي على "سعدية مفرح" وضع شروط مؤطرة للشعر دونما أن تحددها، لتتوارى في الوقت نفسه وراء لغة مبهمة لعلها تخفي حيرتها حالها حال من سبقها من الشاعرات اللواتي وقف عندهنّ الباحث. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشاعرة قد رفضت تقييد

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.166.

[2] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2011، صص.218،219.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.167.

الشعر بأيّ افتراضات مسبقة أو شروط قبل أن يبدع الشاعر القصيدة، وهذا الأمر يقوض ما ذهب الباحث من استنتاج لم تقله الشاعرة.

ولكن مع ذلك، تتدارك الشاعرة تصورها لوظيفة الشعر، غير أنّ حبيب مونسي لا يلتفت إلى ذلك إلا بعين الانتقاص رغم أنّه يقر بأنّ الشعر لا يكتب من فراغ، فهو يعبر عن الذات بامتداداتها التاريخية والثقافية والدينية والسياسية. وذلك فعلا ما أفصحت عنه "سعدية مفرح" في قولها: "وطبعا هذا لا يعني أن الشاعر يكتب من فراغ معرفي أو أخلاقي مثلا بل كونه يعبر عن ذاته وحدها يعني أنه يعبر عن هذه الذات بكل مكوناتها المعرفية والأخلاقية، وبكل تاريخها في مراحله المختلفة. وهذا يحدث غالبا لحسن الحظ مع الشعر الحقيقي ومع الشاعر الحقيقي. فلا يمكن أن نحرم الشاعر من كتابة قصيدة عن قضية تعنى بما أشار إليه السؤال بأنه مأزق من مآزق الحياة والإنسانية لأننا لا نؤمن بوظيفة للقصيدة، أو لأننا ضد المباشرة والتقريرية في الشعر أو لأننا لا نرى للشعر أي دور فاعل في الحياة بل ما أقصده أن يكون هذا هو وظيفة الشعر وهو دور الشاعر بدلا من أن يكون وسيلة للشعر وأداة للشاعر أحيانا."[1] وعلى هذا الأساس، لا تكون الشاعرة "سعدية مفرح" قد أنكرت وظيفة الشعر بالمطلق، فإذا كانت قد نادت بالبعد الجمالي للشعر، فهذا لا يعني تعطيل بقية وظائفه وقضاياه، فالشاعر كما قالت يكتب أيضا من منطلقات معرفية وأخلاقية وتاريخية وإنسانية.

وفي هذا الصدد، نجد الشاعرة "سعدية مفرح" تنبه إلى أنّ وظيفة الشعر لم تعد الآن كالوظائف التي كانت له سابقا، حيث كان صوت القبيلة كما لو أنّه بلغة عصرنا وزارة إعلامها إعلاما ودعاية وتحريضا، وهذا التخفف من هذه الأثقال جعله يستعيد شفافيته رغم انحصار جماهريته في النخبة.[2] ولاشك أنّ ذلك يخول للمتلقي من جهة اكتشاف جماليات النص الشعري، ويختبر من جهة أخرى كيف يكون خلاصا للإنسان. معنى هذا أنّ " الشعر أكبر حقيقة يمكن أن يعيشها الكائن البشري على الإطلاق... مكاسب الشعر لا تشبه أي مكاسب أخرى. فنحن نقولها مجازا لنشير إلى

[1] سعدية مفرح، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

[2] ينظر، سعدية مفرح، حاورتها: نوارة لحرش، رعاة المعنى، حوارات مع شعراء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2019، ص.104.

خلاص بشري يحققه الشعر بجمالياته العالية وقدرته على مضاعفة الفكرة البشرية...أؤمن بالشعر إلى الحد الأقصى للإيمان ليس كمعطى فني يتماهى مع الروح والوجدان وحسب، بل كحقيقة نهائية وكخلاص أيضا."[1] ولعل هذا يكشف الخطاب المضمر في تساؤلات "سعدية مفرح" حول وظيفة الشعر؛ إذ إنّ النفي الظاهري لأن تكون للشعر وظيفة أصلا، هو في العمق تحرير له من الأدلجة التي تثقله بملفات الحياة إلى حد تغييب رهافته وعفويته وبهائه.

وفي هذا السياق، التفت حبيب مونسي أيضا إلى مفهوم الشعر لدى "ربيعة جلطي"، حيث وضع عنوانا إشكاليا رصدا لتصورها : "الشعر ليس ديوانا للعرب"، وهو بذلك يذهب إلى عكس ما يقوله العنوان؛ إذ يمثل الشعر وعاء واسعا لمعارف وأحاسيس وأخبار العرب. ومن ثمّ، يكون الديوان/الشعر فضاء شاسعا للجدل والحوار والإدارة والتسيير. ومع ذلك، أن يكون الشعر ديوان العرب لا يمنع أن يكون العربي هو المالك الوحيد للشعر. إذ " لم يزعم واحد من العقلاء ولا المجانين أنّ الشعر خاصية عربية، وأن "الأعاجم" محرومون من نعمة الشعر...وليس من داع للشاعرة "ربيعة جلطي" أن تحكم هذا الحكم الشاذ فقط لتوسع دائرة الشعر لأقوام أخرى، وقد كانت تسعهم رضيت العرب بذلك أم لم ترض. إلا إذا كان للشاعرة مفهوما آخر للشعر يختلف عما نفهمه في ثقافتنا من تحديد للشعر وتعريف له!"[2] وبناء على ذلك، يكون الباحث قد انبرى على دحض مقولة "ربيعة جلطي": "أكبر كذبة صدّقها العرب: الشعر ديوان العرب."[3] وانطلاقا من ذلك يكون الشعر في منظور الشاعرة هو ديوان الإنسان حيثما وجد، وبمختلف اللغات والثقافات. ولذلك، يتحدد تعريف الإنسان في مفهومها الخاص بالشعر؛ دونما النظر إلى عرقه أو لغته أو دينه؛ ومع ذلك فهي تقر بمكانة الشعر المميزة في الثقافة العربية.

وسيقود ما تقدم إلى اعتراض حبيب مونسي على تصور الشاعرة "ربيعة جلطي" للإنسان. " إنّ الجديد عند شاعرتنا هو تعريفها الجديد للإنسان! ...وها هي الشاعرة تضيف تعريفا جديدا:

[1] سعدية مفرح، حاورتها: نوارة لحرش، رعاة المعنى، حوارات مع شعراء، صص.111،112.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.170.

[3] ربيعة جلطي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

"الإنسان الشاعر" بغض النظر عن عرقه ودينه ولغته، فكل الناس شعراء بالقوة، رضوا بذلك أم أنكروه."[1] واستنادا إلى هذا المفهوم يخلص حبيب مونسي إلى أنّ الشاعرة تريد أن تجعل الشعر مشاعا بين الناس، إلى درجة يصبح فيها عنصرا تعريفيا لأي إنسان كان.

وفي السياق نفسه، يجد حبيب مونسي رأي الشاعرة "ربيعة جلطي" حول أزمة الشعر العربي غريبا، ولاسيّما ما تعلق بدور الشعر الخمري والصوفي بإنقاذ الشعر العربي الكلاسيكي من الموت؛ حيث كان الأول مدخلا حيويا لملامسة شعرية اليومي، بينما كان الثاني معبرا نحو الصوفي ببعده الوجودي، ممّا أسهم في إثراء الشعرية العربية الحديثة. وهذا الموقف في نظر الباحث موقف هش، غريب، وغير متماسك؛ ولذلك هو مرفوض، لا يقوم على الرؤية والمنطق. ويمكن أن نتبين ذلك من خلال قوله: " والشاعر الذي يكون في حالة "سكر" هو القادر على استنطاق اليومي وتفعيله لينزع عن الشعر غبن الأغراض الشعرية الأخرى، التي استهلكت طاقة في المديح، والهجاء، والفخر، والحماسة.. كذلك فعلت القصيدة الصوفية التي انغمست هي الأخرى "في الروحي بكل اختراقاته ووجودياته" ذلك الروحي الذي ليس فيه سوى الابتهال، والتعبد، والتذلل، والتماس التوبة والغفران.. أو فيه الرؤى الباطنية، والحلول والاتحاد، والإلحاد والزندقة.."[2] وهكذا، لا يقف حبيب مونسي عند رفض رأي "ربيعة جلطي"، بل يكشف المضمر في خطابها؛ فالشعر الخمري لا يحيل بالمطلق على اليومي، والشعر الصوفي لا ينطوي في نظر الباحث على الروحاني فقط، بل إنّه ينضح بالرؤى الباطنية، والشطط والزندقة والإلحاد.

ولكن هذه المرجعية الشعرية التي تبنتها "ربيعة جلطي"، بما فيها من ثورة وتجديد كان مآلها في منظور حبيب مونسي الانهيار والتلاشي؛ إذ لم تخلف سوى الأصداء الباهتة للذات المتعالية نرجسية. ولذلك لم يكن أمام أجيال الشعراء الجدد سوى التنصل " من هيمنة أصواتها الشعرية، التي حولت النص الشعري إلى فضاء نرجسي للذاتية، تتقلب فيه في كل أثوابها وأحوالها، التي اهترأت بتكرر

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.171.

[2] المصدر نفسه، ص.172.

استعمالاتها. لأنك لا تقرأ اليوم قصيدة في ديوان جديد، إلا ويطالعك صوت من أصوات الماضي القريب، فتلتقط أذنك رنة "نزار"، أو جلجلة "محمود درويش"، أو "ترنح" البياتي.."[1] وعلى هذا الأساس، يغدو رأي "ربيعة جلطي" حول الشعر العربي في بعديه الخمري والصوفي موسوما باليقينية والجزم والخداع؛ وبالأخص حين توقع شهادتها بهذه العبارات: "وأعتقد جازمة"، "وإني على يقين"[2]. ومع ذلك، لا يخلو نقد حبيب مونسي هو الآخر من الطابع الشمولي؛ بل إنّ موقفه المتحيز جعل مواقفه النقدية لا تخرج عن قيد النمذجة.

هكذا، إذن، ينكر حبيب مونسي آراء "ربيعة جلطي" حول الشعر العربي، ولكن لا يقف عند حد اعتبارها مقولة "الشعر ديوان العرب" كذبة كبرى، وربطها بين اليومي والشعر الخمري والصوفي؛ وإنّما يرفض أيضا أن يكون السلطان هو من يحدد اتجاه الشعر العربي. إذ " سيختلف معها غالبية الناس حينما تزعم أنّ السلطان هو من يحدد اتجاه الشعر بالرفض والقبول.. لنا أن نسأل: متى حدث ذلك؟ ومن هو السلطان الذي قال للشعراء اتجهوا وجهة كذا، ولا تتجهوا وجهة كذا؟ وهل رفض السلطان لقصيدة من القصائد أرغم الشعراء على تبديل وجهة الشعر ولغته وأساليبه؟"[3] هنا، يؤكد حبيب مونسي بأنّ السلطان نفسه كان تحت وطأة الشعر، ويستحضر في هذا المقام شأن المعتصم مع قصيدة أبي تمام. ولكن من المهم أن نذكر بأنّ "ربيعة جلطي" كانت تربط سطوة السلطان على وجهة الشعر انطلاقا من حجم أغراضه التي تمجد الحاكم. فهي ترى أنّ " أكثر من 60 بالمائة من شعرنا مدح و20 بالمائة هجاء وما بقي موزع بين الوصف والبيانية."[4] غير أنّ الباحث يتلقى هذه النسبة الكبيرة من منطلق أنّ الشاعرة تريد إزاحة مقدار مهم من الشعر العربي. وفي المقابل، تسعى في نظره إلى ترسيخ نسبة(20/) المتبقية؛ وموضوعها الخمريات والصوفيات: " في اعتقادي أن الشعر العربي الحقيقي بنسبة قليلة جدا يتجلى، وذلك خلال جميع حقبه المتواترة، في شعر التصوف وشعر

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.173.

[2] ربيعة جلطي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.174.

[4] ربيعة جلطي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

الخمريات. ففي هذين الفضاءين استطاع الشعر العربي أن يحلق، وأن يحقق الشعرية بمفهومها الفلسفي."[1] ولكن، يذهب حبيب مونسي إلى أنّ الشاعرة "ربيعة جلطي" تختزل الشعرية حين تقيدها بالبعد الفلسفي فحسب؛ كما أنّها بهذا المنزع تسلخ عنها مطلبها الأدبي. " هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي."[2] ومن ثمّ، فإنّ المساءلة الفلسفية والوجودية التي يتيحها الشعر الخمري والصوفي يحشر الشعرية في مجال الظاهرة المفردة، ويربطها حصرا بالمضامين.

وفي هذا النطاق، يتخذ حبيب مونسي رأي الشاعرة "نصيرة مُحَمَّدي" حول دور الشعر في الحياة تعلّة لنقد الذاتية في الخطاب الشعري النسوي؛ فهي في نظره " تطل...من خارج القصيدة الجديدة على حقيقة أخرى...القصيدة الجديدة انغلقت على نفسها، وباتت قصيدة بوح تتعرى داخليا في خلوات الذات الحالمة التي تتلمس تضاريس جسدها، وتتحسس أوكار أوهامها...قبلت أن تتخفف من كل ثقل، وأن تنساق وراء متعة القول وفتنته لتقول ذاتها ثرثرة، وإفصاحا، وانتهاك حرمة."[3] وليس ذلك في نظر حبيب مونسي سوى ضلال في زحمة العواطف والانتهاكات، وخرق للمحرمات لبلوغ حدود القول الشعري الفاحش. من الواضح أنّ الباحث ينزاح عن الموضوع الجمالي ليهتم بتحقير قصيدة البوح، فهي في اعتقاده قول فاحش ونرجسية متعالية.

غير أنّ موقف الباحث لم تكن له صلة بتصور "نصيرة مُحَمَّدي"؛ ذلك أنّها أكدت على أنّ الشعر ظل بعيدا عن انشغالات ومآسي الواقع العربي؛ فتسطّح وفقد المعنى العميق بمقتضى ذلك، " ينشغل الشعراء أحيانا بتلميع أسمائهم والمتاجرة بكتاباتهم والركض وراء العابر والسطحي.. وراء مظاهر كاذبة تقتل روح الشعر وتحطم سر العلاقة السامية بينه وبين الإنسانية. الشاعر الحقيقي مجبول على الإنصات لهذا العالم وكائناته لأنه مجبر على الانخراط في الحياة والتعبير عن الهواجس الكبرى ومجابهة

[1] ربيعة جلطي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.
[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1987، ص.13.
[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.181.

الأسئلة العصية."[1] وعلى هذا النحو، يكون استنتاج حبيب مونسي بعيدا عن رأي "نصيرة مُحَمَّدي"، التي لم تصرح بأنّ القصيدة الجديدة هي قصيدة بوح نرجسي. وإنّما حرصت على أن يلامس الشعر شغف جوهر الأشياء وعمق الوجود.

وعلاوة على ما سبق، يضيف حبيب مونسي على استنتاجه الآنف الذكر، قائلا: " إنّه حدس الشاعرة الذي يصيب كبد الحقيقة، فيفضح في الشاعر حالات الإحباط التي نتجت عن عدم جدوائية تجريب طرائق لم تفلح في خلق جمهورها، يقبل عنها إيقاعها، ولغتها، وصورها، وغموضها. وكلما تمادى الشاعر في غيّه أحس بالعزلة والانطواء. وفي الشعر فقدانه للمعنى، وانهماكه في التفاصيل التي لا تسمن ولا تغني من جوع إلا جوع التلصص والثرثرة الذي انتهى سريعا إلى ضرب من التسطيح الفج في الرؤية."[2] بالتأكيد يمكن قبول ما ذهب إليه حبيب مونسي، من أنّ عددا من النصوص الشعرية النسوية قد استنفذت استيهامات الذات، وتعاملت مع "الأنا" منفصلة عن وجودها، فأصبح المتلقي بصدد نص غارق في الذاتية المفرطة؛ فتم بموجب ذلك إقصاء التخييلي.

غير أنّ "نصيرة مُحَمَّدي" لم تتحدث عمّا اصطلح عليه حبيب مونسي بـ" **قصيدة البوح النرجسي**"[3]. ربما أشارت إلى ذلك بإشارة طفيفة، ولكن لم يكن ذلك هو موضوعها الأساس؛ إذ ألمحت في هذا المقام إلى انشغال " الشعراء أحيانا بتلميع أسمائهم والمتاجرة بكتاباتهم والركض وراء العابر والسطحي."[4] ومن الواضح أنّ الشاعرة كانت متحفظة في رأيها؛ في حين عمم الباحث حبيب مونسي حكمه النقدي؛ إذ اصطنعت لفظ " أحيانا" حين تحدثت عن اهتمام الشعراء بتلميع أسمائهم والمتاجرة بكتاباتهم. ومن ثمّ، لا يمكن أن يكون الشعر النسوي الجزائري بالمطلق بوحا نرجسيا.

ثمّ إنّ سبر أغوار الذات الشاعرة بخاصة، والذات عامة لا يحط من قيمة النص الشعري جماليا إلاّ إذا افتقر إلى الفني، وأفرغ من المعنى. وبهذا المعنى قد تكون الذات مدخلا مهما لمقاربة النصوص

[1] نصيرة محمّدي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.182.

[3] المصدر نفسه، ص.180.

[4] نصيرة محمّدي، استطلاع نوارة لحرش، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

الشعرية في اختلافها وتنوعها. " فالذات حاضرة فيها جميعا بفضل ما تتركه في خطابها من آثار وبفضل دورها في الصراع الذي هو خاصية كل عمل...تخييلي."[1] ثمّ إنّ الذات نفسها لا يمكن أن نسلخها عن الخطاب الشعري؛ الذي يتم من خلاله تظهير الإدراكات والأفكار بشكل صريح أو ضمني. ومع ذلك، كتابة الذات النسوية تبقى مهمة للوقوف على المعنى العميق، وتشكل الأنساق المختلفة في هذه النصوص. ولاشك أنّ " ارتباط نص المرأة بالسياق النسوي العام في شكل "خطاب شعري أنثوي" هو الذي يضفي نكهة ثقافية معينة على ذلك الخطاب، نكهة في مقدورها تأمين قراءة الذات الشاعرة المؤنثة، والقبض على الخصوصية الجمالية والدلالية لشعر الأنوثة."[2] وينبغي ضمن هذا التصور ملامسة المختلف في الشعر النسوي، واستكشاف عوالمه الشعرية الجديدة؛ ذلك أنّ امتياز "الأنوثة" ليس وحده كافيا لأن يكون الشعر الذي تكتبه الأنثى نوعيا.

ب_ النبوءة في الشعر النسوي الجزائري

يرصد حبيب مونسي النبوءة في الشعر النسوي الجزائري بوصفها خطابا يسعى إلى مجاوزة الواقع ليتطلع إلى المستقبل. لذلك كثيرا ما تكتنف الشعر أفكار وأحداث تستبق ما سيحدث؛ أو تتوقع ما يمكن أن يتحقق. ومن ثمّ، تمثل النبوءة بعدا استراتيجيا، " وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة...فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل"[3] ما؛ فيصبح القارئ في وضعية انتظار ترقبا لما سيحصل.

[1] محمّد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمّد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط.1، 2011، ص.188.

[2] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1434هـ_2013، ص.19.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء_ الزمن _ الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2009، ص.132.

وفي هذا الصدد، يعاين حبيب مونسي في عنوان ديوان الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" الموسوم بـ"لا ارتباك ليد الاحتمال"[1] نمطا من تجاوز الاحتمال والممكن، ذلك أنّه " جملة منفية نفيا قاطعا، وكأنها تقول ابتداء أنّ احتمال قيام الوجه الآخر من القبول مرفوض رفضا باتا، وإنما النفي هو الموقف الذي ستتأسس عليه المقاربات التي سيمليها الديوان في نصوصه."[2] وعلى هذا الأساس، تصبح عتبة العنوان المؤسسة على النفي الجازم والحاسم في منظور الباحث رفضا للوعي القائم على الخضوع، ونفيا للواقع المفروض. ومن ثمّ، نلفي التركيبة الثلاثية للعنوان المنفي (لا): ارتباك، يد، الاحتمال مشهدا متحركا؛ يحيل على الثبات والعزم والاختيار حين نفي الارتباك (وضع داخلي مرتبك) عن يد الاحتمال (الثبات والإصرار). "فديوان بهذا. النعت لا بد له أن يطل على المستقبل، لأنّ الاحتمال ضرب في كبد الآتي، وحفر في صلب رجومه. والعنوان حينما يكون على هذه الهيئة يعدّ قارئه ويهيئه إلى تلقي النبوءة المخبوءة في غياهب الاحتمالات."[3] وينم هذا عن انفتاح العنوان تركيبيا ودلاليا.

والملاحظة نفسها يرصدها الباحث في عنوان النص الشعري الموسوم بـ"لوعة الالتباس"، إذ إنّ الالتباس هو الذي يولد التردد والريبة والارتباك. " وكان الالتباس لوعة، لأنّه يولّد ألما في النفس التي لا تعرف كيف تخرج من موقفها ذاك.. غير أنّنا حين نقرأ القطعة المختارة، نجد لفظا طاردا للالتباس والارتباك.. إنه لفظ "تعودت" لأن العادة هيئة تكتسبها الذات من طول الممارسة حتى تصير فيها طبيعة ثانية متجذّرة."[4] ولا غرابة حسب هذا التصور أن يتكرر الفعل "تعودت" في المقطع الشعري ثلاث مرات؛ في المطلع وفي الوسط وفي النهاية. فالذات الشاعرة تعودت ألا تحزن، وأن تحصن سماءها بأعمدة الغياب، كما تعودت ألا توقف الزمن الخراب، وأن يكون فكرها مهادنا للناس، وأن تتجمع وتتكثف في عين الغمام؛ وذروة ذلك كلّه أنّها عوّدت نفسها التعود على حسن الخاتمة.

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط.1، 2002.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.184.

[3] المصدر نفسه، ص.185.

[4] المصدر نفسه، ص.185.

غير أنّ حبيب مونسي قد انتبه إلى لفظ "اليباب": "تعودت أن لا أوقف الزمن اليباب"[1]، حيث وجد فيه معنى عدم الرضا والقلق الذي يستشرف المستقبل، ذلك ما يجعل الزمن في حضرة يقين التعود "المألوف/الواقع" منفتحا على الزمن اليباب. ثمّ إنّ خاتمة المقطع الموقعة بـ"حسن المآب"، ستنتهي في المقطع/المشهد اللاحق إلى اللايقين: "لم يكن/لم تكن". وهكذا، يتم نفي الاستقرار في الماضي والحاضر، ليستشرف في المستقبل؛ فالسيادة فقط للالتباس واليأس ولاحتمالات الغياب في فضاء صحراء الجدب، والبحر الهادر[2]. ومن ثمّ، فإنّ بداية النص المسالمة والهادئة، ستنتهي بانقلاب عاصف: غضب، توثب، وثورة؛ وهي في نظر حبيب مونسي علامات فارقة للنبوءة النصية. وهكذا، " يتحوّل الوعي بالعزلة إلى إثارة شديدة، تلوح في برق آنيّ، ذلك هو نفسه نبض الدمار...دوامة من صور عنيفة، الجمال فيها يضيع في الهياج، بينما الأزمنة تسوء، وتنتهي،"[3] بين أهوال الريح، وفي متاهة صحراء الغياب.

انسجاما مع ما سبق، يجد حبيب مونسي في نص أحلام مستغانمي "" ثورة على الحاكم من خلال "السجان" الذي يتماهى معه؛ واللافت للانتباه أنّ هذه الذات متعددة، ذلك أنّ لكل ذات سجانها الخاص، لذا حين تقوم الذات الشاعرة بقتل سجانها "**أما أنا قتلته**"[4]؛ فإنّها تعلن ثورتها وتحقق حريتها؛ حيث رفضت أن تكون كباقي المساجين الذين يهوون في دهاليز السجن كالجرذان. " لقد نجحت الشاعرة في كلمات معدودات في توصيف واقع قار يستمر في ماضيهم وحاضرهم، ولا شيء يوقفه سوى القتل.. قتل السجان الذي يقبع في داخل كل ذات أولا.. ثم ليفعل الحاكم ما يشاء بعدها.. فالتحرر يبدأ من هنا. يحق لنا أن نسجل أنّ بين نصي "سعدة" و"أحلام" ثلاثون عاما.. من

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص.56.

[2] المرجع نفسه ، ص.57.

[3] أ.ج ستوك، العنف والنبوءة، ضمن العنف والنبوءة، دراسات وقصائد مختارة، و.ب.ييتسن تر: ياسين طه حافظ، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بيروت، لبنان، بغداد، العراق، دمشق، سورية، ط.1، 2015، صص.27،28.

[4] أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972، ص.107.

الدعوة الصريحة "لقتل السجان" إلى " رفض ارتباك يد الاحتمال".[1] ولاشك أنّ هذه الدعوة تنم عن الرغبة الملحة في التغيير؛ والتي تكون ذروتها الثورة على الرضوخ والظلم.

وفي السياق نفسه، يرى حبيب مونسي أنّ نص "حمر العين خيرة" يجسد حالة متأرجحة بين التيه والرشاد، فلا ترى الذات الشاعرة سوى واقع شديد الضيق؛ طافح بالغربة. وكل ذلك يكشف حيرتها وارتباكها: "**كنت وحدي/ولم أكن وحدي**"[2]. "وذلك الارتباك الذي حاولت "سعدة" من قبل إخفاءه في عتبة ديوانها... فـ"خيرة" تجعلنا نطل على "وقفة" و"موقف" تقف فيه الشاعرة وحيدة على مفترق طرق، أو في محطة من محطات العمر.. وفي قلبها "رحيل"، وليس في يدها "حقيبة".. لأن الرحيل مغادرة لمكان.. مغادرة لواقع، ولكنه مادام في القلب فإنه مجرد حلم، واشتهاء لم يتحقق بعد.."[3] وحتى عندما تستدرك الشاعرة لتعلن أنّها لم تكن وحدها؛ فإنّها تستعمل كما أشار إلى ذلك حبيب مونسي اسم "عمر" الذي كان رفقتها؛ دلالة على الزمن العابر، إذ لو استعملت لفظ "الحياة"، لكانت حياتها عامرة بالأفراح والأحزان، وبالخير والشر.

وفي هذا المستوى، تتعامل الشاعرة "حمر العين خيرة" مع حساسية الواقع الراكد انطلاقا من المستوى الدلالي أكثر من المستوى الأسلوبي، لاسيّما حين تستدعي حالة الصبر المجسدة في النبي "أيوب" عليه السلام: "**وكان في القلب أيوب/يحتسي مر القدر**"[4] لذلك، لم يكن أمام الشاعرة سوى الاستعاذة بالاستشراف حتى تنتهك رتابة الواقع المأساوي. ومن هنا، تأتي أهمية السؤال ومصاحبة "الخضر": "**وكان يصحبني الخضر**

وكنت أسأله

فكان يجيبني بحذر"[5]

---

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.190.

[2] خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1996، ص.6.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.191.

[4] خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ص.6.

[5] المرجع نفسه، ص.6.

والمتأمل في هذا الاستحضار الاستشرافي، يجد في "الخضر" بما وهبه الله من علم لدنيّ شخصية مطلّة على المستقبل؛ بل فاعلة فيه من خلال تطهيره من كل ما يعكر نقاءه وبهاءه؛ وفعلا هذا ما أشار إليه حبيب مونسي. "إنّها وقفة في غاية الدقة تدفع بها الشاعرة إلى قلب المستقبل تطلعا وتغييرا.. لأنها لا تستطيع البقاء على صبر "أيوب" عليه السلام، ولا تعرف مما هو مستور وراء حجب الغيب، ليهنأ بالها للآتي المنتظر. لأن الخضر فيها لا يجيب بيقين، وإنما يجيب بحذر."[1] ورغم أنّ زمن الشاعرة كان ماضويا (**كان، كنت**)، وكانت في حالة اللاتوازن بين ألم القلب "**التماهي مع أيوب**" وحيرة الواقع "**صحبة الخضر**"؛ فإنّها تصر على التشبث بالآتي المقيد بالحذر. ويعني ذلك أيضا أنّها في حالة ترقب دائم؛ كما لو أنّها تحاول "إعادة صياغة العالم بإمكانات يكون الشاعر فيها هو المرجع الرئيسي لبناء شعرية هي أقرب إلى اختصار العالم الشعري في مقولة الانطلاق من الذات من أجل الوصول إلى العالم. وهي مغامرة جديرة بأن ينتظر منها القارئ بعدا جديدا لتوطيد أواصر العلاقة بين الذات والعالم من دون الارتكان إلى الحواجز المعهودة في النصوص المجهزة سلفا."[2] ولذلك، تسد الشاعرة "حمر العين خيرة" الفجوة بين الوحدة واللاوحدة عبر الآخر(عمر، أيوب، الخضر) المتماهي معها كليا أو جزئيا في تجربتها؛ وإن ظلت الإجابة التي تستقبلها على تخوم المستقبل محفوفة بالريبة والحذر.

ثمّ إنّ حبيب مونسي يرى في أنّ هذا النص الشعري، وغيره من نصوص الشاعرة "حمر العين خيرة" محاولة للقبض على التحولات التي تسكن الواقع[3]، إذ إنّ " الإشباع الذي ترنو إليه الشاعرة إشباعان: واحد للذة الأذن، والثاني للذة الجسد.. حتى وإن تجرأت ووفرت سبيله بالحلال والحرام.. لأنها تريد أن تستدرك الزمن الذي يتصرّم من بين يديها.. ولو على حساب حلالها لحرامها.. ففداحة الخطب هنا في هذه الجرأة على الإقرار براهن لا تتحرك فيه القضايا إلا وفق هذا المعيار.. ثم تعود

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.192.

[2] عبد القادر رابحي، المقولة والعرّاف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2016، ص.181.

[3] ينظر، حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.193.

مكسورة الجناح لتقر بأنّ "شتاء هذا العام يمر عاريا باردا من دون أن تنام" وأنّ شرفة الترقّب تطل على صحراء من يأس وظلام."[1] ونستشف من ذلك أنّ الشاعرة تطمح إلى التغيير من خلال إطلالتها على المستقبل كأيّ أنثى تطل من شرفتها على حلم؛ ولكن تظل مشدودة إلى حاضر يتسيّده النفي والسلب: "**لا حمام... لا مائدة... لا فرصة...لا فيء...لا عصافير.**"[2] ويزداد المشهد مأساويّة عندما يصبح زمن الشاعرة المطموس فريسة للشتاء والأسى والظلام.

وفي هذا الإطار، يعرض حبيب مونسي نصوصا أخرى من الشعر النسوي الجزائري من أجل ملامسة طبيعة العلاقة بين الشعر والنبوءة من خلال قراءة ملامح التحول الثوري في الشعر النسوي الجزائري الحديث. وفي هذا الصدد، يعاين في قصيدة "كنزة مباركي" الموسومة بـ"هوس بلون وجهي" تركيبا غريبا لهذه العتبة في إطلالتها على النص. إذ يمثل "الهوس" بالنسبة إلى المتلقي حالة غير سوية، متعددة الألوان. وحينما يلتبس بلون وجه الشاعرة يحدث فراغا دلاليا في صيغة العنوان؛ ويصل في نظر الباحث إلى أن يكون عتبة موصدة أمام محاولات اقتحام النص.

غير أنّ حبيب مونسي لم يوضح لماذا يقطع هذا الفراغ سبل التواصل اللغوي.؟ ولكنّه في الوقت نفسه، يقر بأنّه يدخل القصيدة بـ"هوس"؛ هوس عدم الفهم، عدم فهم الواقع والرموز والإشارات. كل ذلك يحيل على وضعية وجودية. " ومن ثم كانت "النبوءة" في الشعر ضربا من تجاوز المحنة، ليرفع "العراف" عقيرته وسط حشود المتلقين يبشّر وينذر.. يتهدد ويتوعّد.. يخاطب الحاضر والآتي...لأنّه يشعر أنّ سوء التفاهم قد استشرى في العالم إلى درجة صارت فيه الكلمات كالعصف المأكول، تذروها رياح الشك في كل اتجاه."[3] وفي هذا المقام، يلتفت حبيب مونسي إلى الشاعر الذي يكتب بخلاف الشاعر القديم الذي كان ينشد. أمّا شاعر الشاعرة "كنزة مباركي" فهو " "شاعر الحداثة" المنزوي في ركنه الغامض، تنفث أصابعه رؤى على الورق.. تمطر سحائبه رؤى على

[1] ينظر، حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.195.

[2] ينظر، خيرة حمر العين، أكوام الجمر، صص.115،116.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.196.

الورق.. وآيات جديدة على الورق...هذا "الرائي" الجديد "ينطق عن هوى" "عن هوس"."[1] إنّه يبشر بنبوءة الكارثة. فبواسطة الكتابة **"وحرفك الخالد"**[2] سيمزق شوارع المدن التي تحترف البكاء، ويعلق انتصاراته وانكساراته على الزمن المنقضي، وسيشعل بحرفه المأخوذ بالدهشة سطوره الصامتة. وعلى هذا النحو، تتجدد النبوءة التي بشر بها النص الشعري.

وإذا كانت النبوءة في النصوص السابقة مناجاة أو أقرب إليها، فإنّها قد تكون وعيدا شعريا، حيث يتبدى من خلال الجهر، ويخاطب الجمع. كما " يجعل من وعيده نبوءة تخترق الآتي فيما يشبه اليقين الذي لا مفر منه، والطارئ الذي لن يخطئ أحدا."[3] غير أنّ حبيب مونسي يرصد في الشعر الحديث نمطا مختلفا من الوعيد؛ إنّه وعيد يخاطب الذات فحسب، إنّها المرسل والمتلقي في آن. لذلك خطاب الوعيد الصارخ يرتد إلى الذات كما صدر. هذه الحالة، تطالعنا بها قافية قصيدة الشاعرة "عفاف فتوح" الموسومة بـ" أغنية لحجر قديم"[4]، إذ " تلك التاء والياء.. "تاء الذات" و"ياء نسبتها" وكأن الياء فيها ترتد على الذات وتعود إليها في دائرة مغلقة.. إنه الانطباع الذي سهل علينا فهم طبيعة الوعيد المرتد إلى الذات.. الوعيد الذي لا يغادر صدر صاحبته لينطمر من جديد في أعماقها. شيء ما في القصيدة يريد التوجه إلى الآتي إلى المستقبل ليحدث فيها تغييرا.. ثورة.. ليطعمه فيه دما جديدا حتى يتوهج صبحها وتتبدد ظلماته."[5] غير أنّ تلك الرغبة تنتهي إلى تجديد جرح الشاعرة؛ ولم يخرج خطابها عن مخاطبة الذات؛ كما لو أنّها بهذا الانكفاء تغلق على نفسها دائرة الفاجعة.

ومن هنا، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ البحث عن ملامح الثورة في الشعر النسوي الجزائري، سيفضي إلى الوقوف على خيبات الشعر، وهذه الخيبات مكتوبة على هامش لغة الثورة

---

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.197.

[2] كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ضمن: وحملن القلم، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2010، ص.81.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.198.

[4] عفاف فتوح، أغنية لحجر قديم، ضمن: واختبري تجلدك عند انكسار الروح، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2010، ص.56.

[5] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.199.

والاحتجاج.[1] وكل ذلك يؤشر على الخلفية المشحونة بالتردد والخيبة الكبيرة. هذا الانكسار تجلّيه أيضا قصيدة "أبجدية الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة"[2] للشاعرة " نوارة لحرش". إذ يرى الباحث أنّ هذا النص يعبر عن مكابدات الشاعرة، فهي شموع الشمعدان المحترقة بلهيب الأسئلة. بمعنى أنّنا إزاء ذات تحولت إلى وقود لوليمة النار الموقدة؛ نار الأسئلة الحارقة المحررة للذات. ذلك أنّ " التحرر العميق الكياني هو تحرر الذات لا من قيودها "الخارجية" وحدها، وإنما أيضا من قيودها "الداخلية"."[3] لذلك، نلفي الشاعرة "نوارة لحرش" تتسلق الزمن (**عمري/نهاري**)، وبعد السقوط المتكرر، تحاول الانتشار/الانبعاث ثانية عبر التمدد المتعدد (**أتمدد في الأنا/أتمدد في اللغة/أتمدد في الحياة/أتمدد في وليمة الأسئلة**)؛ وهكذا تتحقق هذه الحركية رغم أنّ الحياة كانت غافية. إنّها حركية انتشارية على الرغم ممّا تختبره الذات الشاعرة من آلام السقوط؛ ولكنّها تنطلق من رحابة الذات لتنفتح على اللغة والحياة، وعلى أسئلة الوجود.

وانطلاقا من ذلك " تغدو الكتابة استماتة تنبض في الحياة نبض المجازفة، استشرافا للموت بلا طقوس... لا انتحار الهارب بل احتراق الفراشة."[4] لذلك، يصبح التمدد هو أيضا من أشكال مقاومة الأنثى المنهكة، والموشومة بالخدوش والكدمات والصدمات والتصدعات والخيبات في زمن يتلاشى. " قد يكون العمر، ليس عمر الشاعر فقط، ولكن عمر عالم بدأ ينتفي بكل آلياته ومنطقه وشؤونه، تاركا وراءه عالما من الفراغ المهول يشبه الظلمة في كل شيء، وأسئلة حارقة...قد يكون العذاب الذي خلفته رحلة الحياة مربكا في رؤية النور والمستقبل، لكن داخل ذلك كله ينشأ فعل

[1] ينظر، حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، ص.200.

[2] نوارة لحرش، أبجدية الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة، ضمن: واختبري تجلدك عند انكسار الروح، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2010، ص.59.

[3] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، دمشق، سورية، ط.1، 1985، صص.118،119.

[4] أنسي الحاج، خواتم، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط.1، 1991، ص.18.

المقاومة كرديف أساسي مناهض لليأس."[1] ولكن هل يصمد الشمعدان أمام إغفاءة الحياة والأسئلة الآثمة؟؟ وهل يتيح التمدد المتدرج من الأنا إلى اللغة إلى الحياة النهوض من السقوط المستمر والقاسي.

والملاحظ، ممّا تقدم أنّ حبيب مونسي يقارب التجربة الشعرية النسوية بمنظور واحد، فقليلا ما نلمس بعض الفوارق بين هذه النصوص، إذ الاستثناءات قليلة ونادرة. غير أنّ المعضلة أبعد من ذلك، حيث تصبح هذه النصوص متشابهة، لأنّ القراءة تتعامل معها كما لو أنّها نص واحد مستنسخ مادامت تنتهي إلى النتائج نفسها. فلقد " أصبح الإفصاح عن الذات الشاعرة، محورا جماليا وأسلوبا تعبيريا تقوم عليه التجربة، بل (بؤرة) تمغنط من حولها، بشبكة من هواجس حاملها ومواقفه، ولم تعد هذه الخاصية أو المبالغة في التأكيد عليها، حالة ارتكاس تعويضية، لعطالة في المحيط، نفسية أو اجتماعية ، إلى آخر ذلك من توصيفات." [2] ومن ثم، لا يمكن أن نجاري حبيب مونسي في أنّ كتابة الذات في الشعر النسوي الجزائري هي بوح نرجيسي غارق في الإيروسية والخيبات والبكائية المجانية.

9_ المشهد الشعري

يعد المشهد الشعري من القضايا النقدية التي خصص لها حبيب مونسي حيزا مهما؛ إن على مستوى التنظير أو التطبيق. وفي الواقع حاول من خلال ذلك أن يلامس " بعضا من تاريخية المشهد وشكليته، في تطوره من الماضي البعيد إلى الحاضر المعاين. ولسنا -في ذلك- نريد الاستقصاء والتقصّي، بل نريد فقط تقديم بعض الأشكال التي قد تنوب عن غيرها في بسط تصور للحركة التطورية التي ينشئها المشهد في العالم الفني، والثقافي على حد سواء. متوقفين عند المظاهر التي تطرأ عليه، تبعا لما يطرأ على الحياة من تعقّد في الفكرة، والرؤية، والتصور."[3] وعلى هذا الأساس، يصبح المشهد في نظر حبيب مونسي انعكاسا للحياة، ومنها يستمد تنوعه، وتعدده، وتعقده. ومن ثمّ، فهو

[1] واسيني الأعرج، تقديم: حديث الفراشة للنار، تشبهني الفوضى، نجاح حدة، الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013، ص.12.

[2] إبراهيم الجرادي، القصيدة تبحث عن نفسها، شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، اتحاد الكتاب العرب، السنة الرابعة، العدد46، 2011، دمشق، سورية، ص.19.

[3] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص.137.

مفتوح على المستقبل. وبناء على ذلك، " ما يقدمه الشعر من جديد، لا بد أن ترضخ له الذائقة المتحولة مع مستجدات الثقافة والعصر."[1] وذلك، بالطبع ما عرفه الشعر العربي عبر التدافع بين القديم والجديد.

وفي هذا السياق، يرى حبيب مونسي أنّ مقاربته لبلاغة المشهد في الشعر القديم قد كشفت أنّ صوره تقف في الغالب عند حدود التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ بمعنى أنّه لم يخرج عن نطاق التقليدية. بل انحصر ذلك بالبيت الواحد، والأبيات القليلة. " وكأنها نتوء يعتري الدفق الشعري للقصيدة، ثم يعود إلى الاستواء كما كان من قبل. وأنّ هذه السمة قد تختفي في القصيدة الحديثة، فتكون الصورة قصيدة بأكملها، تتلاحق فيها العناصر الجزئية مؤثثة حيز المشهد الكلي. وليس هذا التمايز بين القصيدة القديمة، والقصيدة الحديثة تمايز قطعي، أي أنّه سار على جميع النصوص التي تتخذ المشهد آلية تعبيرية في نسقها الخاص."[2] ثم إنّ حبيب مونسى يجد فيها ظاهرة بوسعنا معاينة نماذج منها في الشعر القديم والجديد على السواء. وهنا يسجل بأنّ اعتبار القدماء الشعر تشبيها، والنظر إليه على أنّه أرقى منازل الشعر، وأوعرها مدركا، يجعله يتصور أنّ هذه الرؤية الجمالية مؤسسة على التدرج من البسيط إلى المعقد.

ويعلل حبيب مونسي هذا التدرج، بالواقع الثقافي الذي أصبح حافلا بمستجدات الفكر والمعرفة، فضلا على أنّه كان أكثر تكثيفا خلاف البيئة الشعرية القديمة لتي اتسمت فيها الحياة بالبساطة. وفي هذا الصدد، عندما يستقرئ الباحث المشاهد في الشعر الجاهلي، لا يجد " أكثر من الواقع الصحراوي العيني وقد خالطته بعض الرؤى الذاتية والأحاسيس المتولدة من التجارب الفردية، التي يمليها الطبع، وتضاف إليها ألوان الدربة والمراس."[3] وحين يتفحص الباحث المشهد في الشعر الإسلامي، تطالعه مع مراعاة المسافة الزمنية " الصور التي تؤثث المشاهد بفيض من الرؤى والأبعاد، التي يمكن ردها جميعا إلى الجو الفكري السائد آنئذ. وكأن الشعر الجاهلي بما أنتج من صور، والفكر

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.140.

[2] المصدر نفسه، ص.140.

[3] المصدر نفسه، ص.141.

الديني بما قدم من آفاق، والفلسفي والكلامي بما أردف من مقولات، يجد في المجال الشعري من المسايرة التي تنطبق آثارها في طبيعة الصور المختارة، وفي مادتها، وخطاباتها المتعددة."[1] وعلى هذا النحو، يتشكل المشهد الشعري في منظور حبيب مونسي تحت تأثير عوامل متنوعة، ومن أهمها المرجعية الثقافية والمعرفية، وتحولات الحياة الاجتماعية، والدواعي الجمالية التي تتغير بتغير ذائقة المتلقي من عصر إلى آخر.

وفي هذا السياق، يستثمر حبيب مونسي العوامل التي ذكرها آنفا من أجل معاينة تطور الشعر العربي على مستوى الأغراض والدلالة والشكل. كما يلامس في الوقت نفسه التحول من العرض الواقعي إلى عرض تتلبسه التراجيديا بدرجات متفاوتة بغية التأثير في المتلقي. " وكأنّ المشهد يصنع صناعة، فيها كثير من التدبر والتروي الذي يهدف إلى استثمار كافة عناصر الإثارة مادية كانت أو معنوية."[2] وفي هذا المقام، يستحضر الباحث نصا شعريا لنصيب بن رباح[3]، ولعل أول ما يلفت انتباهه، هو أنّ المتلقي سيقف على المعنى المراد من الوهلة الأولى، فالشاعر يفصح دون مواربة عن حالة قلبه المرتجف كلما تحرك بليلى العامرية ركب. وحين يبحث " الشاعر عن معادل موضوعي لها في البيئة العربية، وجدها في القطاة.. ذلك الطائر الذي يضرب به المثل في الاستهداء إلى وكره ولو ليلا. فهو يعود إليه أبدا. وكأن الحنين يستحثه دوما إلى العودة إليه. ومن ثم تكون القطاة أحن الطيور إلى إلفها. غير أنّ ما يريده الشاعر بها في هذا الموقف، هو أن تكون أسيرة شراك "غرّها". فهي تجاذبه أملا في الخلاص والنجاة."[4] ولكنّها في نهاية المطاف، تعود إلى إلفها القديم.

وبناء على ذلك، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ المشهد لم يقف عند حد البيتين الأول والثاني اللذين صور فيهما الشاعر حالة الطائر، إذ يتوسع إلى أن يكون للقطاة فرخان في عش تعصف به الرياح بقوة؛ كما أنّهما كانا فريستين للجوع والبرد، وفي هذه الأجواء تهب الريح، فيطلان من وكرهما

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.141.

[2] المصدر نفسه، ص.141.

[3] نصيب بن رباح، شعر نصيب بن رباح، جمع وتقديم: داود سلوم، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، 1967، صص.74،75.

[4] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.142.

معتقدين أنّ أمهما قد عادت. وهنا، يسجل الباحث بأنّ انتشارية المشهد كانت استجابة للرؤية الثقافية الجديدة التي تعطي الأولوية للصنعة. غير أنّ حبيب مونسي يرى في ذلك استطرادا وحشوا وثرثرة مفسدة للمشهد. " وكأنّ سحر المشهد – هنا– ينقلب على الساحر، فيخسر أمام هيمنته التعبير عن وضعه الخاص. إنها الهنة التي نحسبها للغلو في الصنعة والتصنّع، كما نحسبها لتراجع الصدق الفني أمام هدير الصور المتلاحقة في صدر الشاعر."[1] ولهذا يرى حبيب مونسي أنّ الهيمنة في المشهد قد تحولت من الموضوع الأصل إلى الموضوع الثانوي، إذ لم يكتف بمقابلة قلبه الذي أصبح أسيرا لليلى بالقطاة التي وقع جناحها في الشرك؛ بل صعّد من درامية المشهد بإضافة عناصر جديدة: الفراخ الجائعة، العارية، والوحيدة في ليل بارد.

وإذا كان حبيب مونسي قد أقر بجمالية المشهد على المستوى التصويري، فإنّه انطلاقا مما سبق يؤكد على ما أصاب انسجامه من اختلال، عندما تمدد " مبتعدا عن الغرض الذي أقيم من أجله، فتختل فيه خاصية التناسق. وكأننا ألبسنا الفكرة ثوبا فضفاضا واسعا، تغري جدته بالجاذبية والجمال، ولكنه لا يحسن أن يكون بهذه المقاسات ثوبا لهذه الفكرة. وليس التجويد في الوصف – دائما– مرادفا للحسن والجمال، وإنما وضع المقاييس في حدودها التي هي لها مناسبة واتساقا، هو الحسن كله."[2] وهذا الوضع يجعل المشهد السابق يثير مشكلة الشكل والإطار؛ لاسيّما حين يجنح إلى التمدد دلاليا خارج إطاره التصويري.

وهنا، يلفت الباحث إلى أنّه كان من المفيد أن يلتزم المشهد بتقنية الصمت حتى يتخفف أو يتخلص من الزوائد والاستطرادات. " فالصمت إفساح لمجال المشاركة المثمرة بين المشهد والمتلقي... ومن ثم تكون دينامية الصمت دعوة مفتوحة للتوغل في الغياب الذي ينشر ظلاله على القصيدة كلها... وصورة القطاة التي علق جناحها في الشراك أغنى من أن تمتد بها رغبة التصنع إلى ذكر فرخيها في العش، في ليل بهيم بارد الرياح."[3] وعلى هذا الأساس، كان هذا الاستطراد مستهجنا في

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.143.

[2] المصدر نفسه، ص.143.

[3] المصدر نفسه، ص.145.

نظر حبيب مونسي؛ إذ إنّ التوتر في النص مرتبط عنده بالصياغة الأسلوبية؛ ولذلك قد يتبدى في أشكال مختلفة؛ كأن يتمظهر في صورة التردد الصوتي المهيمن، أو تكرار لفظ ما، أو تواتر عبارة موحية، أو يكون التوتر ماثلا في بنية المشهد برمته.

واستنادا إلى ما تقدم يخلص حبيب مونسي إلى أنّ الشكل المشهدي في القصيدة لا يكون بالضرورة " شكلا للنص برمته، بل يفترض في شكله أن يلبي حاجة التناسب بين فكرته والحيز الذي يجب عليها أن تحتله في مساحة النص. ومن ثم تتعدد أشكال المشاهد بحسب اقتضاءات الفكرة ودورها في المعنى العام للنص."[1] وهذا الوضع يتيح للمشاهد الفرعية/النووية أن تتراكب وتتضافر في نسق المشهد الكلي. وفي هذه الحالة، يعطي الباحث الأولوية للمتلقي في بناء المشهد من خلال استكشاف الدلالات الجديدة والمضمرة. وهذا الأمر يجعل هندسة المشهد الشعري فعل مشاركة بين الشاعر والقارئ.

ولكي يقف حبيب مونسي على الفوارق بين المشهد في الشعر القديم والمشهد في الشعر الحديث، يستند إلى تصنيف صلاح فضل للأساليب الشعرية في الشعرية العربية المعاصرة، إذ يقسمها إلى مجموعتين أسلوبيتين تتمايز من خلال فروق أسلوبية حادة؛ فأمّا المجموعة الأولى منهما فيطلق عليها " مصطلح "الأساليب التعبيرية"، استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل... كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية "الأساليب التجريدية إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه من ناحية، وإفادة من التقسيم المناظر في الفنون التشكيلية المحدثة من ناحية أخرى."[2] وبناء على ذلك يرى حبيب مونسي أنّ المشاهد التي قاربها في الشعر القديم هي من صنف الأساليب التعبيرية، التي تسمح للمشهد أن يختبر أساليب مختلفة، ومن ثم يعرض في صياغات مثيرة، تستجيب لسنن الرؤية والإخراج. وكل ذلك يتحدد بتقديم ما في الشعور فحسب؛ بينما يمكن للتأويل أن يستكشف بقدر يسير ما في اللاشعور.

---

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، صص.145،146.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط.1، 1995، ص.30.

وعلى هذا النحو، تغدو المشاهد القديمة في نظر حبيب مونسي مشاهد تعبيرية، في حين تصبح المشاهد الحديثة مشاهد تجريدية؛ " وهو تقسيم يوحي بوجود قطيعة مع الأنماط التعبيرية القديمة، وينم عن تحول في الذائقة العربية، ورؤيتها الجمالية. غير أننا لا يمكن أن نسلم بهذا الفصل الحاد بين النمطين، ولا يمكننا معرفة مبتدى الثاني ونهاية الأول. والملاحظة البسيطة لما أسماه بالخريطة الشعرية يكشف لنا في يسر تماهي النمطين في بعضهما بعض، وسريانهما إلى جنب في الصنيع الواحد."[1] وبهذا الشكل يكون حبيب مونسي قد أبدى اختلافه مع الناقد صلاح فضل الذي أكد على وجود فروق حادة بين النمط التعبيري والنمط التجريدي تصل إلى حد الاختلاف في النوع[2].

والملاحظ أنّ حبيب مونسي ينتصر أكثر إلى النمط التعبيري في تشكيل المشهد، لأنّ ذلك في تصوره يسمو بالتعبيرية " إلى مرتبة معتبرة من الرؤيوية التي تحقق للمشهد الكثير من الجدة التي تقوم على المفاجأة والكشف. ومن ثم يكون من المقبول الأخذ بهذا الفهم الذي يعيننا على لمس التطور الحاصل في الذائقة العربية من نمط إلى آخر."[3] وهنا، يسجل الباحث بأنّ التطور الذي أشار إليه لا يعني بالضرورة التطور إلى الأفضل؛ بل هو مجرد انتقال من أفق إلى أفق آخر؛ كما قد لا يعبر الأفق الجديد عن الآفاق المنتظرة للذائقة. وفي المقابل لن يكون هدف الأساليب التجريدية تحقيق الجديد مادامت قد وصلت إلى مأزقها التعبيري في الشعر الحديث، فكان خيارها الالتفات إلى " التجريد الذي يجعل المشهد أشبه بالسراب المتراقص في امتداد الطرق، لا يروي عطشا، ولا يسد رمقا. وكأنّ القصيدة لا تقول قولا، بقدر ما تشير إلى وضع مأساوي بلغته الذات أولا، وأرغمت اللغة على حمل أعبائه فراغا، وصمتا، وتجريدا."[4] وبهذا الصنيع يخلص حبيب مونسي إلى أنّ الأساليب التجريدية تجعل المتلقي في وضعية ضياع دائم، بحيث تكون اللغة في حالة دوران جنوني عبثي غير منتج؛ وهي بذلك لا تشيد رؤية جمالية.

---

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.148.

[2] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.30.

[3] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص.148.

[4] المصدر نفسه، ص.149.

ولعل ذلك ما دفع حبيب مونسي إلى الاستنتاج بأنّ الكثير من النصوص التي تهاوت ولفها النسيان كان بسبب إقصائها للتعبيرية؛ بينما النصوص التي زاوجت بين التجريدية والتعبيرية إبداعا استطاعت أن تحيا زمنا أطول. وبذلك، يكون " المشهد الذي تتخيره التعبيرية، ليس مستغربا على الذائقة في قابليتها الفنية، وليس تجريدا محضا يهيم بها في متاهات الظن والتخييل العقيم...إنّ الفكرة التي يكتبها المشهد التعبيري، وهي تقوم مثيرا في وجه القراءة، لا تعتمد كثيرا على اللاشعور في عرض تجربتها، غير أنها تفتح أمام التلقي مسارب استثمار إيحاءاتها لغزو الغياب المنطمر في أغوار كل ذات."[1] وفي هذا المقام، لن يكتف المتلقي بصورة المشهد كما هي في النص الشعري؛ بل سيبنيه ويشكله من جديد بحسب أحواله الخاصة؛ وهذا الأمر يجعل المشهد الشعري يتجدد ويتعدد انطلاقا من تجدد وتعدد القراءة.

وفي هذا السياق، يرصد حبيب مونسي فارقا آخر بين المشهد التعبيري والمشهد التجريدي، إذ إنّ الأول ينهض على نوع من التنسيق المستجد للعناصر التصويرية، وعلى التكثيف في الصياغة التعبيرية، والابتعاد عن التشتت ممّا يحقق فاعلية المشهد، بينما ينفر الثاني من العناصر نفسها، لأنّه يرفض أن تكون ذات طبيعة واحدة؛ تفهم من خلال الرجوع إلى الواقع الذي ليس مرجعا لها. " ومن ثم تكون المقاربة التي تروم ملامسة العنصر التجريدي، مقاربة أوغل في التأويل الذي ينفتح على عوالم الغياب. يفجر فيها شبكة الترابطات التي استدعت العنصر التجريدي على ذلك النحو دون غيره من كيفيات الاستعمال."[2] وهذا يعني أنّ الوقوف على الخاصية التجريدية للمشهد في النص الشعري لا يتم دائما بالعودة إلى المرجع، بل تتحدد بحقلها الدلالي الخاص؛ الذي يسمح بمجاوزة الاستعمال المألوف للغة.

لاشك أنّ ما تقدم قد بين لنا فاعلية المشهد الشعري من منظور حبيب مونسي تشكلا ودلالة، غير أنّه لم يقف عند هذا الحد، وإنّما حاول أيضا مقاربته من خلال النص السردي الذي يقدم

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، صص.152، 153.
[2] المصدر نفسه، ص. 153.

للمتلقي المكونات السردية مندمجة في بعضها في لوحات سردية متناغمة ومتفاعلة في مشهدية متميزة ببنائها ودلالاتها.

ومن هذه الزاوية أفرد الباحث مساحة مهمة في دراساته للمشهد في القرآن الكريم. حيث قام القرآن بتجديد " المشهد، وبعث الحياة فيه بما جاء به من رؤية مغايرة لرؤية العرب واعتقاداتهم. فالمشهد مشهدهم، ولكنه بين يدي القرآن الكريم طاقة جديدة، عامرة بالعجيب الذي يفتح أمامهم آفاقا من الرحابة والسعة، ما جعلهم يشيرون إليه بالسحر تارة، والأساطير تارة أخرى...والمشهد القرآني، حين يعود بالذائقة الفطرية إلى منابعها الأولى، يقدم لها النموذج المشهدي، الذي تعرف اللغة كيف تجعله شاخصا حاضرا أمام العين تتملاه في دقائقه الخاصة."[1] ولعل ذلك ما جعل المشهد القرآني يخرج عن المألوف؛ ولاسيّما أنّه كلام الله المعجز.

وبطبيعة الحال، ذلك ما سيسعى **الفصل الثالث** إلى مقاربته من خلال معاينة آليات وحركية التصوير في المشهد القرآني. وعبر ذلك سنرصد تلقي حبيب مونسي للسرد القرآني انطلاقا من **المشهد** (المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام) إلى **التردد** (التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام).

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، صص.104، 105.

الفصل الثالث

تلقي السرد القرآني:

من المشهد إلى التردد

1_ التصوير في القراءة المشهدية

2_ انفتاح التوزيع المشهدي

3_ المحور المنفعل

4_ المحور الفاعل

5_ القراءة بالمماثلة: التردد السردي

_تقديم:

لقد اتّخذ حبيب مونسي قصة سيدنا يوسف عليه السلام نموذجا لمساءلة بناء المشهد السردي القرآني. وفي هذا الصدد نجده يكشف إجراءاته في القراءة قائلا: " وسبيلنا إلى ذلك، قراءة داخلية نسقية للنص، نلجه لنستكشف ما فيه بوسائله هو، لا بما نملك من تصورات عن القص وطرائق السرد، وكيفيات بناء الشخصيات في خضم الأحداث مشدودة إلى الزمان والمكان."[1] ولكن مع ذلك، فإنّ الباحث يعلن أنّ مقاربته ستكون نسقية، بحيث يصبح داخل النص هو المنطلق. وهكذا سيستنطق العناصر السردية المتجاورة والمتضافرة في حركية المشهد المتنامي من وضعية بدئية إلى وضعية نهائية.

غير أنّ حبيب مونسي وهو يقرأ القصة القرآنية لا يقف فقط عند المستوى الداخلي كما أفصح عن ذلك؛ بل إنّه ينصرف أيضا إلى دراسة المستوى الخارجي، " بكل أبعاده... في هيئة خلفية...تساعد على معالجة النص، لأنه من دون هذه المعرفة لا يمكننا أبدا أن نقاربه حتى في بعده الشكلي الخاص."[2] وضمن هذا الأفق، يغدو التشكيل المشهدي عملية متداخلة ومتشابكة. ومن ثمّ، فإنّ " ما تقدمه لنا فكرة المشهد السردي أولا، هي تلك النظرة الشمولية التي لا تغفل قيمة العناصر متجاورة في الحركة الواحدة. فلا تكون الهيمنة لعنصر من العناصر، ولا لشيء من الأشياء إلا من خلال قيمة الفعل المنوط بها، ومن خلال النظرة التي يوجهها السارد إلى العنصر، ومن خلال الزاوية التي تحدد انطلاق سهم المعالجة فيها. فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام تنتظم فيه العناصر انتظام العناصر التصويرية في اللوحة، فلا يستهان بأحدها لأنه قليل الشأن، ثانوي القيمة، فاتر التأثير."[3] وبناء على ذلك يكتسب المشهد قيمته من خلال تموضعه في التركيب المشهدي برمته.

---

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص9.

[2] عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة، مقاربة من منظور سيميائية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ_2010م، ص38.

[3] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص15.

وانطلاقا من ذلك، حدد الباحث مساره القرائي في هذا الإطار من خلال العناصر المشهدية التالية: الإطار(الزمان والمكان)، الشخصيات(حسب الظهور والهيمنة والفعل)، الأفعال(حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال)، الأشياء(حسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات)، العواطف(حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء)، اللغة(استجابتها لطبيعة المشهد ودلالاته وخطابه الخاص)، الخطاب(حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردي العام للقصة.)."[1] وهذا يعني أنّ الممارسة التطبيقية عند حبيب مونسي تنطلق من القصة والخطاب على حد سواء. .

وفي هذا السياق، يجد الباحث أنّ التحليل المشهدي للقصة القرآنية يقوم على مراعاة فكرة الترابط الوظيفي بين البنيات الداخلية والبنية العميقة، بل يتجاوزها إلى كونه يخلق عالما حيا تتحرك فيه العناصر السردية بتناغم يُلبسه السارد للمشهد العام. وهذا النوع من الممارسة الفعلية للقراءة يُملي على صاحبه ألا يكون بمعزل عن الإطار الزماني والمكاني للمشهد القرآني أثناء الفعل القرائي، " بل إن حرية النص القرآني، وانفلاته في الزمان والمكان، يحتم دخول عالمه الخاص: " دون مقررات فكرية مسبقة."[2] وبطبيعة الحال، الدخول إلى العالم الخاص للقصة القرآنية سيسمح للنص بتشكيل خلفياته الفكرية، وانطلاقا من ذلك ستفصح عن إيحاءاتها ودلالاتها وصورها وظلالها الخاصة.

1_ التصوير في القراءة المشهدية:

سعى حبيب مونسي إلى تأطير مقاربته للمشهد في السرد القرآني نظريا وإجرائيا، حيث قام بتحديد سمات السرد في هذه القراءة استنادا إلى نظرية التصوير الفني في القرآن الكريم، وبمقتضى ذلك أحصى جملة من الآليات. وفي هذا الإطار، يقر حبيب مونسي بأنّ "سيّد قطب" قد أحاط بشكل وافي بنظرية التصوير في كتابيه: "التصوير الفني في القرآن"[3] و"مشاهد القيامة في القرآن"[4] ، كما أكد

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.17، 1425هـ_2004م.

[4] سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.16، 1427هـ_2006م.

على أنّ آلياته " تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصور، وإشاعة ظلالها الدلالية."[1] كما أشار الباحث أيضا إلى منجز "صلاح عبد الفتاح الخالدي" في ما يخص نظرية التصوير الفني عند سيد قطب على المستوى المفهومي والإجرائي. ويعلن في الوقت نفسه على الحاجةً الملحّة إلى علم الجمال وعلم النص من أجل التأسيس للنظرية التصويرية وانفتاحها على المفاهيم الحداثية التي من شأنها بعث الحياة فيها وإحياء القراءة الأدبية.

ذلك أنّ الباحث يسعى من خلال هذا الطرح إلى توسيع الاشتغال على المشهد؛ إذ يفصح عن تصوره هذا بقوله: " حين نقدم المشهد – من خلال نظرية التصوير- نقدم للفعل القرائي إمكانية أخرى، تتلاقى فيها معارف شتى، تصب بأدواتها في صلب المشهد. فالرسم، والتصوير، والإخراج المسرحي، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي..كلها نشاطات تمدّ التكوين المشهدي بقسط من معارفها الخاصة التي يمكن استثمارها في فهم المشهد، وقراءة التجاور الحاصل بين صوره."[2] وهذا يعني أنّ التشكيل المشهدي منفتح على مختلف المجالات، ولاسيما الفنون التشكيلية التي يستمد منها إجراءاتها.

وفي هذا السياق، يجد حبيب مونسي التصوير أداة مفضلة في أسلوب القرآن، وهو في ذلك يتبنى رأي سيد قطب، ولكنه في الوقت نفسه ينبه إلى أنّه ينبغي الاحتراز من هذا التوصيف؛ لأنّه قد يفهم منه أنّ أسلوب القرآن كله تصوير. ومع ذلك، فإنّه "يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية."[3] ولعل ذلك ما يجعل المشهد نابضا بالحياة والحركة والحيوية. ومن ثم، فإنّ التمدد الدلالي الذي يتحقق عبر التصوير، ينبغي أن يلامس في نظر حبيب مونسي معظم أنماط الفكر

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، 36.

والقول. وهذه الانتشارية تجعله يتعالى على أن يكون مجرد تمثيل يتموضع على هامش الفكرة الأصل. وإنّما يقتضي الأمر أن يتموقع التصوير في مركز الفكرة نفسها؛ ومن هناك يلامس تمظهراتها حسيا ومعنويا.

وفي هذا الصدد، يجنح حبيب مونسي إلى قلب "تصور "سيّد قطب" ليغدو المشهد – الذي كان عنصرا في التصوير– إطاراً يحتوي العمليات التصويرية... ومرد تقديرنا لهذا القلب إلى كون المشهد هو ذلك الإطار العام الذي تنتظم فيه الصور. قد يكون المشهد لواحدة منها، وقد يكون لعدد تتجاور فيما بينها، مشكلة كونا مشهديا يستغرق كافة الأساليب التعبيرية المتاحة لتجلية الفكرة التي يروم عرضها."[1] ذلك أنّ المشهد إطار عام تنتظم فيه الصور والمشاهد الفرعية، حيث إنّها تشتغل من خلال آلية التجاور متوسلة بأساليب متنوعة. وفي هذا السياق، أيضا، ينهض التصوير بتقديم موضوعات القرآن بشكل جميل ومؤثر، وذلك أكده "سيد قطب" في قوله: " وإنني لأعترف بأنّني حين اتخذت عنوان "التصوير الفني في القرآن" لكتابي الأول منذ حوالي ثلاثة أعوام، لم يكن لها في نفسي إلا مدلول واحد: هو جمال العرض، وتنسيق الأداء، وبراعة الإخراج."[2] كل ذلك في سبيل أن تكون القصة القرآنية وسيلة من وسائله الكثيرة لتبليغ أغراضه الدينية.

واستنادا إلى ما تقدم يخلص حبيب مونسي إلى أنّ التصوير لدى سيد قطب هو من صميم العملية الإنشائية بعينها. بمعنى أنّ التصوير ليس عنصرا طارئا وعارضا في التعبير. كما أنّه ليس " حلية أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق. إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتن في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير."[3] وعلى هذا الأساس، يكون التصوير بمختلف وضعياته في منظور حبيب مونسي هو أداة العرض الأولى للقرآن، من أجل التعبير عن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية؛ وهذا الفضاء الإنساني هو فضاء رحب وشامل، وما التصوير إلا وسيلة تنقل هذا الفضاء إلى عالم حيّ يرُى

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص109.

[2] سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ص.266.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، 37.

ويُسمع، وتتفاعل معه الذات المتذوقة، فتتعايش مع هذه الحياة في عالمها الذهني الذي تَعمره هذه العملية التصويرية، فتحزن تارة وتخشى أخرى، وتهدأ تارة، وتأمَل أخرى. ومن ثم يكون التصوير عند سيد قطب أداة تحمل حياة شاخصة، والأمر نفسه بالنسبة للمشهد المنظور، إذ يجد في الأسلوب القرآني تعبيرا بالصورة عن المشهد الذي يحمل خصائص النموذج الإنساني الحيّ في كونه معبَّرا عنه بالصورة، وليس مجرد جزء تحتويه هذه الصورة.

تظهر حقيقة القرآن الكريم أنّه نسق واحد مترابط، ومنسجم بآياته وسوره ومعانيه بمختلف ترددها عبر محطات السرد فيه، وهو ما أهّل آلية التصوير لمقاربة مشاهده وحقائقه. ولذلك كانت آيات القرآن " هي الصور الأدبية الرائعة، التي جمعت في إطارها رونق اللفظ، ورشيق المعنى، وجمال الاتساق، حتى كانت تلك الصور الحية النابضة، التي يتملاها الخيال، فلا يكاد ينتهي عنها إلا وقد انطبعت في النفس، وأثرت في الحس، وأقنعت العقل، وأمتعت الوجدان."[1] وبذلك يصبح القارئ طرفا يعيش صور القرآن، فيشارك فكريا وروحيا أجواءها وعوالمها وظلالها وإيحاءاتها، ممّا يجعله يفعّل حركية المشهد. ومن ثمّ، فإنّ "ما قدمه "سيد قطب" من رؤى تتصل بعمليات التصوير التي تتولاها اللغة- استنادا إلى ما وجده في القرآن الكريم- يسهم بقدر وفير في توجيه إدراك المشهد الفني في أبعاده المختلفة. وكأنّ الباحث – بما أوتي من رهافة حسّ، ودقة في الملاحظة- استطاع، منذ زمن أن يتحسّس تراسل هذه المعارف فيما بينها لخلق المشهد، وتأثيث مجالاته الدلالية."[2] فضلا عن شحنها من خلال عملية التلقي بطاقات وإمكانات دلالية وتصويرية متجددة.

_ آليات التصوير في المشهد

تسعى قراءة حبيب مونسي، في اعتمادها على التقنية المشهدية إلى الاهتداء إلى سبيل يوصل إلى مقاربة السرد القرآني بخاصة، والنص الأدبي عامة. ولعل هذه المقاربة تكشف طموح الباحث الذي يستهدف الاشتغال على النص بوصفه بنية لها أنساقها الخاصة. ويتحقق ذلك من خلال " تحليل

[1] صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط.1، 1995، ص4.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص107.

النص، كشف حقل الدلالات فيه، إظهار قوانينه الداخلية، إنارة هيكل البنية، الوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون ورؤية العلاقة بين هذا المضمون وما هو "خارج" النص."[1] غير أنّ حبيب مونسي سيتخذ التصوير في القرآن الكريم مدخلا أساسيا لاستكشاف بنية القصة القرآنية؛ سواء كانت قصة يوسف عليه السلام أو قصة موسى عليه السلام.

وعلى هذا النحو، يقارب حبيب مونسي النص القرآني استنادا إلى تقنية المشهد، وهنا يغدو " "المشهد" بحدوده المادية المعنوية، خير معين في تقسيم النص السردي إلى وحدات للدرس والتحليل. مادام المشهد وحدة مكتملة من جميع النواحي. لها من الاستقلالية ما يمكنها من أن تنفصل بجزء من الدلالة والإيحاء. فلا يتوقف النص السردي على الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، والحوار...بل يمكن للمشهد أن يقدم هذه العناصر مندمجة في بعضها على النحو الذي يعرضها فيه السرد، من غير أن تفقد حرارتها بفعل التفكيك والعزل التعسفي."[2] ثم إنّ المشهد سيتيح لهذه العناصر أن تبقى فاعلة في نسقها الخاص؛ حيث ستتفاعل اللوحات المشهدية بشكل متناغم؛ ولا يمنع ذلك من أن يكسر المشهد خطية السرد بالاستذكار والرؤيا والتقديم والزحزحة.

وفي الواقع كانت نظرية التصوير الفني عند "سيد قطب" هي المرجعية التي استلهم منها حبيب مونسي تصوره المعرفي والجمالي لشعرية المشهد، ولذلك كثيرا ما نجده يقر بذلك اعترافا بأنّ سيد قطب هو صاحب الريادة في التأسيس للتصوير الفني في القرآن الكريم. وفي هذا الإطار، يقول: "وكان ذلك داعيا لأن نتوقف مع "سيد قطب" لحظات نراجع فكرته عن "التصوير الفني" التي فتحت أمامنا بابا آخر في جماليات اللغة العربية، وطبيعة تعابيرها وأساليبها. وبدا لنا أن نجعل التصوير عنصرا ركينا في العناصر التي يقوم عليها المشهد الفني. إذ المشهد هو الناتج عن عمليات التصوير الفنية. وقد استأنسنا بكتابه الثاني الذي حمل عنوان "مشاهد القيامة في القرآن" وكأن الباحث بحسه المرهف أدرك أن التصوير لا بد وأن ينتهي إلى إنشاء المشهد. وأنّ المشهد هو الغاية التي يسعى إليها التصوير

[1] – يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.3، 1985، ص117.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص205.

ويستهدفها في آن."[1] وبهذا الشكل يغدو التصوير هو القاعدة الأساسية للتعبير القرآني. ومن ثم يتخذ حبيب مونسي المشهد السردي تقنية لمقاربة القصة القرآنية. ثم إنّه لا يكتفي بذلك، بل يستثمر آليات التصوير في المشهد كما استخلصها "صلاح عبد الفتاح الخالدي"[2] من المنجز النقدي لـ"سيد قطب". ويمكن تحديد هذه الخصائص على النحو التالي:

أ_ الصورة:

يشير حبيب مونسي إلى الحدود التي يمكن أن تفعّلها الصورة في قراءته؛ وتحديدا من خلال حدين أساسيين، هما: حد الرؤية النقدية، والحد الجمالي الشكلي. واستنادا إلى هذين المعيارين تكتمل الصورة تكوينيا وجماليا. ولذلك، تتآلف مجموعة من العناصر في المقياس النقدي، وتشتغل بشكل متضافر، " وهي عناصر تتدرج من الصوت المفرد، إلى اللفظ، إلى العبارة، فالأسلوب. وكأنها بذلك تسعى إلى استثمار جميع الطاقات الكامنة في اللغة لإنشاء الصورة. لا تستهين بعنصر مهما كانت ضآلته."[3] وهذا يكشف دينامية التفاعل والتناسق بين الألفاظ والإيقاع الموسيقي والأسلوب في تشييد الصورة لغة ودلالة؛ حيث تتبادل هذه العناصر في إطارها الحركة والتأثير. وفي هذا المقام، يلفت حبيب مونسي الانتباه إلى أنّ الأسلوب: "طريقة تناول الموضوع والسير فيه...وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات،"[4] لا يعني في نظره فقط الجانب اللغوي المحض؛ بل ينصرف أيضا إلى طرائق العرض والإخراج والتقديم التي تتوسل بها الصورة في سبيل وظيفتها الإغرائية. ولاشك هذا الأمر يجعل الصورة منفتحة تقنيا على فنون أخرى مجاورة؛ منها: الرسم والنحت والرقص والمسرح والسينما.

ويتعزز هذا التصور أكثر من خلال المعايير الجمالية للصورة؛ ذلك أنّ جماليتها " في شفافيتها التمثيلية وشفوفها التخييلي، وفي قدرتها على نفح التكوين اللغوي رواء الخيال، وصوغه ببلاغة الجنس المخصوص، وإكسابه خبرة الإحالة الصورية على أجزائه في حدود السياق النصي المفرد، وضمان

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص205.

[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988.

[3] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص111.

[4] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.8، 1424هـ_2003م ، ص40.

تأثيره في متلقيه وإثارة إعجابه."[1] وبهذا الصدد، يصبح التشكيل الجمالي للصورة متنوع الروافد والمرجعيات؛ إذ لا يعود محكوما بجمالية أسلوبية فحسب؛ وإنّما يمتد كذلك إلى الفنون التصويرية المتاخمة كالرسم والمسرح والفوتوغرافيا. ومن ثمّ، فإنّ الصورة في هذا السياق، هي: " نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية، والإثنية، جمالية في وظائفها مثلها هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي."[2] وفي هذه الحالة، يكون التصوير اللغوي مستوى من مستويات الصورة، ولكنّه يتداخل مع مكونات أخرى، منها: المشهد، الحوار، الحدث، الفضاء، الشخصية، والموضوع.

وبناء على ما تقدم تتحدد الصورة جماليا من خلال المقاييس التالية: التكامل، والزاوية، والترابط، والإطار، والإيحاء. ذلك أنّ " **التكامل**: هو القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة...تلفت نظر الفنان وحده لدلالتها الخاصة...**الزاوية**: هي المسافة والموضع الذي يحددهما الشاعر لينظر إلى صورته...**الإيحاء**: هو بمثابة الظل لدى المصور. فالصورة لابد أن تكون لها ايحاءاتها وإلا فقدت أقوى تأثيرها... **الترابط**: في الصورة ضروري، حتى لا تكون مجرد أشتات...**الإطار**: يقصد به كل ما هو خارج عن رسم الصورة في صميمها، كالموسيقى متمثلة في الوزن والقافية."[3] وهكذا، فإنّ حدود الصورة وصياغتها تعتمد على ما سبق ذكره من عناصر عبر المستويين الأسلوبي والجمالي. ولأنّ المشهد مرتبط بحركية الصورة، والألفاظ والعبارات هي أداة التصوير الحية؛ فإنّ الأفكار تنتقل من تجريديتها الجامدة إلى صور ناطقة ونابضة بالحياة. لذلك، فإنّ القرآن هو تصوير بالألوان،

---

[1] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، البنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ_2010م، ص129.

[2] محمّد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط.1، 2016م، ص20.

[3] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، ص76.

وبالحركة، وبالإيقاع، والوصف. وهذا كله يكشف أهمية التصوير في القرآن الكريم لتبليغ الدعوة، والمضامين الدينية.

ب_ التناسق:

يعد التناسق من العناصر الرئيسية للرؤية التصويرية عند "سيد قطب"، ويتأتى ذلك حين يقوم الأديب بتهيئة نسق يتيح للألفاظ أن تشع تعبيريا من خلال الصور والظلال والإيقاع. " ذلك أنّ وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني...هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني...وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي، ولا تكمل دلالة كل منها إلا باجتماعها وتناسقها."[1] كما أكد "سيد قطب" بأنّ الصور والظلال والإيقاع ليست قيما تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري، فهو يسكنها؛ والخيال متأثر بها. إذ إنّ هذه العناصر والقيم متناسقة في العمل الأدبي. ومن ثمّ، " فالمسألة ليست مسألة ألفاظ أو تقابلات ذهنية. إنما هي مسألة لوحة وجو وتنسيق، وتقابلات تصويرية تعد فنا رفيعا في التصوير، وهي إعجاز إذا أداه مجرد التعبير."[2] وعلى هذا النحو، يبلغ التناسق الإعجاز في القرآن الكريم.

وفي ضوء تصور "سيد قطب" للتناسق في القرآن، يخلص حبيب مونسي إلى أنّه يشكل في العمل الإبداعي تشكيلة من العلاقات الدقيقة والمنسجمة، ولا يحققه إلا من امتلك عبقرية فذة، فيكون عمله وحدة متناسقة بريئة من الخلل والنقصان، ومعروضة في صورة جميلة مريحة للنفس. غير أنّ حبيب مونسي يذهب إلى أنّ " المتفحص لمشاهد القرآن الكريم، يجد أنها لم تقدم فقط ما تستروحه النفس، وتلتذذ به. بل قدم ما يرجّها رجا عنيفا، ويرفع إليها ما يبعث فيها الرجفة تلوى الأخرى، وما يجعلها تقشعر خوفا، وتتململ حرجا. والجمال في كل ذلك يقف عند عتبة العرض وحده، مهما كانت

[1] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص40.

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص117.

طبيعة الموضوع: جميلا كان أو قبيحا. فالمشهد لا يتأثر بهذا وذاك، ولكنه يتأثر بالفكرة التي تحملها الصورة إلى عين المتلقي."[1] على هذا النحو يكتسب التناسق في التصوير القرآني أهمية خاصة؛ ذلك أنّه لا يكتفي بتأثيث وتنظيم عناصر المشهد انسجاما وإيقاعا؛ بل يستفز أيضا أفق توقع المتلقي باللامتوقع والغامض الثاوي فيه.

وفي هذا السياق، يرى "سيد قطب" أنّ التناسق في التصوير القرآني ألوان ودرجات، وفي هذا الصدد يكشف أنّ الباحثين في بلاغة القرآن قد اهتدوا إلى بعضها؛ ولكنهم في الوقت نفسه، لم يلتفتوا إلى الكثير منها. وبطبيعة الحال هذا الأمر جعلهم لا يقفون على جوهر التناسق في التصوير القرآني، وإنّما طرقوا أولى مظاهر التناسق في القرآن[2] فحسب؛ ولذلك جلّى "سيد قطب" آفاقا جديدة للتناسق تتجاوز تناسق المعاني والأغراض، والتي اعتبرها سطوحا مستوية؛ بينما الأبعاد الجديدة هي في نظره قمم شامخة. ولقد أحصاها على النحو التالي:

" **1_** هناك المواضع التي يتناسق فيها التعبير مع الحالة المراد تصويرها؛ فيساعد على إكمال معالم الصورة الحسية أو المعنوية...

2_ وقد يستقل لفظ واحد _ لا عبارة كاملة_ برسم صورة شاخصة _ لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم صورة _ . وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير، أبعد من الخطوة الأولى، وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق...

3_ وهناك تلك المقابلات الدقيقة بين الصور التي ترسمها التعبيرات (والتقابل طريقة من طرق التصوير...والتعبير القرآني يكثر من استخدامها في تنسيق صوره التي يرسمها بالألفاظ على نحو دقيق).

4_ وهناك نوع من التقابل، ولكن لا بين صورتين حاضرتين كما هو الحال هنا، بل بين صورتين: إحداهما حاضرة الآن، والأخرى ماضية في الزمان. حيث يعمل الخيال في استحضار هذه الصورة الأخيرة ليقابلها بالصورة المنظورة."[3] وهكذا، يكون التناسق في القرآن ملمحا مهما في عملية

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص118.

[2] ينظر، سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، صص.87_89.

[3] المرجع نفسه، صص.90_98.

التصوير، كما أنّه يتبدى من خلال تلوينات متعددة كما رأينا ذلك آنفا؛ بل يرقى إلى ألوان أخرى يكون فيها التناسق أكثر انسجاما؛ منها: الإيقاع الموسيقي المتعدد الأنواع، تنوع نظام الفواصل والقوافي، ووحدة الرسم (الوحدة بين أجزاء السورة، توزيع أجزائها بنسب معينة، والتصوير بالألوان والظلال).[1]

ج_ الظلال:

ينبه حبيب مونسي إلى علاقة الظل بفن الرسم الذي يشحنه بدلالات مختلفة، إذ لا يمكن عزل عناصر الصورة عن ظلالها، فمنها تستمد دلالاتها؛ التي تتحول بحسب تلونات الظل قتامة أو انفتاحا أو تدرجا؛ ثمّ إنّ زاوية النظر هي التي تحدد في نهاية المطاف مقاصدها. إذ تصبح الظلال لغة اللوحة/المشهد، فمن خلال ظلّ العناصر الكامنة فيها أو ظلالها يتراءى للمتلقي مضمرات التدرج اللوني والامتداد أو التداخل أو التقاطع، فيصبح أمام مشهد مصوّر حيّ تكتنفه دلالات الألفاظ المتنوعة. " وحين نأتي إلى "الظل" في دلالات الألفاظ، فلسنا نقصد فيها بعدا واحدا، يحدده ظل واحد، وإنما نقصد ما يلي التدرج اللوني في الرسم. فيكون الظل ظلالا، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل. فكل لفظ – حسب ما تقتضيه نظرية الحقول الدلالية – ينفتح على ظلال خاصة. إما أن يكون بناؤها مطردا في اتجاه واحد، وإما أن يكون منشعبا إلى اتجاهين متدابرين."[2] وهذا يعني أنّ ظل اللفظ قد يكون في اتجاه واحد، كما قد يكون في اتجاهين متعاكسين، وهذا بدوره يفضي إلى تعدد دلالته.

وبناء على ما تقدم، تغدو ظلال الألفاظ والعبارات عناصر مهمة للدلالة. ومن ثمّ، فإنّ ظلال الألفاظ تنشأ من مصدرين: أوّلهما مما وراء الشعور؛ ذلك أنّ " الرصيد المذخور من الألفاظ والصور وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة، أو في " ما وراء الوعي" قد انطلق متناسقا متناغما مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها

[1] ينظر، سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، صص. 101_115.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص121.

وظلالها وإيقاعاتها."[1] وأمّا المصدر الثاني، فيتحدد من خلال ظلال الألفاظ، وهي في نسق كامل؛ إذ على الأديب " أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع."[2] وعلى هذا النحو، يتحقق التصوير البليغ عند "سيد قطب" من خلال الخيال الذي يستقبل ظلال الألفاظ، وغنى الكلمات بظلالها على حد سواء.

وفي هذا السياق، يسوق حبيب مونسي بعض الأمثلة من المشاهد القرآنية التي تبرز الوظيفة التصويرية للظلال، حيث لامس مكنوناتها في قوله تعالى ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿4﴾ ﴾[3] إذ جلّى الباحث الخطاب المضمر في الآية من خلال الظلال المتراكبة في لفظ "الاشتعال" وكلمة "الشيب" انطلاقا من اتجاهين متضادين: اتجاه القوة الذي تؤشر عليه ظلال القوة والتوهج والجنس والشدة من جهة؛ والوقار والاكتمال والتمكن والحكمة من جهة أخرى؛ بينما اتجاه الضعف فتدل عليه ظلال الرماد والخمود والاحتراق والضعف الجنسي من جهة؛ والشيخوخة والوهن والضعف الجسدي واليأس من جهة أخرى. ثمّ إنّ " الظلال سواء تحركت في اتجاه القوة – وهو ما لا يستدعيه السياق في الآية الكريمة – أو اتجهت إلى معاني الضعف، فإنّها تؤدي بذلك وظيفة النطق بالمسكوت عنه الذي يتوارى خلف حجاب الحياء في دعاء زكريا – عليه السلام – ربه. فيكون المشهد، زيادة على حمله الغرض التعبيري الذي أنشئ من أجله، يحمل مسحة أخلاقية كبيرة في أدب الدعاء، بشكل خاص، وأدب الحديث بشكل عام."[4] وبلاشك ما تقدم يكشف بشكل ملحوظ دور الظلال في تفعيل حركية المشهد القرآني.

[1] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] سورة مريم، الآية:4.

[4] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص124.

د- التجسيم:

يعد التجسيم من أهم مرتكزات التصوير الفني في نظرية "سيد قطب" ، حيث أفرد له مساحة معتبرة في هذا الباب، فرصده في القرآن الكريم من خلال " التشبيهات التي جيء بها لإحالة المعاني والحالات صورا وهيئات."[1] والملاحظ أنّه نبه إلى أنّه لا يريد بالتجسيم التشبيه بالمحسوس وهو أمر مألوف، بل تجسيم المعنويات ليس على سبيل التشبيه والتمثيل، وإنّما على سبيل التصيير والتحويل خروجا عن المعتاد. ثمّ إنّه " كثيرا ما يجتمع التخييل والتجسيم في المثال الواحد من القرآن، فيصور المعنوي المجرد جسما محسوسا، ويخيّل حركة لهذا الجسم أو حوله من إشعاع التعبير."[2] وفي هذا الصدد، تتنوع أدوات التجسيم بين استعارة وتشبيه وكناية. ولهذا، جعل " القرآن الكريم...التجسيم _ بمعناه الفني _سمة من سمات التصوير فيه وقاعدة من قواعده."[3] لأنّه آلية لتقريب الفكرة بطريقة مجسمة وحية.

وانطلاقا من ذلك يرى حبيب مونسي أنّ التجسيم هو إلحاق صفة مجسمة بالمعنوي، من أجل إخراجه من التجريد إلى ما هو حسي. وبمقتضى ذلك يجده المتلقي في صورة هيئة مستجدة عليه[4]. ومن هذه الزاوية، فإنّ " الأمل لو بقي في تجريده الأول لما لامس فينا هذا الفيض من المشاهد التي تتوالى فيها الحركات، والأحاسيس، وتتضارب فيها المشاعر بين إصرار على الصمود، وتخاذل تعصف به آلام الجراح المثخنة. وفي كتاب الله – عز وجل – الكثير من هذا التجسيم الذي يرهب النفس، ويبعث فيها كثيرا من الخوف والهلع."[5] ومع ذلك، يظل طريقة أساسية في التصوير؛ ويبلغ ذروته حين يشتغل مع التخييل في التعبير القرآني؛ فيتم تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية.

---

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، صص. 78_79.

[2] المرجع نفسه، ص.83.

[3] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، ص103.

[4] ينظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص125.

[5] المصدر نفسه، صص125،126.

وفي هذا الصدد، يستحضر حبيب مونسي نماذج من التجسيم في القرآن، نذكر منها قوله تعالى: ﴿ قَدْ خَسِرَ ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِلِقَآءِ ٱللَّهِ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَتْهُمُ ٱلسَّاعَةُ بَغْتَةً قَالُوا۟ يَٰحَسْرَتَنَا عَلَىٰ مَا فَرَّطْنَا فِيهَا وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ ۗ أَلَا سَآءَ مَا يَزِرُونَ ﴿31﴾ ﴾[1] في هذه الآية يرصد الباحث خبر الذين كذبوا بلقاء الله، وحين تباغتهم الساعة، فإنّهم عندما يبعثون من الأجداث يتحسرون ويندمون ندما شديدا على ما فرطوا فيما ينفعهم، غير أنّهم يحملون يومها أوزارهم على ظهورهم. " إنها على اختلاف طبيعتها المادية والمعنوية، تتجسّم في كتل ضخمة، ثقيلة، يترنحون تحت أثقالها.. ولنتصور الواحد منهم يحمل حصاد العمر، مما هو أتفه من الذرة إلى ما هو أعتا من الجبال.. يرفعه على كتفيه حملا لا يعرف كيف يتخلص منه.. وليس في مأساوية الحدث من تكثيف أكبر من هذا المشهد الذي تنسج الخيبة، والخسارة حيثياته.. قد لا نجد عذابا أكبر منه يمكن أن يسلط على هؤلاء، بيد أنّه أهون عذاب في ذلك الموقف الحاشر."[2] إنّه عذاب ثقيل وخسران مبين؛ ذلك هو حال المشركين إذا جاءتهم الساعة، وما يلحقهم فيها من الحسرة.

ويستكمل الباحث ملامح التجسيم في هذا المشهد، الذي يضع أمام المتلقي الفكرة في صورة مادية مخيّبة للمكذبين بلقاء الله؛ ثم يعاين امتدادات أخرى للظل الشعوري الذي يجسد أحاسيس متضاربة في صدر حاملها؛ فثمة انطلاقا من ذلك: تعب، مشقة، شقاوة، خوف، ألم، ومشاعر أخرى للموقف الذي يشخصه المشهد القرآني. " وقولهم "وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ" تمثيل لهيئة عنتهم من جراء ذنوبهم بحال من يحمل حملا ثقيلا. وذكر "عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ" هنا مبالغة في تمثيل الحالة... فإنّ الحمل على الظهر مؤذن بنهاية ثقل المحمول على الحامل. ومن لطائف التوجيه وضع لفظ الأوزار في هذا التمثيل، فإنّه مشترك بين الأحمال الثقيلة وبين الذنوب، وهم إنّما وقعوا في هذه

[1] سورة الأنعام، الآية:31.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص126.

الشدة من جراء ذنوبهم فكأنهم يحملونها لأنهم يعانون شدة آلامها."[1] لذلك كان التجسيم في هذا المشهد ذما للحمل السيئ؛ حمل الذنوب الثقيلة؛ فمن جهة هناك تفريط في الإيمان والأعمال الصالحة؛ وهناك من جهة أخرى مقاساة لعذاب الأوزار التي اقترفها من كفر بالله.

وفي هذا المضمار، يغدو التجسيم في منظور حبيب مونسي ارتفاعا " من سطحية المكتوب إلى الأبعاد الثلاثة للمشهد المتحرك الحي. ساعة تبلغ مستوى التجسيم، تتراجع اللغة الواصفة لتفسح المجال أمام المشهد حتى يأخذ أبعاده الحقيقية التي تحوّل القارئ إلى مشاهد. ترفع إليه العين فداحة المنظر، وينقل إليه السمع خطب الموقف وذهوله: همسا، وأنينا، وصراخا، وعويلا.. ويغزوه الشم بروائح منكرة، يصنعها عرق الأجساد المتزاحمة بأحمالها.. إنه في هذه اللقطة الواحدة، يلخص لك الحشر كله."[2] وعلى هذا الأساس، يصبح التجسيم آلية تجعل النص كائنا حيّا ينمو ويتجدد، فتتجسد الصياغة فيه مجسّمة، لها أبعادها وشكلها وحجمها، وتتخللها روح تحرك عناصرها، وتصنع حركيّتها، فيتحسس القارئ دلالاتها المشعة.

غير أنّ حبيب مونسي لا يقصر التجسيم على التصوير فقط، بل يوسع من دائرة اشتغاله، حين يعاين أثره خارج النص، فيلامس نجاعته على مستوى التلقي على وجه الخصوص. إذ " إنّ التجسيم حين يمضي بنا في هذا المسلك، يدعونا إلى فتح منافذ التلقي كلها على عناصر المشهد. وكأن اللغة قد أدت وظيفتها، وانتهى دورها إلى ذلك الخط من النص. واستلم منها المشهد زمام الدلالة والإيحاء. وليس ينفع فيه ما كان ينفع مع القراءة الخطية السابقة. بل يحتاج إلى الجوارح كلها ليتخذها مداخل، يبثّ من خلالها ظلاله التي تعمر حيز المشهد."[3] فعلا، إنها المشاهدة المجسمة حيّة تتحرك منتهكة القراءة الخطيّة. ولاشك أنّ مثل هذه القراءة المشهديّة تجعل القارئ يحيا ويتجدد مع النص، يلتمس مَواطن الجمال فيه في تناسق يلقي بظلاله البعيدة والقريبة؛ هي قراءة تتوسل أدواتها من تزاوج بين

[1] مُحَمَّد الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، 191/7،192.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص127.

[3] المصدر نفسه، ص128.

النص ذاته، وخيال المتلقي، فترتفع من جهة بالقارئ تصويرا ومشاهدة، وترتقي به من جهة أخرى، فيتلقى عبرها رسالة الله إلى الإنسان.

وعندما نتأمل النص القرآني، ونحلل تصويره لأعمال المشركين حسب مقاربة حبيب مونسي، نشاهد تجسيما لأعمالهم، الذي يختلف ويتعدد من موضع إلى موضع. إذ اختار الباحث منها ثلاثة نماذج، تحركت من خلالها المشاهد في عرض حيّ يوحي بمأساة هؤلاء، هذه المأساة التي حوّلت سعيهم في الحياة الدنيا مرّة إلى أثقال تنوء بحملها الجبال، ومرّة إلى رماد متطاير في فضاء الخيبة واليأس، ومرّة إلى سراب يتراءى ثم يغيب، وكأنّ الباحث في هذه الرؤية المشهديّة يروم تحريك قيم الأنس والاستحسان لدى القارئ، فخياله هو الرسام صانع اللوحة/الأثر المتجدّدة في كل قراءة، بحيث تحيا نفسه فيها، وتتجدد بتجدد المشاهدة، ذلك أنّ الباحث يعي تماما أنّ المشاهدة تقطع الشك باليقين، وتجعل المشاهِد يطمئن إلى ما اهتدى إليه من ظلال وعمق ودلالات.

هـ_ حركية المشهد القرآني

لطالما اعتمد في تحليل بنية النص السردي بمختلف أشكاله على الحوار بوصفه أحد مكوناتها، إذ التفتت إليه الدراسة كما التفتت إلى عنصر الزمان، المكان، والشخصيات. بيد أنّ الالتفات إلى الحوار التفاتة مشهديّة تجعل منه تقنية ترسم المشهد، وتفعّل حركيته في العرض القرآني، ثم تستنطق المسكوت فيه. ذلك أنّ " المشهد الذي يقوم على الحوار في العرض القرآني، يقدم للإنشاء الأدبي، والسردي – على وجه الخصوص – تقنية جديدة، تفتح الحوار على الخطاب المكنون فيه، كما تفتحه على الحركة التي تمفصل أجزاءه وفق متطلبات الخطاب. والقراءة التي تعاين هذه الحركة، لا يفوتها إدراك المقاصد والمرامي الكامنة في المشهد المعروض. إذ الحوار ليس منتهى العملية المشهدية ولا هو غايتُها. بل المضمر الذي يتأسس عليه الخطاب أولا وأخيرا."[1] وهذا يعني أنّ حبيب مونسي لا يقصر المشهد على التصوير وحده، وإنّما يفتحه أيضا على الحوار لما يحققه من حركية تسهم بفعالية في

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص136.

تبليغ المقاصد الدينية والفنية للعرض القرآني. وفي هذا الصدد، يصبح الحوار أيضا وسيلة لتصوير الحركية الداخلية للشخصيات؛ وهي حركية لا تثبت على حالة واحدة؛ إنّها متعددة التمظهر.

وفي هذا النطاق، يستحضر حبيب مونسي حوارا من سورة إبراهيم متعدد الأطراف: الضعفاء، المستكبرون، والشيطان؛ إنّه حوار يكشف التنازع بين المتحاورين. وذلك ما نعاين في قوله عز وجل

﴿ وَبَرَزُواْ لِلَّهِ جَمِيعًا فَقَالَ ٱلضُّعَفَٰٓؤُاْ لِلَّذِينَ ٱسْتَكْبَرُوٓاْ إِنَّا كُنَّا لَكُمْ تَبَعًا فَهَلْ أَنتُم مُّغْنُونَ عَنَّا مِنْ عَذَابِ ٱللَّهِ مِن شَيْءٍ ۖ قَالُواْ لَوْ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ لَهَدَيْنَٰكُمْ ۖ سَوَآءٌ عَلَيْنَآ أَجَزِعْنَآ أَمْ صَبَرْنَا مَا لَنَا مِن مَّحِيصٍ ﴿21﴾ وَقَالَ ٱلشَّيْطَٰنُ لَمَّا قُضِيَ ٱلْأَمْرُ إِنَّ ٱللَّهَ وَعَدَكُمْ وَعْدَ ٱلْحَقِّ وَوَعَدتُّكُمْ فَأَخْلَفْتُكُمْ ۖ وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُم مِّن سُلْطَٰنٍ إِلَّآ أَن دَعَوْتُكُمْ فَٱسْتَجَبْتُمْ لِي ۖ فَلَا تَلُومُونِي وَلُومُوٓاْ أَنفُسَكُم ۖ مَّآ أَنَا۠ بِمُصْرِخِكُمْ وَمَآ أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ ۖ إِنِّي كَفَرْتُ بِمَآ أَشْرَكْتُمُونِ مِن قَبْلُ ۗ إِنَّ ٱلظَّٰلِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾[1]

عندما نتأمل هذا المشهد من منظور حبيب مونسي، نجده يشتمل على ثلاث حركات، وهي : "قال: الضعفاء"، " قالوا: المستكبرون"، " قال: الشيطان". ويتأسس هذا المشهد استنادا إلى فرق المشركين الماثلين أمام الله. " إذ ليس الغرض التوسع في تخاصم أهل النار، بل الغرض قائم في عرض عينة من أحاديثهم التي نقل الكثير منها في مختلف السور. وخصوصية المشهد تتمثل في وقوف الشيطان إزاءهم يسمع تشاجرهم، فيعقب عليهم بما يفتح في نفوسهم أبواب الحسرة والخيبة."[2] وهنا يتكثف المشهد أكثر، فتزداد حالة المشركين ضيقا وحرجا لأنّ حديث الشيطان وبراءته منهم عذاب مضاعف.

ثمّ إنّ هذه النهاية تزداد خسرانا حين تكتنف المشهد الحواري الهواجس وألوان العذاب الأليم الذي يترقبه المشركون، وقد حسم الحساب. وعند هذا الحد، " يأخذ الحوار بعده المأساوي حين يطل

[1] سورة إبراهيم، الآيتان:22،21

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص131.

الضعفاء على المستكبرين، يسألوهم في سذاجة مقاسمتهم بعض العذاب، كما قاسموهم –هم– من قبل بعض الاعتقاد. لذلك ترى الحوار يسلك منهجا غاية في الدلالة والدقة."[1] وفي الواقع هو حوار متعدد المستويات يكشف بعمق الحالة النفسية اليائسة لمرسليه. وبناء على ذلك، يعمد الباحث إلى تسجيل مستويات تخص كل حركة من الحركات الثلاث جاعلا من الحوار آلية تستخرج مكنونات النفس، وتكشف مستورها، وتترجم لغة التواصل مقرونة بهيئة الباثّ، ونبرة حديثه واقتصاده في العرض، وكل ما يعتريه أثناء الحوار.

إنّ أول حركة يرصدها الباحث تتعلق بحالة الضّعفاء (الأتباع) الذين غرّهم المستكبرون في الدنيا، إذ قدمهم المشهد القرآني ضعفاء، وتابعين للمستكبرين من سادتهم رغم تساويهم في المصير. ومع ذلك، يجادلون قاداتهم، ويسألونهم مقاسمتهم عذاب الله بعد سوء المصير. غير أنّ تذكير الأتباع المسؤول بالولاء في الدنيا لا يغني شيئا من العذاب الواقع. " وكأنّ المشرك لا يزال يتصرف بعين الأعراف التي كانت سارية في الدار الفانية."[2] ممّا يكشف عن امتداد لعقيدة لا منطق فيها، إذ يرتبط مصيرهم المحتّم في الآخرة بدنياهم الزائلة. إنّها مجرد مرحلة استعطاف لا تفيدهم شيئا.

أمّا الحركة الثانية، فقد عاينها حبيب مونسي من خلال جواب المستكبرين غير المتقبّلين لواقعهم الذي غيّب سيادتهم، وجعلهم في المصير ذاته مع الضعفاء. وفي هذا الجواب المشدود إلى أعراف الماضي الدنيوي يرصد الباحث مستويين:" **1**_ التلويح بالهداية، فلو كانوا مهتدين لهدوا الضعفاء...**2**_ تأكيد الحقيقة التي يشتركان فيها سواسية أمام الله في الموقف الجديد."[3] وهنا اعتراف صريح من المستكبرين، فهم لم ينفعوا أنفسهم، فكيف لهم نفع غيرهم؟ وهكذا يكون جوابهم " جار على معنى الاستفهام التوبيخي العتابي."[4] ممّا يؤكد أنّه لا يفيدهم جزع أو صبر؛ فهم متيقنون بأن لا

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] المصدر نفسه، ص.132_134.

[4] مُحَمَّد الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير، 1/191،192.

نجاة لهم من العذاب. وكل ذلك تبيّنه المتلقي من خلال الحوار؛ ممّا يؤكد فاعليته على مستوى حركية المشهد القرآني.

ومن ثمّ، يستطيع المتلقي أن يتخيّل المستكبر، وهو متورّط في هذا الموقف، يعي مصيره، يتعذب بوعيه، يقرأ حاضره ومستقبله وخلوده في النار. وهو أيضا في غنى عن إطلالة الضعيف التابع الذي يريد شفاعة سيّده، ومقاسمته بعض العذاب في موقف يفرّ فيه المرء من أخيه وأمه وأبيه وصاحبته وبنيه. غير أنّ المستكبرين مقارنة بالضعفاء، سيهيمن عليهم منطق السّيادة (الأسياد)، فيرفضون مساواتهم مع أتباعهم، ممّا يجعل مأساة المستكبرين أقسى وأعظم من مأساة الضعفاء في هذا المشهد القرآني.

وأمّا الحركة الثالثة، فهي حركة الشيطان الدّخيلة على حوار المتخاصمين من الضعفاء والمستكبرين، فيكون اقترابه منهما "اقترابا فيه من الشّماتة والخذلان ما يجعلنا نتخيّل الشيطان، وكأنه يتلذّذ بما يسمع، فلا يريد أن يمضي الموقف من أمامه من دون أن يصبّ على ناره زيتا يؤجّجها في قلوب الطرفين على حد سواء."[1] وذلك ما يبرّر تدخل الشيطان في الحوار، وإقحام لومهم له من دون داع، إذ كان حريا بهم أن يلوموا أنفسهم.

وفضلا عن ذلك، أشار حبيب مونسي إلى ستة مستويات في خطاب الشيطان. ففي المستوى الأول (**1**) بدأ بالتذكير بوعد الله الحق، والتأكيد على أنّ وعده كاذب. وفي المستوى الثاني(**2**) ذكّرهم بأنّه لا سلطان له عليهم؛ بمعنى أنّهم لم يكونوا مجبرين على اتباعه فيما أمرهم. ثم تتكشف المستويات الأخرى على النحو التالي: " **3**_ توقيف اللوم على النفس وحدها... **4**_ إشراك ذاته في المصير المحتوم. فليس ذلك من الشيطان تسلية لهم، ومشاركة، وإنما هو من قبيل الحديث النفسي الذي يرفعه إليهم لتأكيد انطلاء السحر على الساحر... **5**_ تأكيد إيمانه بالله. فإذا كانوا قد أشركوا، فإنّ الشيطان لم يشرك، ولكنه عصى... **6**_ تأكيد العذاب للظالمين، الذين ظلموا أنفسهم بالاستكبار

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص132.

على الحق."[1] وانطلاقا من المستويات السابقة، يستشف حبيب مونسي أنّ الحوار قد انطوى على مضمرات تكشف طبيعة الشيطان والمستكبرين وأتباعهم من عامة الناس.

ومن ثمّ، كشفت حركة الشيطان مستور الخطاب الذي انبنى عليه المشهد الحواري القرآني، إذ عبره يشاهد، ويسمع المتلقي مأساة حقيقية بطلها الشيطان، ذاك المخلوق الذي عقد العزم على الانتقام، وتبرير عِصيانه الأول. إنّه يوم المكاشفة، يفجّر بواطن الحوار ويفتحه على مكنوناته في مشهدٍ يعترف فيه الشّيطان بوعد الله الحق، ويجهر بوعده الكاذب، فتتدفق أبعاد الحوار ظلالا، فلا وسوسة اليوم، ولا حول ولا قوة له، وبقدر ما يستصغره ويحتقره المتخاصمون، بقدر ما يستعظمان حسرتهما لأنّهما صدّقا وعود شيطان وضيع، وتغاضيا عن ذكر الله؛ لاسيّما أنّ الشيطان ينفي عن نفسه إجبارهم على الشرك والعصيان. لكن المشهد يحمل للمتخاصمين مفاجأة أخرى ترسم على وجوههم ملامح الخسارة والخيبة واحتقار النفس، إذ يُشهر الشيطان إيمانه ويكفر بما أشركوا، فهو يُدرك الحقيقة ويقينه فيها لا يبُرِّؤه فقط مما أشركه المتخاصمون، بل يتوعّدهم بأشدّ العذاب.

2_ انفتاح التوزيع المشهدي

يذهب حبيب مونسي إلى أنّ العناصر المشهديّة في البناء السردي قائمة على مبدأ المشاركة والتناسق والانسجام بين العناصر المنفعلة(**الباب الأول/ المحور المنفعل**)، والفاعلة(**الباب الثاني/المحور الفاعل**). وهذه العناصر في تمازجها واندماجها تصنع خيطا يُنسج من خلاله الطريقُ إلى الغرض من الأثر والغاية منه، إذ لا وجود لفكرة البطل بمعزل عن هذا النسيج الذي قد تضيع ضالّته في غياب أصغر جزء منه ، "فهي في تواليها تجعل كل خطوة من خطواتها سيرا في إطار مشدود إلى القَدر، تجد فيه الأحداث تعليلاتها القريبة والبعيدة، فما يكون فيه مستغربا حين وقوعه، يجد في النتائج المترتبة عليه حقيقته الواقعية التي لولاها لما كان للمصير من معنى."[2] ولكان للأحداث مصير آخر.

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، صص.132_134.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ص19

ومن ثمّ، تُظهر مقاربة حبيب مونسي لقصة سيّدنا يوسف عليه السلام أنّ السرد فيه موزع على محورين: "محور منفعل، وآخر فاعل. ومن الميسور جدا تحديد مجالات كل محور على حدة. وكأن القص القرآني في تعامله مع الشخصية الرئيسية، يريد لها أن تتحرك حركتين في حياتها كلها. حركة تسوق فيها الأحداث الشخصية إلى مصير، وحركة تتولى فيها الشخصية سوق الأحداث إلى مصير آخر. فنشاطها ذاك يجعلنا نعاين فيها مستويين على الأقل: مستوى المطاوعة للقدر، ومستوى الفعل الذي يحول حركة الواقع إلى مشيئتها ومراميها."[1] فالشخصية الرئيسية فاعلة في المحور الثاني لأداء الدور البطولي، وقد استمدت نموها وفاعليتها ونضجها وحكمتها من خلال المحور الأول المنفعل، الذي كانت فيه مستسلمة تخضع لمشيئة الأحداث، وتسمح للعناصر السردية أن تُوجّه مسارها. وهكذا كانت الأحداث هي التي تسوق يوسف عليه السلام إلى السجن (**إخوة يوسف يصنعون الحدث**) في المحور المنفعل؛ في حين نجد يوسف عليه السلام هو الذي يسوق الأحداث إلى الإمارة (**صناعة الحدث**) في المحور الفاعل.

نستشف من ذلك أنّ حبيب مونسي قد قرأ المشهد السردي في قصة سيدنا يوسف عليه السلام بصورة بانورامية؛ وإن كان قد جنح إلى تقسيم هذه القصة إلى مجموعة من المشاهد الفرعية. ويمكن أن نستحضرها على النحو التالي:

المشاهد (الباب الأول/المحور المنفعل)	المشاهد (الباب الثاني/المحور الفاعل)
المشهد الأول: الرؤيا، بؤرة التشكيل السردي.	**المشهد الأول: لقاء الأخوة، صناعة الغد.**
المشهد الثاني: السيارة، نقطة التحول السردي.	**المشهد الثاني: الكيد بالإخوة، تدبير جمع الشمل.**
المشهد الثالث: المراودة، الأنثى والرودان.	**المشهد الثالث: ريح يوسف، ممهدات اللقاء.**
المشهد الرابع: المتكأ، سلطة المكر.	**المشهد الرابع: يوسف، التجلي والإحسان.**
المشهد الخامس: السجن، فضاء العزلة والتحول.	**المشهد الخامس: القميص، البشارة والبصر.**
المشهد السادس: الرؤيا والبراءة.	**المشهد السادس: تأويل الرؤيا، الدائرة السردية.**

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ص18

لاشك أنّ التوزيع المشهدي في قصة سيدنا يوسف عليه السلام ينم على أنّ هناك تناغما وتفاعلا بين المحور المنفعل والمحور الفاعل على مستوى سيرورة السرد. ويمكن أن نعاين ذلك بوضوح من خلال الجدول السابق، إذ بوسعنا أن نتبين التدرج في بناء المشهد العام من خلال مشاهد فرعية تتنامى بشكل يسمح لها أن تكشف شيئا فشيئا محنة يوسف عليه السلام، الذي يكون هو الشخصية المحورية لها.

وعلى مستوى التشكيل المشهدي يخلص حبيب مونسي إلى أنّ هناك تعادلا بين المحورين: المحور المنفعل، والمحور الفاعل " في عدد المشاهد، تعادلا يشي بهندسة محكمة للبناء السردي العام. وكأنّ الدائرة القصصية تنشطر إلى قسمين متساويين من حيث العدد المشهدي، فتقدم صورة الاعتدال في الهندسة السردية، التي تفرض على القارئ أن ينصاع إلى منطقها الخاص، أن لا يدخلها بمنطق غريب عنها، فيعتسفها اعتسافا مشينا."[1] ولاريب أنّ هذه الدائرية ستخرج القصة القرآنية من الخطية إلى التداخل بين الأحداث؛ رغم أنّ المتلقي يستقبل قصة يوسف عليه السلام من الطفولة (الضعف) إلى الكبر (التمكين).

وفي خضم ذلك يتخذ التشكيل السردي في بداية القصة القرآنية (**الرؤيا**) بؤرة له يرتكز عليها، ثم يشهد تحولات تطال الحكاية، والشخوص، والفضاءات، والزمن. غير أنّ " فاعلية المشهد تتحرك خطوة أخرى حين تستبدل المشاهدة بالقراءة. فالقارئ لا يقرأ تواليا خطيا تفرضه الكتابة، بل يشاهد حراك حياة تتوزع على عدد من المشاهد، لها بدايتها ونهايتها. غير أنها البداية التي تستلم طاقتها من الخاتمة التي قبلها. وأن النهاية فيه تعمل عمل المفتتح الذي يمكن المشهد التالي من الانطلاق والتحرك."[2] وهنا، يؤكد حبيب مونسي بأنّ القراءة التي اختارها لتحليل البناء المشهدي في القصة القرآنية، ستتيح له الابتعاد عن تبضيع وتفكيك عناصر النص السردي، لأنّ ذلك في نظره يفضي إلى نص ممزق، خال من الحياة والدفء؛ كما لو أنّ التحليل الذي اعتمدته السرديات الحديثة والمعاصرة

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ص19

[2] المصدر نفسه، ص274

يقتل النص من حيث يريد إحياءه. ولكن في الوقت نفسه نجد الباحث يلجأ إلى تقطيع قصة يوسف عليه السلام إلى مقاطع/مشاهد؛ غير أنّه يشتغل عليها انطلاقا من كونها تمثل مشهدا عاما.

3_ المحور المنفعل:

يحدد حبيب مونسي في قصة يوسف عليه السلام محورين لحركية السرد، فالأول يهيمن عليه الانفعال، والثاني يغلب عليه الفعل. وعلى هذا الأساس، يتنامى السرد من المستوى المنفعل إلى المستوى الفاعل، بحيث تكون شخصية يوسف عليه السلام هي المركز الذي تنتظم من حوله الأحداث. ولذلك، بدأ الباحث أولا بمعاينة هذه الحركة على الشكل التالي:

أ_ الرؤيا والتشكيل المشهدي

لعل ما يلفت الانتباه في المحور المنفعل على مستوى البناء المشهدي، هو عدد المشاهد التي اهتدى إليها حبيب مونسي، إذ إنّها تعادل ما رصده في المحور الفاعل. ومن ثم، فإنّ التساوي من حيث العدد المشهدي يجعل المتلقي أمام هندسة سردية متناسبة: ستة مشاهد في المحور المنفعل، وستة مشاهد في المحور الفاعل. وبذلك تغدو التقنية المشهدية تطبيقا حيا للسرد القرآني.

وبناء على ما تقدم، تُظهر مقاربة حبيب مونسي أنّ قصة سيدنا يوسف عليه السلام تتوزع على مشاهِد متعددة، وأنّ السرد فيها موزع "على محورين: محور منفعل، وآخر فاعل... وكأن القص القرآني في تعامله مع الشخصية الرئيسة، يريد لها أن تتحرك حركتين في حياتها كلها. حركة تسوق فيها الأحداث إلى مصير، وحركة تتولى فيها الشخصية سوق الأحداث إلى مصير آخر."[1] فالشخصية الرئيسية فاعلة في المحور الثاني لأداء الدور البطولي، وقد استمدت نموها وفاعليتها ونضجها وحكمتها من خلال المحور الأول المنفعل، فهي فيه مستسلمة تخضع لمشيئة الأحداث، وتسمح للعناصر السردية أن توجه مسارها.

وعلى هذا النحو، يكون حبيب مونسي قد حدد منذ البداية منطلق قراءته للمشهد السردي في قصة سيدنا يوسف عليه السلام. ولكنّه في الوقت نفسه، يقوم بتقطيع كل مشهد على حدة انطلاقا

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص18.

من مستوياته الدلالية والبنيوية. ومن هذه الزاوية، تعامل مع رؤيا يوسف عليه السلام[1] بوصفها بؤرة مركزية للسرد في المشهد الأول. لذلك عندما يعاين الباحث الهندسة القصصية انطلاقا من هذه الرؤيا يجد أنّها مركز التدفق السردي الذي يمتد مده وجزره إلى أقصى حدود الدائرة السردية، فلا يمكن للقارئ مهما كانت طبيعته وكفاءته إلا أن يرحل إلى زمن سيدنا يعقوب عليه السلام، فيعايش تجربة يوسف عليه السلام؛ ففي قصته وإخوته آيات للسائلين[2].

ثمّ إنّ حبيب مونسي يلتفت في المشهد الأول (مشهد الرؤيا) إلى ما فيه من اقتصاد لغوي، إذ يحيل ذلك في نظره إلى تقنية الفراغات التي يقوم المتلقي بملئها. وفي هذا الصدد، يقول الباحث: " قد نستأنس للنقد الحديث فنسميها فراغات بانية، بمعنى أنها تفسح المجال أمام مخيلة القارئ لتأثيثها بما تراه مناسبا من أحداث. تتصور فيها مشاق الرحلة التي تجشمتها السيارة من بادية الشام إلى مصر، مرورا بصحراء سيناء. إنها الرحلة التي تجد في المخيلة العربية كثيرا من الصور، وكثيرا من الأخبار الغريبة والعجيبة، فالفراغ الباني –بنعته ذاك– دعوة للقراءة حتى تجهز جهازها للرحلة الشاقة."[3] تلك الرحلة التي تتيح للقارئ المشاركة في إنتاج وتفعيل حركية السرد. ومن الواضح أنّ رؤيا يوسف عليه السلام تختزل تفاصيل قصته كلها؛ وبمعنى ما إنّها استباق لما سيأتي، بما تحمله من " تلميحات إلى المستقبل،"[4] إنّه غد البراءة والتمكين. وثمة فراغ آخر قبل الرحلة الشاقة يحتاج إلى ملء، إذ يجِب على القارئ إلباس إخوة يوسف عليه السلام ثياب الغدر والكيد له من جهة، والإحالة من جهة أخرى إلى تساؤلات تفضي إلى جهل بأسباب الكيد. فهل كان مبعث هذا الكيد من الإخوة هو الغيرة والحسد فقط، أم هو كره له دوافع دفينة؟ أم هو وساوس شيطانية؟

---

[1] سورة يوسف، الآيات: 4_18.

[2] سورة يوسف، الآية: 7.

[3] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص22.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: مُحَمَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.3، 2003، ص76.

بما تنطوي عليه هذه الفجوات من مسكوت عنه تجعل للنص القرآني حياة متجددة في ذهن المتلقي، حياة يميزها البحث عن مبررات الكيد، ويستبعد أيضا علم الإخوة بحقيقة الرؤيا التي قصها يوسف عليه السلام على والده يعقوب عليه السلام، والتي من شأنها أن تكون عنصراً منطقيا ومفعلا لمشهد الكيد، ومؤججا لنار الحقد والحسد في أنفسهم ما يجعلهم يتفقون على التخلص منه درءاً لمستقبل يعظّمه عليهم، لذلك لا نجد ما يشير إلى احتمال علمهم بحقيقة رؤياه في القصة القرآنية، إذ يتعرف المتلقي على محاولتهم التخلص منه رغبة في التقرب من أبيهم فحسب. ولهذا أوصى يعقوب عليه السلام ابنه يوسف عليه السلام بكتمان الرؤيا عن إخوته: ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٥﴾[1] وهكذا، مادام لرؤيا يوسف عليه السلام " خصوصية ما، فيجب التحرز من إلقاء الفتنة، وذلك بكتمان الأمر، وعدم تعريض صاحب الرؤيا للإساءة."[2] ولكن على الرغم من ارتباط الرؤيا بالبشرى والتحذير في آن معا لم يسلم يوسف عليه السلام من الكيد.

ثم إنّ القارئ لمشهد كيد الإخوة يجد مفارقة كبيرة بين إقدامهم وإجماعهم على رأيٍ واحد، وهو قتل يوسف عليه السلام، وبين نيتهم في الصلاح بعد فعل القتل[3]. وكأنّ صلاح الإخوة منوط بالتخلص من يوسف عليه السلام، كما أنّ هؤلاء الإخوة المجمعين على الكيد لأخيهم، قد تغذّوا من قِيم النبوّة نفسِها في بيت يعقوب عليه السلام. إنّها مفارقة تعلن عن حاجة ملحة لإعمار هذا الفراغ من أجل اكتمال عملية بناء المشهد. هذه الحاجة إلى الإعمار تشعِر القارئ بوجود خيط رفيع يشد المشاهد بعضها ببعض، وإذا ما أمسك به قد يتمكن من فهم الدلالة النصية الكامنة خلف الظلال التي يرسمها

[1] سورة يوسف، الآية: 5.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط.1، 1433هـ_2012م، ص217.

[3] سورة يوسف، الآية: 9.

المشهد. وعلى هذا الأساس، يصبح سد الفجوات في القصة القرآنية حاجة ملحة؛ كما أنّ ذلك يعزز دور المتلقي في استقبال المشهد وبنائه.

وتعزيزا لما تقدم يكشف الكيد عن إرادة التغييب لدى الإخوة، إذ قرروا قتل يوسف عليه السلام أولا، ثم رموه في غيابة الجب ثانيا، وحين عادوا إلى أبيهم عشاء باكين، أخبروه بأنّ الذئب أكله. من الواضح أنّ الأسلوب الذي استخدمه الإخوة مع والدهم فيه مراوغة مكشوفة، تلقي بظلال كثيفة، تجعل القارئ يلاحق هذه الظلال في حوار يستنطق المضمر من الحقائق، التي تجلّيها لغة المشهد الذي يرسم الحركات الماثلة في تدخلات الإخوة المصرّين على اصطحاب يوسف عليه السلام معهم، مما يجعل المشهد القرآني يتوفر من خلال الحوار على كمّ هائل من الظلال، التي تسلط الضوء على فداحة الكيد والنفسيات المهتزة، فضلا عن صبر الأب أمام هذا المصاب الجلل؛ وهو الذي استبق كذب أبنائه حين أبدى مخاوفه من أن يأكل الذئب يوسف عليه السلام.

ب_ التحوّل السردي

إذا كانت الرؤيا في المشهد الأول تمثل بؤرة التشكيل السردي ومركز الحركية المهيمنة فيه، فإنّنا نجد تلك الحركية السردية تمثل الخلفية التي تؤسس للتحول في المشهد الموالي ما دام كل مشهد في مقاربة حبيب مونسي يتأسس على النتيجة التي آل إليها المشهد السابق. لقد أُلقي يوسف عليه السلام في غيابات الجب منتظرا مصيرا مفتوحا، وهو في ذروة الاستسلام للمحور المنفعل، وفي خضم ذلك قد يتشارك القارئ معه التوقعات السلبية. قال تعالى﴿ وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا۟ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُۥ ۖ قَالَ يَٰبُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَٰعَةً ۚ وَٱللَّهُ عَلِيمٌۢ بِمَا يَعْمَلُونَ ﴿١٩﴾ ﴾[1] وفي هذا السياق، يصبح وقوف السيارة على الجب نقطة التحول السردي. وهكذا، يفتح القسم الأول من المشهد الثاني باب التلقي على خلفية يهيمن عليها التعاطف مع يوسف عليه السلام

[1] سورة يوسف، الآية: 19.

بتصور المعاناة، وما يحيط بها من مقاساة الجوع، والخوف، والأذى المهلِك، وهو ما يجعل القارئ يتطلع إلى انفراج سريع يُنجده من تلك المحنة.

إنّ خلفية اللوحة التي تتوزعها عناصر المشهد الجديد تظهر خصوصية المكان الذي ألقي فيه يوسف عليه السلام، فالجب في مقاربة حبيب مونسي هو أحد أهم عناصر المشهد، وأكثرها هيمنة "في العرض السردي، فهو الذي يحتوي على الشخصية نفياً، أي إبعادا عن الأب. وهو الذي يحفظها من غائلة القتل، والطرح. وهو الذي يمكّنها من الحياة لوجود الماء. وهو الذي سيسلمها لفاعلين آخرين، يذهبون بها مذهبا جديدا. إنه يحتل في العرض السردي دور "البطولة" إذ إنّ للأشياء بطولتها الخاصة بما تقدمه من تأثير في الأحداث وتوجيه لها."[1] وهنا يسجل حبيب مونسي أنّ الشخصيات ليست وحدها هي المحرك لتطوير الأحداث، بل يمكن للأشياء، ولاسيما المكان أن يحركها وينميها ممّا يكسبها دور البطولة أيضا. وعلى هذا النحو، يتمتع الجب بخاصية جديدة في السرد تسمو به إلى الفعل. ومن ثمّ، سيكون المتلقي إزاء متتالية من الأحداث، تتسلسل جميعها من السيارة بوصفها نقطة تحول المسار السردي؛ وسوف تتتابع عناصر المشهد على الشكل الآتي: "وقوف السيارة على الجب، العثور على الغلام، اتخاذه بضاعة، حديث عزيز مصر لزوجته، التمكين ليوسف في الأرض."[2] ويتبين الباحث من خلال الأحداث السابقة بيئتين: بيئة بدوية يحيل فيها الجب على الماء عنصر الحياة في الصحراء، وبيئة حضرية تقام فيها أسواق النخاسة، ويقصدها سادة القوم.

وفي هذا الصدد، يلتفت حبيب مونسي إلى لغة المشهد التي تقدم نزول السيارة قريبا من البئر الذي ألقي فيه يوسف عليه السلام على أنّها علامة فارقة في التحول السردي؛ كما يقترن بهذا الحدث البشرى المزدوجة: بشرى الوارد الذي فرح بالغلام، وبشرى يوسف عليه السلام بخروجه من البئر. رغم أنّه بيع لاحقا بثمن زهيد. وفي هذا المقام، يذكر الباحث أيضا بفجوة أخرى أكثر شساعة يمتد فراغها من الشام إلى مصر؛ ذلك أنّ السرد القرآني يهتم في هذه الحالة بما هو أهم من الأحداث. ومن ثمّ،

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص38.

ستكبر بشرى يوسف عليه السلام من خلال إكرام مثواه، وتبنيه، ثم التمكين له في الأرض، وتعليمه تأويل الأحاديث، ويتوج ذلك بما آتاه الله من الحكم والعلم[1]. وبهذا الشكل يكتمل تحول المشهد بناء ودلالة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد خلص من قراءته لهذا المشهد إلى أنّه ينهض على التوازي البنائي، على مستوى الزمان، والمكان، والأحداث، والأفعال[2]. إذ إنّه " لابد للمشهد.. من تشكيل هندسي، يفضي بنا إلى تركيب تتقابل فيه العناصر بنسبها المدروسة في حيز الإطار المنتظم لها. شأن اللوحة الفنية، أو التركيبة الموسيقية التي تجانس بين أصواتها وتقايس."[3] ويتحقق ذلك من خلال انشطار المشهد إلى بيئتين مختلفتين ومتقابلتين: البادية والحاضرة. ثم إنّ هذا المكان يتحول في نظر حبيب مونسي من الوحدة إلى التعدد حين تتفرع عنه أمكنة أخرى ثانوية.

وتبعا لذلك تتحدد حركية الشخصية المتحولة من عجز الطفولة إلى التمكين (الحكم والعلم). وفي هذا الإطار، يلامس حبيب مونسي وجها آخر لهندسة المشهد استنادا إلى فعل الأشخاص داخل المشهد؛ إذ ميز بين الشخصية الجماعية والشخصية المفردة، فالأولى تقدم في شكل جماعي (السيارة، الإخوة)، وهي محكومة بالتباين من حيث الطبيعة والموقف. وأمّا الثانية، فهي مفردة (يوسف عليه السلام، الوارد). وهنا، يلتفت حبيب مونسي مرة أخرى إلى التوازي بين الشخصيات (الجماعة/المفرد)، ويربط ذلك بالطابع الهندسي في المشهد، الذي تبدت من خلاله فاعلية اللغة؛ ولاسيّما على صعيد رسم وتلوين عناصره ومكوناته باقتصاد لغوي معجز.

ج_ المراودة ومنطق الأفعال

نلاحظ أنّ حبيب مونسي يرتكز في كل مشهد على حدث مهيمن يسهم في حركته التصعيد؛ فمن تغييب يوسف عليه السلام في الجب في المشهد الأول، إلى التمكين له في الأرض (مصر) في المشهد الثاني، فمحنة المراودة في المشهد الثالث ممّا يدفع التصعيد إلى ذروته. غير أنّ الباحث ينبه إلى

[1] ينظر، سورة يوسف، الآيتان: 21،22.

[2] ينظر، حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، صص.44،45.

[3] المصدر نفسه، ص45.

أنّ ذلك لا يتم من خلال حركة الشخصيات فحسب، بل أيضا من خلال كافة مكونات المشهد.

ومع ذلك، هيمنة عنصر ما يجعل التصعيد يصل إلى مداه. وهنا، تنهض العقدة في المشهد من منظور الباحث بخاصية وحدوية، فتحقق وحدة المشهد للدلالة على اكتماله؛ ثم إنّها عندما تضاف إلى الإطار، فإنّها تفضي من جهة إلى الحد الزماني والمكان، وتدل من جهة أخرى على استقلال الحدث المهيمن في المشهد[1]. ومن ثمّ، سيكون المتلقي في المشهد بصدد فضاء للرغبة.

ويتعزز ذلك أكثر حين يصبح يوسف عليه السلام في زمان ومكان موسومين بالتمدد؛ ويستخلص الباحث هذا المعنى من كلمة "مثواه" في قوله تعالى﴿ أَكۡرِمِي مَثۡوَىٰهُ ﴾[2] التي تفيد "طول المقام"[3]، وحين تقترن بالفعل "أكرمي"، يتكشف لنا الوضع المريح لسيدنا يوسف عليه السلام. غير أنّ هذه الراحة سرعان ما تنقلب بمشهد المراودة. " ذلك أنّ فعل "الرودان" وقولة "هيت لك" يكشفان عن هيئات لا تبقي أثر من شك في أنّ المرأة لا تزال تحتفظ بقدر كبير من فتنتها وجمالها، ولما كان للمراودة من معنى أصلا... حديث المراودة لم يكن ليوم أو لشهر، إنما كان فعلا متواصلا متتاليا. تتعاظم معه الرغبة وتشتد توتراتها حتى بلغت " هيت لك ". وهي حقيقة تكشف لنا عن معاناة الفتى المستمرة إزاء نداء الجسد والخوف من الله عز وجل."[4] وهذا يعني أنّ المشهد الثالث سيزعزع سكينة المشهد الثاني رغم تعالقهما بنائيا.

ومع ذلك، ظل يوسف عليه السلام تحت معاينة متواصلة من قبل المرأة التي هو في بيتها، إنها تعاينه بعين الرغبة الجامحة وقد بلغ أشدّه، وذلك أقصى ما يمكن للمرأة أن ترغب فيه، لا سيّما وقد

[1] ينظر، حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص62.

[2] سورة يوسف، الآية: 21.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1424هـ_2002م، 212/1.

[4] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، صص.64،65.

تحوّل إعجابها به إلى شغف يفوق التصور. وعلى هذا الأساس، ينبني المشهد الثالث على المراودة بوصفها تجسيدا لغواية الأنثى. وفي هذا الموقف تعتمد مقاربة حبيب مونسي على تفعيل مبدأ الفاعلية، بينما الشخصية الرئيسية لا يزال يحكمها المحور المنفعل، لكن مؤشرات السرد تُنبئ بحركة قريبة تمكّن من دفع الشخصية الرئيسية نحو الفاعلية، وإن كانت محتشمة ومحدودة.

إنّ فعل المراودة يبسط الهيمنة والفاعلية في هذا المشهد لزوج عزيز مصر، إذ نجد تسارعا في التوترات المنبعثة من المحور الفاعل، وتصعيدا في الحركة ممّا أهّل الشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام) للمبادرة إلى الفاعلية عندما ﴿ وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿23﴾ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ ۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ ٱلسُّوٓءَ وَٱلْفَحْشَآءَ ۚ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُخْلَصِينَ ﴿24﴾ ﴾[1] ثمّ إنّ المراودة تتصاعد إلى حد قدّت قميصه، فجعلت القارئ وهو يشاهد هذا التصعيد يترقب انحلالا لهذه العقدة المشهدّية الكثيفة الظلال: ظلال المراودة وظلال التّغليق، وظلال الترقب. وفي هذه اللحظة الحرجة التفت الباحث إلى ما بدر من الشخصية الرئيسية، وهي مندهشة ومنفعلة لما يحدث من مراودة وتغليق للأبواب، ودعوة صريحة لنداء الجسد : **"هيت لك"** حيث لم يكن لها إلا أن ترفض ذلك النداء استجابةً منها لثقة الله فيها، وانتصاراً لرسالة النبوّة المنزّهة.

لذا نجد الشخصية الرئيسية قد ركزت في صدّها لهذا العدوان (**المراودة/ تغليق الأبواب/ هيت لك**) على ما يقابله (**بالاستعاذة بالله/ الاعتراف بالإحسان/ رفض الغدر/ اليقين في عدم فلاح الظالمين**). لأنّ الاستجابة لفتنة الإغراء معناه خضوع يوسف عليه السلام لهوى التي هو في بيتها أولا، وصدّها عن الحق ثانيا، وخيانة السيّد الذي أكرم مثواها ثالثا.

[1] سورة يوسف، الآيتان: 23،24.

يبدو أنّ فكرة المحور الفاعل والمحور المنفعل التي تشكل حركية السرد في المقاربة المشهدية مكّنت حبيب مونسي من رصد الفاعلية في غير محورها بشكل يسير. كما لم يغفل الباحث دور الشيطان في تصعيد بؤرة التوتر، وشحن المشهد الذي تعيش الشخصية الرئيسية توتراته وهي تختبر محنة المراودة. إنّه موقف يتجاوز صراع الأنوثة والرجولة في خضم الشهوة إلى صراع حاد بين الخير والشر. إنّها رسالة الشيطان العدائية التي يوقعها كيدُه للبشرية جمعاء.

وفي هذا السياق، يرى حبيب مونسي أنّ تفعيل آلية الحوار في هذا المشهد قد كشف عن مواقف، وحركات ترجمت ما أضمره اللفظ، واستنطقت الخطاب، فتم إعمار المشهد بعناصر التلقي المنبثق من المسكوت عنه في قراءة مشهدية تؤسس لمستويين من الحوار: في المستوى الأول هيمنت بحسب حبيب مونسي الأفعال على الأقوال في مشهد المراودة، " وبكلمة مختصرة يمكن القول أنّ السرد...يصبح فعلا مندرجا في نسق الأفعال."[1] بينما في المقابل استعاذ يوسف عليه السلام بالله، وتحرك مسرعا نحو الباب، فجمع بين القول والفعل.

وفي المستوى الثاني، لم يعد للفعل هيمنة، فالسيّد يريد قولا وتبريرا مقنعا لما عاينه، بينما بادرت زوج العزيز باتهام يوسف عليه السلام بالباطل، في حين دافع المتهم عن نفسه، فكانت أقواله في الأصل دفعا لأفعال المرأة الهجومية. ثم كان الحسم من الشاهد الذي قدّم البينة على براءة يوسف عليه السلام. ويلاحظ حبيب مونسي أنّ بلوغ المشهد الثالث هذا الحد هو تأسيس لبداية المشهد الرابع، فأمنية السيد بأن تظل حادثة المراودة حبيسة القصر، هو في العمق تهيئة لما سيأتي؛ ذلك أنّ هذه الخاتمة فتح لانتظارات المشهد الرابع.

د_ المراودة والتصعيد السردي

نستطيع حتى الآن أن نتبين من قراءة حبيب مونسي أنّه يحرص على التواشج بين المشاهد في قصة يوسف عليه السلام، ويتخذ من هذه الخاصية سندا في تحليله المشهدي؛ لذلك يصبح المشهد

[1] عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، 17.

الرابع امتدادا للمشهد الثالث، إذ إنّ المراودة هي الجامع بينهما. ومع ذلك، يسجل الباحث بأنّ السرد القرآني في عرضه لأحداث كل مشهد يقوم على مبدأ العلم بالنتائج، وذلك ما يميّزه عن بقية النصوص، ويعطيه خصوصية منفردة تجعل القارئ لا يدرك بعض التمفصلات أثناء التلقي، وقد لا يفهم مسوغاته إلا بعد تمدّد زمني من المشاهدة الحكيمة، والتي تفضي به إلى تدبّر اللغة المعجزة التي تشيّد المشاهد، فيحاول استكشاف أسرارها، وفهم اقتصادها المذهل، وهذا ما يجعله مشاركا ومشاهداً وفاعلا على مستوى التلقي. وإذا كان حبيب مونسي في قراءته يشاهد ويقارب؛ فإنّ دائرة التلقي ستتوسع. ولذلك، ونحن نقرأ مقاربته نشاهد معه ما شاهد عبر تقنية المشاهدة، ومع ذلك، سيتلون كل ذلك بمنظوراتنا، فتتراءى لنا ظلال المشاهدة بهيئات وكيفيات مختلفة.

وفي هذا الإطار، يرى حبيب مونسي بأنّ "هندسة السرد قد تلجأ إلى ألوان من الحركة فتقدّم وتؤخّر، وتتخطّى وتتراجع."[1] ولكنّها تظل في الغالب خاضعة لإحداثيات المحور الذي تهيمن فيه، محور الفاعلية أو محور الانفعال. ويعني الباحث من ذلك أنّ المشهد ينتظم في إطار شامل يستغرقه زمان ومكان مرنان، مما يجعل الزمن يتمدد، فيعود بالحدث إلى الخلف أو يتقدم به نحو المستقبل. وبالفعل هذا وجده حبيب مونسي في المشهد الرابع، فهو من جهة مرتبط بالمشهد الذي قبله، وهو من جهة ثانية منفتح عل المستقبل (المشهد الخامس).

كما أنّ الباحث قد استند في قراءته للمشهد الرابع بالرجوع إلى البؤرة المهيمنة، وهي سلطة المكر. هذه الفكرة يربطها حبيب مونسي بما حلّ بالشخصية الرئيسية بعد حادثة المراودة، وما صاحب ذلك من ترقب، وذيوع صيت يوسف، وشغف امرأة العزيز به. فأشعرها ذلك بمكر النسوة، وحاجتهن إلى تقويم من قِبلها، تقويم موقفهنّ منها. لذا سوف تحرّك هذه المرأة المحور الفاعل، فتهيمن على هذا المشهد، وتعد لهنّ متكأ، لعلها تمكر بهنّ، فتظهر فاعليّتها من جهة، وتحوّل مكرهنّ عليهنّ من جهة أخرى.

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.86.

وفي هذا المقام، يشير حبيب مونسي إلى الشخصية الجماعية التي يربطها هدف واحد، وهي شخصية النسوة اللاتي دعيت من قِبل امرأة العزيز في متّكأ أُعدّ لغرض لا يعلمه غيرها، واستعانت في هذا الموقف بأدوات لتحقق المكيدة، وقد حددها الباحث في أداتين، هما: المتكأ، والسكين؛ فالأولى هي المجلس المريح، والثانية هي الأداة الحادة التي ستقطع مكرهن عند رؤية يوسف عليه السلام؛ فامرأة العزيز وهي تُعد المتكأ، وتقدّم السكاكين للنسوة كانت تدرك وقع الصدمة عليهن، وتعي جيّدا أثرها فيهنّ. وفعلا، ذلك ما حدث، إذ أشار حبيب مونسي إلى أنّ المشهد تدرج من المكيدة، إلى التجلي (خروج يوسف عليه السلام على النسوة)، فألم المكاشفة؛ ثمّ الصدمة التي رصدها الباحث في مجموعة من الأفعال، هي: الرؤية والإكبار، تقطيع الأيدي، نفي البشرية عن يوسف عليه السلام ونسبته إلى الملائكية.

وفي السياق نفسه، يؤكد الباحث بأنّ الشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام)، لاتزال تتحرك في محورها المنفعل، وإن كانت تعيش حالة من الرفض لهذا الانفعال خاصة بعد تصعيد المراودة إلى الإكراه أو العقاب والسجن. وهذا يعني أنّ مقاربة حبيب مونسي محكومة بتصوره الأولي عن تقسيم البناء المشهدي في قصة يوسف عليه السلام إلى محورين: الأول منفعل، والثاني فاعل. ولكن مع ذلك، وجدناه يخرج عن صرامة هذا التصنيف، فتبدو بعض الشخصيات فاعلة مثل زوجة العزيز في المشهد الرابع. ولكن لم تتخلص بعد الشخصية الرئيسية من سطوة المحور المنفعل، إذ فضلت السجن رغم أنّ الله قد صرف عن نبيّه كيد النسوة: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱلسِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِيٓ إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿33﴾ فَٱسْتَجَابَ لَهُۥ رَبُّهُۥ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴿34﴾ ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّنۢ بَعْدِ مَا رَأَوُا۟ ٱلْـَٔايَٰتِ لَيَسْجُنُنَّهُۥ حَتَّىٰ حِينٍ ﴿35﴾ ﴾[1] وهنا، يصبح السّجن مخرجا من محنة المراودة، وفضاء يمكّن الشخصية الرئيسية من الهيمنة في المحور الفاعل مستقبلا. "واختيار الله عز وجل للسجن تمكين لحركة قادمة ذات أثر كبير في الأحداث جملة، لا الماضية

[1] سورة يوسف، الآيات:33_35.

وحسب، وإنما المستقبلية كذلك."[1] وهذا تأكيد من الباحث حبيب مونسي بأنّ التقنية المشهديّة تقوم على التعالق بين العناصر السردية، وتقاسم دور الفاعلية والهيمنة استنادا إلى تأثيرها في مسار الأحداث. ومثل هذا الترابط يعدّ حلقة من حلقات الخطاب العام للسرد المشهدي في القرآن الكريم.

هـ_ فضاء السجن

يكشف المشهد الخامس أنّ حبيب مونسي ملتزم بالإجراء الذي أفصح عنه في بداية المشهد الأول، إذ نجده يحصر قراءته بالمحور المنفعل، ومن ثم فهو لا يخرج عن مقاربته المتدرجة، إذ إنّه ينتقل من الجزء إلى الكل الذي يتحدد باكتمال المشاهد في المحور الفاعل. فإذا كانت قضية يوسف عليه السلام تتحول من فضاء القصر المغلق إلى فضاء المدينة المفتوح، فإنّ القصر في الوقت نفسه يقوم بكتم وستر ما شاع بين الناس من شأن المراودة من خلال سجن يوسف عليه السلام؛ مما يجعله مرة أخرى تحت وطأة المحور المنفعل.

وعلى هذا الأساس، يرى الباحث أنّ هذه الحادثة " ترغمنا على معاملة المشهد الخامس معاملة خاصة. لا ننظر إليه على أنّه مجرد استمرار في الخط السردي المرسوم من أول وهلة، بل نرى فيه انحناء في المحور الكبير الذي وصفناه بالمنفعل. وكأنّ الانحناءة تشير إلى قرب التحول إلى المحور الثاني، الذي تتولى فيه الشخصية إدارة أمورها بنفسها."[2] وهنا يلفت الباحث الانتباه إلى أنّ التحول المرتقب من مستوى الانفعال إلى مستوى الفعل يحتاج إلى تحول نوعي في شخصية يوسف عليه السلام.

ولذلك هذا التغير سيتم عبر تجربة السجن، الذي رصده الباحث في بداية المشهد، بمعنى أنّ البؤرة المهيمنة هنا مختلفة عن تموضع البؤر في المشاهد السابقة، إذ " تختلف هندسة المشهد الخامس عما ألفناه في المشهد السابق، وكأن البؤرة فيه تتأسس ابتداء من أوله، حتى تمكن المشهد من تلوين

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.102.

[2] المصدر نفسه، ص.112.

عناصره الفاعلة في بنائه."[1] ومن ثمّ، يتعرف المتلقي من بداية المشهد الخامس على دخول يوسف عليه السلام السجن، ومعه فتيان. وإذا اختارت إرادة التغييب الأولى الجبّ فضاء لها، فإنّ السجن هو الفضاء الجديد لإرادة التغييب الثانية، التي لا تدرك أنها توجّه الشخصية الرئيسية إلى فاعلية سوف تُغيّب المنظومة الدينية والاجتماعية والاقتصادية للقصر والكهنة.

وقد آثر الباحث أن يتعامل في قراءته للنص القرآني بعامة، وهذا المشهد بخاصة مع أدوات لغوية يُنتجها النص ذاته، وهي كفيلة باستنطاق الخطاب الكامن وراءها، لذا نجده يلتفت إلى الحروف ومعانيها في توضيح الدلالة[2]، وإلى بعض المسالك التي تنفرد بها اللغة العربية، لاسيّما لغة القرآن الكريم في أداء الدلالة وتوجيه القصد. وفي هذا الإطار، تلتفت مقاربة حبيب مونسي إلى وظيفة حرف **"الواو"** في بداية المشهد الخامس، إذ يجدها ترتب المشهد وتعطفه على سابقه، تعطفه على " هيمنة الطبقة الحاكمة ومرادها من سجن يوسف عليه السلام، غير أن العطف يثير فينا هاجس اعتبار المشهد بداية تحول خطير في السرد ذاته."[3] وهذا الأمر يحفز المتلقي على استقبال ما يتصور أنّه تحول مفصلي في القصة القرآنية.

ذلك أنّ ظلال الكيد لا تزال ترتسم في خيال القارئ، فعندما تدخل **"الواو"** عالم التلقي لديه، تزيد من ترقبه، لاسيّما وأنّه قد تعزز بحرف **"مع"** الدال على المصاحبة: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْءَاخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿36﴾ ﴾[4] ولاشك أنّ تحليل الحرف في العرض القرآني من شأنه أن يغور بالمتلقي في الخطاب الكامن وراء المشهد القرآني، وهذا الإجراء نرصده أيضا في المشاهد السالفة، مما يعني أنّ الباحث ينوّع إجراءاته في سبيل أن تكون قراءته مفتوحة. ذلك ما

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.113.

[2] ينظر، المصدر نفسه، صص.110_112.

[3] المصدر نفسه، ص.113.

[4] سورة يوسف، الآية: 36.

يكثّف ظلال الهواجس لدى المتلقي، ويجعل اللغة تلتفت إلى الفتيين عبر حرف العطف "مع" لاستكمال حركية السرد دون أن تعبأ بوظيفته في السياق الحاضر، لأنّ انفراد النسق القرآني بمبدأ العلم بالنتائج سيفسّر لنا ذلك، إذ سيظهر لاحقا أنّه سيكون للفتيين (ساقي الملك، وصاحب طعامه) دور في تحول الشخصية الرئيسية إلى المحور الفاعل.

ومن هذه الزاوية، يرى حبيب مونسي أنّ حركة السرد وهي تتتبّع الشخصية الرئيسية/ يوسف عليه السلام ترى في السجن فضاء مناسبا لها، إذ تغرس فيه قيم النّبوة من خلال تعامله مع المساجين بعيدا عن المراودة، والكيد المعيق للدعوة إلى الله. وفضلا عن فضاء السجن، يلتفت الباحث أيضا إلى الرؤيا بوصفها منعطفا مفصليا في المسار السردي، وإن كانت كما أشار أقل هيمنة من الرؤيا الأولى (رؤيا يوسف عليه السلام)، ولكنها فاعلة من حيث الانتقال من المحور المنفعل إلى المحور الفاعل؛ حيث ستكون مستقبلا تمكينا ليوسف عليه السلام من خلال تعبيره لنصّ الرؤيا: نجاة أحدهما، وهلاك الثاني. ومع ذلك، يتأخر خروج يوسف عليه السلام من السجن نتيجة نسيان الناجي من السجينين بتأثير من الشيطان: ﴿ وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِّنْهُمَا اذْكُرْنِي عِندَ رَبِّكَ فَأَنسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ ﴿42﴾ ﴾[1] وفي هذا المضمار، يصبح فضاء السجن في نظر الباحث مرنا، لا يمثّل واقعه الذي يعرفه الناس " باعتباره مكانا للإقامة الجبرية شديد الانغلاق."[2] فضلا على ارتباطه بمظاهر الحرمان والقهر وسلب الحرية، حيث إنّه يتحوّل مع الشخصية الرئيسية إلى " فضاء للتعلم والتعليم، تنفتح فيه سجلات الأيام على أخبار الأمم وأحوالها، وعلى الغيب وأسراره وعلى الخالق وقدرته. إن السجناء فيه يقبلون على المحدّث.. المنذر.. النبي.. يغترفون من علمه وإحسانه ما لم تقدّمه لهم الحياة الصاخبة في الحاضرة من قبل." [3] ومن

[1] سورة يوسف، الآية:42.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء_ الزمن _ الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2009، ص.56.

[3] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.126.

الواضح أنّ حبيب مونسي لا يتلقى فضاء السجن بوصفه بؤرة الفاعلية فقط، فالشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام) تحوّل بيئة الإجرام إلى مركز لإعادة خلق إنسان جديد.

وفي هذا الصدد، نجد الباحث يربط الصورة التي ينقلها المشهد بالعرض السينمائي، وما يتوسل به من حركية، وألوان، وظلال، وتعبيرات جسدية، وتحولات نفسية، وفراغات زمنية:﴿ فَلَبِثَ فِي ٱلسِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ ﴿42﴾ ﴾[1] ولعل ذلك ما جعل حبيب مونسي يسم فضاء السجن في المشهد الخامس بالعزلة والتحول. وبناء على ذلك، يخلص الباحث إلى أنّ المشهد يتحدد على المستوى البنائي من خلال استجابته فنيا لمتطلبات الأحداث؛ التي تخضع بدورها إلى التسلسل أو التجاور؛ بل قد يكون المشهد قائما على حدث واحد أو عدة أحداث؛ وذلك ما يكسبه قيمته السردية والجمالية.

و_ انتظارات رؤيا الملك

استنادا إلى ما تقدم يتخذ حبيب مونسي المشهد منطلقا لقراءة قصة سيدنا يوسف عليه السلام، والشأن نفسه مع المشهد السادس من المحور المنفعل. ويكاد يستعمل الإجراءات نفسها. وهو بهذا الصنيع يكون قد فكك قصة يوسف عليه السلام إلى اثنتي عشر مقطعا/مشهدا. وفضلا عن ذلك نجده لا يتقيد فقط ببنية النص/المشاهد، وإنّما ينفتح على خارجها التاريخي، والسياسي والاجتماعي والديني.

من الواضح أنّ حبيب مونسي وفيّ لجهازه الإجرائي، فهو هنا أيضا يستند إلى البؤرة المهيمنة في المشهد، وهي الرؤيا التي تكررت في مشاهد سابقة. وعلى هذا الأساس، عندما نتفحص الخلفية التي يقيم عليها حبيب مونسي تقنية المشاهد نستطيع توزيع العناصر السردية في المشهد السادس والأخير من المحور المنفعل توزيعا يُجلّي في خيال المتلقي سيرة النبي داخل السجن، ويضيف إليها عنصرا مهيمنا في تحريك بقية التشكيل السردي، إنّها رؤيا الملك التي أعجزت العارفين بعلم التعبير والتأويل، وجعلتهم يفزعون إلى تهوينها عجزا منهم وجهلا بتعبيرها، وهم بذلك يحققون مشيئة الله في إظهار الشخصية

[1] سورة يوسف، الآية:42.

الرئيسية (يوسف عليه السلام) في زمان الفاعلية ومكانها. وبناء على ذلك، كانت رؤيا الملك مركزية في المشهد السردي القرآني.

وفي هذا المقام، يفعّل الباحث أيضا حركية التلقي من خلال استكشاف الخطاب القرآني انطلاقا من رمزية لغة الرؤيا في كشفها عن عجز المعبّرين. ويتضافر ذلك مع التصوير الذي صبغ المشهد؛ حيث يصبح المتلقي من خلال هذه الحركية أمام تخريج سينمائي شاشته تصورات المتلقي عندما تُجدّد الحدث، وتنقله من زمن يعقوب عليه السلام في بلاد الكنعانيين إلى زمن يوسف عليه السلام في مصر.

يرصد الباحث أيضا آلية التقابل في تحليله لرؤيا الملك، وهي عنصر الفاعلية في المشهد. وستمتدّ ظلال هذا التقابل إلى نص التأويل (أمر الملك، فراغ، حديث يوسف للساقي)، فالصورة الأولى من التقابل تبشّر بالنّماء، وتحمل معنى الخصب في الرؤيا ، أمّا الصورة المقابلة فتنبئ بالقحط والجذب. وهكذا، " يتأسس نص الرؤيا على ضرب من الهندسة في نظام وتنظيم عناصره الدلالية تمهيدا لتأويل يقوم على الشاكلة نفسها. نستطيع أن نقسمه إلى تقابلين اثنين: أحدهما موجبا والآخر سالبا. فيكون لنا منهما النظام التالي:

_ الشطر الموجب: سبع بقرات سمان. سبع سنبلات خضر.

_ الشطر السالب: سبع بقرات عجاف. سبع سنبلات يابسات. أما العلاقة التي تحكم التقابل الأول، فهي علاقة نفي وإتلاف (يأكلهن)، بينما العلاقة التي تحكم التقابل الثاني، فهي علاقة تجاور (وأخر)."[1] وحين يتأمل الباحث نص التأويل يخلص إلى أنّ هندسة التقابل بين الشطر الموجب والشطر السالب تنهض على " تلبية لشرط النسق في نص الرؤيا. غير أننا نصادف إضافة لا يتضمّنها، وكأنها كانت في صلب النص الأوّل انتظارا يتوقف على المؤول إدراجه في نص التفسير... إن الرؤيا لا تنتظر تأويلها فقط، بل تنتظر التدبير المتوقف على إنذاراتها،"[2] التي تلبست في نظر

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.140.

[2] المصدر نفسه، ص.144.

الباحث بالرموز والظلال، ممّا يجعل التأويل أكثر سحرا؛ لاسيّما أنّ المشهد السادس ينطوي على الفراغ والصمت. لقد ملأ يوسف عليه السلام بتأويله للرؤيا فراغاتها، وكشف عن أهم ما فيها من انتظارات، وكان من أهمها تحقيق التدبير السليم للوقائع المقبلة، إذ أوتي يوسف عليه السلام من العلم ما يفكك به شفرات الرؤيا.

إنّ الكثافة التي يعجّ بها نص الرؤيا تجعل من الحركة والترقب يهيمنان على المشهد، لذلك لم يقف يوسف عليه السلام عند كشف معنى الرؤيا فقط، بل تجاوز نص التأويل إلى ما ينتظره من تدبير لمواجهة القحط والمجاعة. ويكتمل ذلك ببراءة يوسف عليه السلام، ثم التمكين له. ويربط الباحث ذلك ببداية تحول البناء المشهدي من المحور المنفعل إلى المحور الفاعل.

ثمّ إنّ حبيب مونسي قام أيضا باستنطاق الخطاب المكنون في الحوار، ممّا يجعل المتلقي إزاء سيناريو سينمائي بحركاته وسكناته، وما يعتري الشخصيات من تحولات تُنبئ بأسرار الخطاب المشهدي؛ ومن بين ما رصده أنّ الحوار يكشف عن تحوّل في شخصية امرأة العزيز بعد اعترافها وإقرارها بالذنب والندم، ومؤمنة بالدعوة التي بَشّر بها يوسف عليه السلام، وفي المقابل نجده يحطّم قيود المملوكية، ويمكّن له الله في الأرض، وفي ذلك إعلان صريح عن الانتقال من الانفعال إلى الفاعلية.

4_ المحور الفاعل

يمكن القول في هذا النطاق أنّ هذا المحور يمثل بالنسبة إلى حبيب مونسي نقلة نوعية في السرد، لأنّه يتمتع بخصوصية من حيث طبيعة المشهد السردي، إن على مستوى بنائه أو تحول وجهة السرد من الحاضرة إلى البادية، ومن البادية إلى الحاضرة. وفي الحقيقة هو تمفصل داخلي يحول وجهة السرد من وجهة إلى أخرى، ومع هذا التغير يرصد الباحث مشاهد متنوعة ومتلونة بالأحداث والمشاعر والسلوكات. ومن هذه الزاوية سيسلط الضوء على كل عنصر مهيمن في كل مشهد، ويكاد يتوسل بالإجراءات نفسها التي اعتمد عليها في المحور المنفعل.

أ_ الشخصية الجماعية

يمثل المشهد الأول من المحور الفاعل في نظر حبيب مونسي تحولا نوعيا في حركة السرد، وفي دينامية الشخصية الرئيسية، حيث نجد يوسف عليه السلام يسوق الأحداث، ويوجّهها في حركة جديدة كلها فاعلية انطلاقا من هذا المشهد إلى نهاية القصة. وإلى جانب ذلك، التفت حبيب مونسي إلى الشخصية الجماعية، الممثلة في شخصية الإخوة، وقد وصفها بالشخصية القارة لثبات هيئتها، التي كانت عليها في زمن الكيد ليوسف عليه السلام، ذلك أنّها في نظر الباحث ذات فكر واحد، وإحساس واحد. ثمّ إنّها لم تتطور مع انصرام الزمن، " لا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة... هي مرادف للشخصية "الثابتة": (Statique)."[1] ومن هذه الزاوية، يسجل الباحث أنّ هذه الشخصية تتحرك بالمشاعر نفسها منذ بداية السرد. بل لم تتأثر بمجاورة نبي الله يوسف عليه السلام، ولا برحلتها من البادية إلى مصر. بمعنى أنّ حركتها نحو المدينة كان حتمية لامناص منها، فالهدف الوحيد لها هو الحصول على الطعام؛ وبذلك لم يطرأ على أحاسيسها أيّ تغير.

وفي هذا الصدد، يلاحظ حبيب مونسي أنّ الاقتصاد اللغوي في المشهد السابع (الأول من المحور الفاعل) يُغيّب معاناة الشخصية الجماعية وأهلَها في سنوات القحط والجذب، وهو ما استدعاهم إلى الرّحلة الشاقة من بادية الشام إلى حاضرة مصر طلبا للقوت، وهو ما غيّبته لغة السرد لكنّها لم تحذفه، إنّها حقيقة الاقتصاد في السرد القرآني التي التفت إليها الباحث، وأبطل فكرة غيابها في السرد، ذلك أنّ "المشاركة الفاعلة للقراءة يتعيّن عليها أن ترفد الشطر الذي يتيح للمخيلة أن تبني فيه عالمها الخاص، بما يتاح لها من أسباب التصور والتخيل. فالمكان والزمان حاضران على نحو خاص في صلب اللغة الساردة، غير أنهما لا يتجليان في المسرود نصا، بل يتجليان في المتخيل قراءة."[2] وهنا

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، 240، 1998، ص.89.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.168.

على المتلقي في نظر الباحث سد الفراغات، فيستحضر أحوال الشخصية وهي تتحرك من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان.

ومن ثمّ، طيّ الزمان والمكان في هذا المشهد لا يعني تغييبهما بالمطلق. وبناء على ذلك، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ المشهد ينطوي على ثلاث حركات متعلقة من جهة بالشخصية الجماعية، ومرتبطة من جهة أخرى بهندسة المشهد، وهي على النحو التالي: " ــ قدوم الإخوة على يوسف عليه السلام. ــ رجوع الإخوة إلى بادية الشام. ــ عودتهم مرة أخرى إلى حاضرة مصر."[1] الواقع أنّ هذه الحركات تجلّي في منظور حبيب مونسي العديد من الفجوات التي ذكرت سابقا، إذ إنّ القدوم الأول ينطوي على الخوف والرجاء ومواجهة المجهول، والقدوم الثاني فيه الميثاق ووصية الأب وكثير من الرجاء؛ بينما يجد الباحث في حركة العودة إلى بادية الشام الفرحة بالظفر، وظل الماضي البعيد في المراودة. وهذا يعني لدى الباحث أنّ الخطاب السردي في هذا المشهد يتعالى على لغة الوعظ، إذ إنّه يحفز المتلقي على المشاركة في استقبال المشاهد وسبر أغوار خطاباتها. ومن ثمّ، فإنّنا " حين نعاين الحركات الثلاثية في المشهد المعروض، نلتفت إلى أثر الأفعال على السلوك والعواقب. فإخوة كادوا أخاهم في الزمن الأول، يجدون أنفسهم أمامه، يحسن إليهم، ويمدهم بما جاءوا من أجله. وتعيد عليهم الأحداث الجديدة ظل ماضيهم، وكأنه الوصمة التي لا تمحي آثارها من قلوبهم. ويعودون إلى أبيهم بوزرهم القديم يراودونه أخا آخر، يمضون به إلى قدر جديد،"[2] وذلك ما سيكشف عنه تحقق الرؤيا الأم.

وما يزيد الحركات الثلاث دينامية في المشهد هو ارتباط الأفعال بالتصوير بشكل ملموس، مما يساعد المتلقي على "سبر أغوار النص الإنسانية، وكشف أسراره التشكيلية والجمالية."[3] لذاك، اضطلع التصوير بدور مهم في إبراز الأبعاد السيكولوجية والسلوكية للشخصية الجماعية؛ ولاسيّما حين

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص.168.

[2] المصدر نفسه، ص. 172.

[3] مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط، المغرب، ط.1، 2012 ص. 9.

يتم ذلك عبر المواجهة بين الأخ وإخوته، بحيث يتنازع ذلك معرفة يوسف عليه السلام بإخوته، وإنكارهم له. كما يستقبل المتلقي علاوة على ذلك حركات هؤلاء الإخوة المتثاقلة، ويعايش معهم أعباء الرحلة تخيلا، فيرسم ظلالا تنقله إلى آفاق تودع فيها الشخصية الرئيسية غبن المحور المنفعل.

وبالتساوق مع ذلك، تباشر الشخصية الرئيسية توجيه الأحداث نحو تأويل الرؤيا الأم (رؤيا يوسف عليه السلام)، وها هو ذا القحط يستدرج الكواكب الساجدة إليه عليه السلام، غير أنّ المشهد يقدّم لنا من منظور الباحث الشخصية الجماعية، وقد أنكرت معرفتها للشخصية الرئيسية، لأنّ منطق الإخوة ووعيهم الثابت سيصرفهم عن الحقيقة التي قد تُراودهم، فينكرون وجود أخيهم، ويرفضون ويتجاهلون ما يذكّرهم به. غير أنّ ما يهم الشخصية الجماعية في أرض مصر بعد رحلتها المضنية هو الكيل الذي يرافق عودتها، ولن تهتم لما قد يُعكّر ذاكرتها، لكن الشخصية الرئيسية فاعلة في حركتها نحو مصير الرؤيا الأم، فهي تطلب من الإخوة إحضار أخيهم من أبيهم مقابل الكيل.

ويحرص حبيب مونسي أن يتوسل بالقراءة المشهدية مرة أخرى في إعمار ما خلّفه الاقتصاد اللغوي من فجوات، إذ يتّجه بالمتلقي إلى حوار النبي يعقوب عليه السلام مع أبنائه بشأن اصطحاب ثان للأخ يُصعّب المسألة على الإخوة، وإن بَدَوا صادقين هذه المرة بدافع الحرص على مستقبل قومهم فيما يتعلق بالكيل. بيد أنّ الباحث في هذا الموقف يفعّل آلية التقابل التي ترصدها المقاربة من خلال موقف نبيّين عليهما السلام، يتحركان في محور السرد القرآني بمشيئة الله بحركية عجيبة. إذ إنّ "تشدّد يوسف عليه السلام يقابله تشدد الأب في الموثق. وكأن المقابلة بين الوقفتين يفضي بنا إلى اعتبارهما من طبيعة واحدة، لا يمكن فهم إحداها من غير استحضار الثانية. وهو تدبير نلحظ فيه ضربا من التراسل بين يوسف عليه السلام ويعقوب عليه السلام، يتم في مستوى خاص، لا تملك الشخصية الجماعية أسبابه، بل عليها فقط أن تتأرجح بينهما سعيا من البادية إلى الحاضرة، ومن الحاضرة إلى البادية."[1] إنه التقابل يهيمن مرة أخرى، ويحتل نسبة من الفاعلية في السرد.

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 164.

ومن ثمّ، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ حركة الشخصية الجماعية (إخوة يوسف)، هي التي تشيّد هذا المشهد بالبداية، والوسط، والخاتمة. بل إنّ النهاية ستكون تمهيدا لبداية المشهد الثاني من المحور الفاعل. ولم يهتم الباحث بالرابط البنيوي بين المشهدين فقط، بل انتبه أيضا إلى الرابط الدلالي؛ إذ إنّ مشيئة الله هي التي ترعى وضعية يوسف عليه السلام في القصة القرآنية، لذلك انصرف السرد القرآني في نظر حبيب مونسي إلى وضع إنساني عام فيما له علاقة بصلة الإنسان بربه عز وجل.

وفي هذا المشهد، نجد الباحث يهتم بما تحدثه المقاربة المشهدية من التحام لمشاهد السرد العام، فيذكّر في كل محطة تتاح له بالنظام الذي يقيمه التحليل المشهدي، إنّه يؤمن به ويرفض القراءة المبنية على العزل التعسّفي، إذ "لا يكتسب المشهد حقيقة الوجود الفاعل في صلب السّرد، إلا من وراء الاندماج التام في الشبكة السردية التي ترفع القصة إلى العلن. وفاعلية المشهد تتجه في جميع الاتجاهات: أماما ووراء."[1] فالمشهد ليس مستقلا بذاته، إنّه تشكيل سرديّ له حدود مفتوحة مع التشكيل السابق أو اللاحق، وظلاله الكثيفة تتقاطع وتتشابك كلّما قام التلقي بتفعيل الخيال وتحريره.

ب_ فعالية الحوار

يتوقف حبيب مونسي في هذا المشهد عند الكيد بالإخوة، وجمع شملهم. وفي هذا السياق، يلتفت إلى فعالية الحوار في هذا التواصل. " ذلك أننا نباشر مشهدا يقوم أساسا على الحوار، حتى يمكننا من مقابلة الأقوال للأفعال في حيز المعاملة. وكأن الحوار استخراج لمكنونات النفس، وما ينطمر فيها من صدق وزيف، وما يفرضه عليها تكوينها من انحراف واعتدال. فإذا تساءلنا عن التدبير والقصد، كان لنا من الوقائع ذاتها ما يكشف لنا عن حضور الله عز وجل في المشيئة والمصير."[2] وإذا ارتبط الحوار لدى الباحث بالقول المهيمن في هذا المقطع، فإنّه يقر أيضا أنّ هذا المشهد منفتح على الفعل والقول على حد سواء.

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 173.

[2] المصدر نفسه، ص. 180.

ومع ذلك، نجد حبيب مونسي ينصرف أكثر إلى الأقوال، فيربط الحوار بالتواصل والتمثيل، فمن جهة يحمّل اللغة دلالة التبليغ من خلال تقابل الشخصيات في الفضاء الذي يسمح لها بقراءة علامات الصدق والكذب في أحوالها وأطوارها، وما تبديه ملامح قسماتها وتلونات نبراتها. ذلك أنّ " الحوار يظل دائما أبرز أداة للتعبير عن اختلاف المواقف والآراء والأحاسيس بين الشخصيات أولا، والتعبير عن باطن الشخصية ذاتها ثانيا، فهو أداة قيمة من أدوات الخطاب القصصي تتيح التعبير عن باطن الشخصية وإبراز أحاسيسها ومواقفها وآرائها بألفاظها وذوقها وثقافتها."[1] ثم إنّ الباحث يقوم على أساس ذلك بتوزيع الحوار إلى أحياز داخل المشهد السردي القرآني لملامسة وظائفه المتعددة. " حيث كان حضوره فعالا في كل المواقف، وأسهمت المشاهد الحوارية في الكشف عن خصائص الشخصيات وانفعالاتها وأحاسيسها، وفي الوقت نفسه أسهمت في كشف الصراع وتطور الحدث ونموه"[2] في القصة القرآنية.

وهكذا، يكون حبيب مونسي قد اعتمد في مقاربته المشهدية على آلية الحوار لاستخراج بعض مكنونات الخطاب القرآني. وإذا كان السرد العام في قصة يوسف عليه السلام مؤسّس على مشاهد متلاحمة، فإنّ المشهد الواحد يتفرع عند تفعيل آلية الحوار إلى أحياز تشكل مشاهد جزئية داخل المشهد الواحد، وتتوزع في الإطار المشهدي توزعا يسهّل إدراك مجريات الأحداث لفهم الخلفيات التي يتأسس عليها الحوار، وتدبّر الخطابات الكامنة فيه؛ ذلك أنّه يصدر عن أكثر من شخصية.

يُوزّع حبيب مونسي هذا المشهد إلى مقاطع مشهدية سمّاها بالأحياز، يقوم **الحيّز الأول** على رصد لغة الحوار بين الشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام) والأخ الصغير بوصفه العنصر الفاعل في الحركة السردية، وبذلك تم التعارف بينهما. غير أنّ الباحث يسم هذا الحوار بالتكثيف والاقتصاد

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص. 234.

[2] فوزية تقار، الإيديولوجيا والبنى الفنية في أعمال "حبيب مونسي"، دراسة سوسيوبنائية، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف الأستاذ عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 1439/1438هـ_2018/2017م، ص. 171.

اللغوي، فيفترض وجود فراغ في هذا الحيز، ويتمثله الباحث من خلال رواية يوسف عليه السلام قصته مع إخوته من جديد، والتي كان فيها الكيد بؤرة مركزية. وفضلا عن ذلك، يستحضر حبيب مونسي تحضير الكيل من حيث الزمن والإعداد، وسكوت "بنيامين" عن رد تهمة السرقة. ثمّ إنّ لغة الحوار في حيّزها الأول تطلب من القارئ تفعيل المشاركة وتحرير الظلال لاستيعاب الحركات المنجزة خلف العبارة. لذلك، كان على عزيز مصر أن يدبر مسبقا كيدا للشخصية الجماعية/الإخوة، ويُهيّئ لهم المجال الخاص لكشف حقيقة نواياهم نحو أخيهم، إنّه مجال منوط إعماره إلى المتلقي بوصفه مشاركا في حركية السرد.

وأمّا **الحيّز الثاني**، فيرصد صورة المنادي، وهو ينادي في القافلة بأنّ الإخوة سارقون، ثم يتحركون نحو المنادي متفاجئين، غير أنّهم يتساءلون عمّا فقد، وكأنّهم في تصور الباحث " يعبرون بلفظ مغاير، ينقل تهمة السرقة إلى الفقد فقط. إذ ليس في فعلهم ما يجعلهم يعتقدون أنّ واحدا منهم قد مدّ اليد إلى المحرم. إنّ حركتهم المندفعة نحو المنادي تكشف عن ذلك في وضوح. وتجعلهم يقبلون من رجال الملك التفتيش في أمتعتهم."[1] مع أنّهم قد تبرؤوا من تهمة السرقة والإفساد في الأرض، وقبلوا في الوقت نفسه العقاب المترتب عليها.

وهكذا، إذن، يعاين الباحث في **الحيز الثاني** من المشهد حركة معمورة بالقوافل والعابرين، ودهشة ترتسم على مُحيّا الإخوة جميعا، إنّهم مُتّهمون بالسرقة اتّهاما يجعل التلقي يُصوّر حركتهم المتسارعة لإبطال هذه التّهمة، فما قدِموا للسرقة، وكيف يسرقون بعد الكرم الذي لقوه، إنّهم أبرياء من السرقة، ولديهم يقين في براءَتهم، لكن الأمر مدبّر بحِكمة، شاء العزيز أن يستبقِي بها أخاه، فرسم حركية جديدة في السرد تتّجه نحو مشيئة الله وقدره.

وأما **الحيّز الثالث**، فقدُ عرضت فيه حركة تفتيش الإخوة/ الشخصية الجماعية بعد اتهامهم بالسرقة، وبذلك فهو " أخص بالإخوة من غيرهم، إنهم الآن وقوفا بين يدي العزيز، يدفعون عن أنفسهم تهمة السرقة. يقبلون بالقضاء المترتب عليها. ذلك كله ويقين البراءة لا يزال يثبت فيهم

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 182.

الموقف الذي يقفون. وأن يوسف عليه السلام ليعلم ذلك فيهم، فيرتب الأحداث ليقطع بها كل اعتراض على الحكم الآتي... ولما يتوقف يوسف عليه السلام أمام رحل بنيامين ويحاول الانصراف عنه، يصرون على تفتيشه، لأن اليقين فيهم يدعوهم إلى تبرئة ساحتهم...بل تندفع فيهم الطبيعة القديمة ...تعبيرا يجمع مادة حسدهم في حزمة واحدة."[1] وهنا، يشير الباحث إلى التماهي بين يوسف عليه السلام وأخيه بنيامين من منظور الإخوة، وبذلك يتداخل الحاضر بالماضي، فيجهرون بتهمة السرقة نفسها بحق بنيامين.

وفي هذا الحيز، يتأثر أيضا يوسف عليه السلام لهذا الحكم الظالم، غير أنّه أسرّه في نفسه. وهنا، يرصد الباحث التحول النفسي لدى الإخوة، إذ تحوّل من الدهشة والغضب إلى الاستعطاف، لعل عزيز مصر يسجن أحدهم، ويطلق سراح بنيامين إشفاقا على أبيهم الشيخ الكبير. غير أنّ التصعيد يتعاظم في نهاية المشهد، فيرفض يوسف عليه السلام طلبهم. ومن ثمّ، يعتقد الباحث " أنّ المقدم في السرد ليس سوى الذروة التي انتهى إليها الحوار. أو هي العبارة الأكثر تعبيرا عن الموقف في الحوار، أو هي العبارة التي تتضمن حتمية تغيير الأحداث إلى وجهة أخرى."[2] واستنادا إلى ما تقدم، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ الذي يختاره السرد القرآني تمثيلا للحوار هو البؤرة التي تنطوي على توترات الموقف المعبر عنه في المشهد. .

ويقتضي **الحيّز الثالث** أيضا مشاركة المتلقي في أن يكون منتجا للمشهد، فيضطلع بإعمار فراغاته. ذلك أنّ " القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ."[3] ولأنّ لهذه الفجوات أثر عظيم في تكوين المعنى، يتصدى حبيب مونسي لهذه الوظيفة، فيقوم بإعادة ترتيب المشهد من خلال ملء بياضاته. وذلك ما نلمسه في قوله: "إننا نتمثل الدهشة أولا.. يكادون يُصعقون بما يرون.. لا يجدون الكلمة التي يعبرون بها عما يجدون.. نكاد نجزم

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، صص. 184،185.

[2] المصدر نفسه، صص. 184،185.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2000، ص. 194.

أن فترة من الصّمت الطويل الثقيل قد سادت الموقف. وأن النظرات الجاحظة تنقلت على صفحات الوجوه... كما يمكن لنا أن نرى هدوء بنيامين وصمته، نتحسس في أعماقه الابتسامة الساخرة التي يقابل بها دهشتهم وحيرتهم. بل لنا أن نرى في نظرتهم كثيرا من القسوة.. ربما شيئا من رغبة الفتك به. إنها الوضعية التي توقظ فيهم دفين الحقد والحسد."[1] ومهما يكن من أمر، فإنّ حبيب مونسي في هذه الحالة يقارب المشهد من مركزين: منظور المتلقي، ومنظور القارئ الذي يتوخى تحليل المشهد السردي القرآني.

ج_ الشخصية المزدوجة

يربط حبيب مونسي بين المشهد الثالث والمشهد الثاني من خلال هيمنة الحوار في المشهدين، وإن كان حيزه مختلفا، فهذه المرة يحيل على المكان الذي اتخذه إخوة يوسف مناخا لعيرهم المحملة بالمتاع. والمهم في هذا المقام أنّ إخوة يوسف قد بلغوا ذروة اليأس من استرجاع بنيامين المحبوس. وهذا يعني في نظر الباحث أنّ خلفيتهم واحدة، وهي قائمة أساسا على ماضي المكيدة، الذي يحملونه سرا في أنفسهم.

ولذلك، عندما يقوم الباحث بتحديد خلفية المشهد يجد الشخصية الجماعية (الإخوة) تتخبط وتعاني، إنّها ضحية كيد مضادّ دبّرته الشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام)، وكان على الإخوة مواجهة الكيد الذكيّ، كما كان عليهم نقل الحقيقة الصّادمة إلى الشيخ الكبير يعقوب عليه السلام، لكن كيف لهم ذلك، وقد فقدوا القدرة على المواجهة ؟ كيف يواجهون موثِقهم مع أبيهم الذي جدّد الثقة فيهم، واستأمنهم مرة ثانية على أخيهم بنيامين؟

لاشك أنّ هذه الوضعية جعلت الشخصية الجماعية لا تملك سبيلا يفك أزمتها بعد خيبات استعطاف عزيز مصر. ثم إنّ عجزهم عن تبرير غياب الأخ الثاني زاد وضعيتهم في بداية المشهد القرآني يأسا. وهنا، يلتفت الباحث إلى لغة الحوار التي تصنع في نظره الحدث. ويعلل ذلك بلغة الأخ الكبير، الذي قرر ألا يغادر مصر حتى يأذن له والده أو يحكم له الله في هذا الأمر؛ كما أفصح كلامه

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 185.

عن الحجة التي تعزز من صدقهم. " فالحوار هو التجلي الحقيقي للشخصية إبانة عن موقف، وإفصاحا عن حال. فليس يكفي الوصف في إخراج حقيقتها ما لم يفصح القول عن المضمر في صدرها. سواء أكان هذا المضمر رأيا تمحص بعد تروّ، أو كان نزوة يمليها الغضب على النحو الذي عرضه نص الإسرائيليات. ونكاد نتيقن أنّ الحوار الذي دار بين الإخوة – على السرد القرآني – ليس إلا ذروة ما تمخض عن حديثهم المتشعب. وأن زمنه لم يكن إلا ليلا."[1] ومن الواضح أنّ الباحث حين يربط حوار الإخوة بزمن الليل، أنّه أراد إبراز حالة التوتر التي هم فيها؛ فهو من جهة يجسد يأسهم من خلال فشل استعطافهم في النهار، وهم من جهة أخرى إعلان عن غد جديد، كما أنّ موقف الأخ الأكبر، يحيل أيضا على توجه جديد للرحلة زمنيا ومكانيا نحو الشام.

نبّه حبيب مونسي في مشهد سابق إلى أنّ التعامل مع الشخصية الرئيسية ينبغي أن يتوخّى الحذر فيه، وأن يدرك القارئ أنّها شخصية غير عادية، إنّها شخصيّة تمثّل نبيّاً عليه السلام يوحى إليه، والأمر ذاته في تعاملنا مع الأب النبيّ يعقوب عليه السلام، لذلك يشير الباحث إلى ضرورة الإحاطة بتركيب شخصية يعقوب عليه السلام، لعدم الخلط بين كونها شخصية تهيمن عليها عاطفة الأبوّة، وبين كونها نبيّا يوحى إليه. لذلك، فالقارئ الكفء هو ذاك الذي يرصد الفرق بينهما في لغة السّرد. فيمتلك قدرة التّمييز بين يعقوب الأب ويعقوب النبيّ عليه السلام، إذ لا يمكن لوالدٍ مفجوع في ابنه الثاني أن يتقبّل فَقده دون أن تتحرّك فيه مشاعر الأبوّة، فيسلّم بالأمر هادئا مطمئنا. ﴿ وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴿84﴾ ﴾[2] وهنا، يلتفت حبيب مونسي إلى التركيب المزدوج لشخصية النبي يعقوب عليه السلام، إذ إنّ التماهي بين الأب والنبي يجعل القراءة مربكة كثيرا؛ فيبدو مستعدا لقبول فقد الابن الثاني في هدوء ورضا تامين.

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 204.

[2] سورة يوسف، الآية:84.

والشأن نفسه، رصده الباحث في المحو المنفعل (المشهد الأول) في قوله تعالى: ﴿ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿18﴾ ﴾[1] وأراد الباحث من خلال الفصل بين الأبوة والنبوة في شخصية يعقوب عليه السلام أن يعاين ملامح وحضور كل جانب منهما في المشهد السردي. ولذلك، تكشف النبوة في الشخصية التسليم بقضاء الله، بينما تظهر الأبوة الحزن والبكاء والانصراف عن الأبناء. " إنّ الحركة التي يرفعها إلينا المشهد فيها من ثقل وتعكر الخلفية، ما يجعلنا نعاين الشيخ وهو يتراجع عن الجمع، لائذا بالوحدة، تتدافع من صدره آهات الألم، تعتصر عينيه الضعيفتين اعتصارا. وحركة التراجع التي يصفها فعل "تولى" فيها كثيرا من انهزام الصبر والجلد أمام هول الصدمة التي رجّت كيانه رجا عنيفا. فليس في الشخصية – الآن — شيئا من يقين النبي، ولا من اصطباره. إن فيها من فيض الحنان الأبوي ما يجعلها حركة عامرة بالأحاسيس الجياشة."[2] لذلك، أردف النبي قولته بدعاء الله العليم الحكيم، ليلم شمله بولديه المفقودين؛ بينما في الوقت نفسه يفتح الدعاء الجرح في قلب الأب الحزين لذكرى ابنه يوسف المفقود أيضا. ﴿ قَالُوا۟ تَٱللَّهِ تَفْتَؤُا۟ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ ٱلْهَٰلِكِينَ ﴿85﴾ قَالَ إِنَّمَآ أَشْكُوا۟ بَثِّى وَحُزْنِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿86﴾ يَٰبَنِىَّ ٱذْهَبُوا۟ فَتَحَسَّسُوا۟ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَا۟يْـَٔسُوا۟ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ لَا يَا۟يْـَٔسُ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴿87﴾ ﴾[3] وهكذا، فإنّ المشهد ينسج عناصره استنادا إلى حزن الأب المتجدد من جهة، ورضا يعقوب عليه السلام بقدر الله من جهة أخرى.

[1] سورة يوسف، الآية:18.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 206.

[3] سورة يوسف، الآيات:85_87.

وممّا تقدم نتبين أنّ حبيب مونسي يعتمد أيضل في قراءته للهندسة المشهديّة على رصد أهم الأحداث في تمددها الزماني والمكاني، وتموضع العناصر الفاعلة حسب درجة الهيمنة في حركية السرد، فتجعل من القارئ مشاركا فاعلا، لاسيما في مواطن الاقتصاد اللغوي، والمقاطع المخترقة بالفراغات. وحين يضطلع التلقي الفاعل بسدّ الفجوات الزمنية والمكانية، يسترسل السرد مشهديا، ويتواصل بكافة تشكيلاته، فيتأثث إطاره بما يناسب القارئ على تنوعه. كما أنّ التلقي الفاعل يختصر التمدد الزمني مشاهدة وخيالا، ويطوي المكان مشاهدة وتأثيثا، وهو ما يعبِّر عنه الحوار الذي ضمّ حاضرة مصر إلى بادية الشام، وطوى الأحداث بينهما، إنّهما في منظور حبيب مونسي نقلة سحرية ينفرد بها السرد القرآني عن كل النصوص.

وهو ما يبرّر استئناس الباحث بالأدوات التي أفرزها النص القرآني، وإن كان بالموازاة مع ذلك يعزز اشتغاله بالرجوع إلى التفاسير، وإلى استعارة بعض الإجراءات من البلاغة العربية القديمة، ومن ذلك تقنية الالتفات. " فإذا كان الالتفات تحوّل في الأسلوب من الحضور إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الحضور، ومن الإفراد إلى الجمع، أو من الجمع إلى الإفراد، وغيره.. فإننا نجد في الافتتاحية ضرباً جديداً من الالتفات." [1] وعلى هذا النحو، سيلتفت المتلقي من تلقي خطاب الأخ الأكبر، وهو في مصر، إلى خطاب بعض الإخوة وهم في حضرة الأب، وبهذه الالتفاتة طوي الزمان والمكان بين الموقفين ممّا سرّع السرد في المشهد من خلال تقنية الإضمار.

وفي هذا السياق، تم إضمار أحداث عديدة، أحصى منها الباحث ما يلي: " _ الرحلة عودة. _الاجتماع بالأب. _نقل الخبر إليه."[2] ولكن الأب يبعث في نهاية المشهد بأبنائه إلى البحث من جديد عن يوسف عليه السلام وأخيه. ويرى الباحث في ذلك تحولا في المشهد القرآني، فكانت بدايته حزينة، وأما خاتمته، فأصبحت منطوية على الأمل. وذلك، ما يلمسه المتلقي من خطاب الأب: "تحسسوا بحواسكم، في لطف وبصر وصبر على البحث. ودون يأس من الله وفرجه ورحمته. وكلمة

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 217.

[2] المصدر نفسه، ص. 217.

«روح» أدق دلالة وأكثر شفافية. ففيها ظل الاسترواح من الكرب الخانق بما ينسم على الأرواح من روْح الله الندي: «إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون» ..فأما المؤمنون الموصولة قلوبهم بالله، الندية أرواحهم بروْحه، الشاعرون بنفحاته المحيية الرخية، فإنهم لا ييأسون من روْح الله ولو أحاط بهم الكرب، واشتد بهم الضيق."[1] هكذا، إذن، ينفتح هذا المشهد على مشهد جديد من خلال استشراف النبوة لما سيحدث بين يوسف عليه السلام وإخوته.

د_ التحول والتجلي:

يرى حبيب مونسي أنّ حالة الإخوة في المشهد الرابع تختلف عن حالهم في المشاهد السابقة، إذ طرأ عليهم تحول واضح نتيجة تأثرهم بالقحط، وقد انعكس ذلك على قسماتهم وبضاعتهم. "وكأن السرد يختار هذه الهيئة ليقيم تعارضا بين ما يعانون من شظف عيش، وقلة معاش، وبين ما يرونه في هيئة العزيز وهيبة الملك. وهو التعارض الذي سيزداد حدة لما يكتشفون أنّ الذي يرفل في الحلل القشيبة، ويتمتع بالعيش الرغيد، أخ لهم أرادوا له أن يكون عبدا رقيقا. ربما كانت البضاعة المزجاة — من هذه الناحية — رمزا للتعارض الذي سيرفع فيهم درجة الندم على الأفعال التي اقترفوها في حق أخويهم."[2] وبناء على ذلك نتبين أنّ الباحث قد التفت إلى التباين القائم بين الإخوة ويوسف عليه السلام، ويريد من وراء ذلك أن يكشف من جهة تغير الشخصية الجماعية (الإخوة) التي كانت سابقا قارة، وفاعلية الشخصية الرئيسية(يوسف عليه السلام) في المحور الفاعل من جهة أخرى. وهذا ما يجلّيه قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا دَخَلُوا۟ عَلَيْهِ قَالُوا۟ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا ٱلضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَـٰعَةٍ مُّزْجَىٰةٍ فَأَوْفِ لَنَا ٱلْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَآ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَجْزِى ٱلْمُتَصَدِّقِينَ ﴿٨٨﴾ ﴾[3]

وضمن هذا المستوى من القراءة، لا يقف الباحث على التعارض بين حال الإخوة وهيئة العزيز المهيبة، بل يرصد أيضا تباينا على صعيد خطاب الإخوة، فهو الآن يختلف عمّا كان عليه في السابق.

[1] سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط.17،1412 هـ، 2026/4.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 225.

[3] سورة يوسف، الآية: 88.

وليعلل حبيب مونسي ذلك نجده يتفحص لغة الخطاب، " إنهم يستعملون "يا أيها" نداء للبعيد. والبعد فيها ليس بعدا مكانيا كما نتوهم سريعا، إنما هو بعد معنوي يشير إلى الفاصل بين الحالين: حالهم وحال العزيز. فالتعظيم الذي نستشفه من هذه الصيغة الخطابية التي يخاطب بها الملوك، لا ترتد أولا إلى الإشارة إلى الفارق الذي يجدونه بينهم وبينه. وإنما ترتد فقط إلى وضعهم الخاص، لأنهم لم يدركوا بعد حقيقته."[1] وهنا، أيضا، فراغ بالنسبة إلى الإخوة لأنّ يوسف عليه السلام لايزال محجوبا عنهم بوصفه أخا. وفضلا عن ذلك، يلامس الباحث الاستعطاف في لغة الإخوة، وهذا يعني في نظره أنّ بداية المشهد تنم كذلك عن آية الفقر والعجز من إفصاح الإخوة عن البضاعة المجزاة. وفي هذا الصدد، يلجأ حبيب مونسي إلى نص التفسير من أجل بيان دلالة كلمة "مجزاة"، ورغم تعدد معانيها، فإنّها تشترك في الدلالة على القلة، والرث، والرداءة، والكساد، والنقصان[2]. والمهم هنا أنّ ذلك يحيل في تصور الباحث على آثار المجاعة من جهة، ويدل من جهة أخرى على أنّ يوسف عليه السلام يستقدم أهله في سياق الخصب.

وفي هذا السياق، يستحضر حبيب مونسي فعالية التلقي في استقبال هذا المشهد، إذ " يفتح النص في عقل القارئ وقلبه مسالك للسؤال والحوار والجدل. تبقي النص حيا في ذاكرة القارئ لأزمنة...وإنما القراءة الحقة هي استنتاج لمعرفة شاءت أن تقدم نفسها في ثوب سردي يمشهد أحداثها عبر نشاط الشخصيات وتعاقد الأحداث وتراكب الأزمنة والأمكنة."[3] ومن هذا المنظور، يرى حبيب مونسي أنّ تدبر النسق القرآني يبعث على استشعار لهفة الترقّب لما يمكن أن ينتج عن لقاء الشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام)، وهي مهيمنة على المحور الفاعل مع الشخصية الجماعية، وهي تتعثّر في المحور المنفعل، فترتسم لدى القارئ خلفية اللوحة المنفتحة على مشهد جديد يكشف عن لحظة

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 225.

[2] ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، المكتب الإسلامي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط.1، 1423هـ_2002م، صص. 715_716.

[3] حبيب مونسي، الرواية الجزائرية الحديثة، الواقع والمأمول، ضمن المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط.1، 2014، ص.98.

المكاشفة بينهما، وتمتد ظلال الترقّب لما سيُنبئ عنه السرد من خلال حركيته المتسارعة، وهو يحقّق تحسيسا للقارئ للاعتبار من تجارب الأمم السابقة. وبهذا الشكل تنتظم عناصر هذا المشهد حول تجلّي يوسف عليه السلام عبر لحظة ذات بعدين، هما التعجب والندم[1].

وتكشف مقاربة حبيب مونسي في المشهد الرابع عن كثافة التصوير، إذ تسهم لحظة المكاشفة على مستوى التلقي في تصور الشخصية الجماعية، وهي قادمة محبطة تمدّ كفها لاستعطاف العزيز، مُظهرة الفقر، والعوز الذي حلّ بها وبقومها خلال سنوات القحط؛ إنّها كما يشير الباحث لن تتطاول على الفكرة التي تجعل الإخوة يتعرّفون على أخيهم ضحية كيدهم في الماضي، وبذلك ليس بوسعهم التقريب بين زمن إلقاء يوسف في الجب وزمن أصبح فيه عزيز مصر. لكن السرد القرآني يبين لنا أنّ " يوسف عليه السلام يعلم أنهم لن يتطاولوا إلى فكرة التقريب. لذلك يجد في الانكسار والمسكنة التي حملها خطابهم، ما يسمح له بالتجلي أخيرا. وكأن فعله ذاك يأتي متجانسا مع طلب يعقوب عليه السلام من تحسس ابنه. إننا نجد الطلب في المشهد الثالث مدعاة لقبول التجلي، وكأنه استجابة من يوسف عليه السلام تنبئ عن تواصل من نوع خاص، يحمله الوحي إلى النبيين الكريمين."[2] وبناء على ذلك، يستكمل المشهد الرابع طلب يعقوب عليه السلام في نهاية المشهد الثالث، إذ إنّ تحسس يوسف عليه السلام وأخيه هو مدخل للتجلي.

ومع ذلك، يجد الباحث الشخصية الجماعية (الإخوة) في تركيزها على صدقة العزيز لا ترى فيه سوى هيبة الملك، إنّه الموقف الذي سيصوّر حجم الظلال المتداخلة عند تعريف العزيز (الأخ) بنفسه، وكشفه عن رابط الأخوة الذي يجمعهم، فيصبح في ذروة المحور الفاعل، وعلى المتلقي أن يقوم بإعمار المشهد، وتأثيثه بما شاء من التصورات المتعلقة بالحقيقة الصادمة، إنّه موقف مشحون بالعواطف المتداخلة التي تتجاذب الشخصية الرئيسية والشخصية الجماعية بصورة أكبر. غير أنّ إدراك الإخوة لثقل الرابط الأخوي، واشتراكهم في الدم ذاته، سرعان ما يُخمِد لهيب الخجل والخوف، إنّه

[1] ينظر، حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، صص. 229_236.

[2] المصدر نفسه، ص. 229.

يوسف عليه السلام، الذي قال لهم بعد كل ذاك الكيد العظيم: ﴿ قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴿92﴾ اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ ﴿93﴾ ﴾[1] وهكذا، يختم المشهد بالعفو عن الإخوة، والترتيب للمشهد الخامس من خلال الرمزية المزدوجة للقميص: القميص وسيلة لتبرير الكذب في الماضي، والقميص الذي يحمل ريح الابن لأبيه.

وهكذا، لا تهمل المقاربة المشهديّة في تحليل خطاب حبيب مونسي العناصر الفاعلة كيفما كانت في حركية السرد، كما أنّ الهيمنة الفاعلة هي من يحدّد أدوار البطولة في التشكيل السردي، فقد يكون البطل المهيمن شخصية من السرد، وقد يكون شيئا أو ظلالا ينتجها التلقي أو حدثا يشغل تمددا زمنيا أو مكانيا، ولكلّ دوره في استحقاق البطولة؛ وهي من حظ العنصر البارز المهيمن في تفعيل حركية السرد وتوجيهها إلى المقصد الذي يرومه السارد في عرضه القصصي. ولهذا وجد حبيب مونسي القميص يعرض فاعليته منذ بداية الحركة السردية في قضية الكيد الأول؛ ومن كيد الإخوة إلى كيد امرأة العزيز في قضية المراودة، يُظهر القميص أيضا هيمنته من جديد فتردّد لفظه أربع مرات في سياق واحد (سياق المراودة)، وتكرار لفظ (قميص) في هذا النسق إثبات لهيمنته في هذا المشهد السردي، فمصير الشخصية الرئيسية مرهون بموضع قدّ القميص. ومع مجيء العام الذي أغيث فيه الناس، استدرجت الكواكب الساجدة إلى إظهار قصة القميص مرة أخرى، إنّه الآن شخصية فاعلة مهيمنة لها قدرة توجيه مسار السرد إلى الغاية المنشودة.

هـ_ رمزية القميص

يعود حبيب مونسي في المشهد الخامس إلى أثر الرسم في البناء المشهدي، وعلاقة اللوحة بالمشهد، واستنادا إلى ذلك يرى عبر السرد القرآني إطارا تتحرك فيه العناصر في محوريها الفاعل والمنفعل، فيقرأ الحركات فيهما مستنطقا الهيمنة من العناصر الفاعلة لفك رموز الخطاب وشفراته، دون

[1] سورة يوسف، الآيتان: 92،93.

أن يغض الطرف عن العلاقة القائمة بين المشهد السابق واللاحق، لأنّ تداخل العناصر في إطار المشاهد يخدم السرد، ويوجه حركيته إلى الغاية التي يرومها السارد.

من هذه الزاوية، يجد حبيب مونسي القميص الذي كان مهيمنا في المشهد الرابع محافظا على حضوره المهيمن في المشهد الخامس من أجل إقرار البطولة للشخصية الرئيسية (يوسف عليه السلام)، ومن ثم فهو عنصر نفيس ومهم، لذلك هو محمول بعناية من قبل الشخصية الجماعية (الإخوة)، وهي بذلك تقوده إلى دوره الفاعل المنوط بالبشارة التي آمن بها يعقوب عليه السلام؛ رغم أنّ تأخيرها جعل عينيه عليه السلام تبيّض. وفي هذا السياق، تعتبِر الشخصية الجماعية انتقالها مرة أخرى من حاضرة مصر إلى بادية الشام، وهي تحمل قميص يوسف عليه السلام انتقالا ظافرا، لأنّه انتقال سيحرّك الأحداث سريعا، ويحوّل همّهم إلى نعمة لم تكن في الحسبان، لقد آن الأوان لإعلان التوبة بإخلاص، ووجود القميص الآن معناه حياة صاحِبه وشفاء الوالد من العمى، وتحوّل الفاقة إلى نعيم. وهذا يعني أنّه ينهض بوظيفتين متلازمتين: رد البصر، والتبشير بحياة يوسف عليه السلام.

ولاشك أنّ المقاربة المشهديّة التي انبرى لها حبيب مونسي قد جعلت المتلقي يعيش مع الإخوة لهفتهم التي صوّرتها سرعة العير، وهي تحمل قميص البِشارة محرك هذه السرعة، بل إنّه محرّك السرد المهيمن نحو ما يطمح إليه الإخوة. " وكأنهم في إسراعهم إلى أبيهم يتعجّلون ذلك كله للوصول إلى الأهداف التي تتحقق تبعا لوجود القميص بين أيديهم."[1] وهو ما يجعل لغة السرد في نظر الباحث تطوي الزمن مرة أخرى بعدما طوت المكان اقتصادا. وذلك ما نعاينه في قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ﴿94﴾ قَالُواْ تَٱللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَٰلِكَ ٱلْقَدِيمِ ﴿95﴾ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿96﴾ ﴾[2]

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 247.

[2] سورة يوسف، الآيات: 94_96.

وبناء على ذلك، ارتبطت حركة البشير بالترقب والتلهف، لأنّ حركته منوطة بتحقق وظيفة القميص. " ذلك أنّ حركة البشير التي يعرضها السرد القرآني تختصر هي الأخرى جميع الأقوال والأفعال لتتوجه صوب فعلها المخصوص. وكأننا نشاهد البشير لا يفعل شيئا سوى إلقاء القميص على وجه الشيخ من غير أن يقول شيئا. بل كانت حركته واحدة من العير إلى مجلس الشيخ، لا يعترضها عارض، ولا تسبقها حاجة أخرى. فليس في حركته تلك سوى إلقاء القميص على الوجه."[1] وفي هذا الصدد، يضيئ الباحث على نتيجة ذلك، حيث ينجز البشير مهمته المزدوجة: البشارة ورد البصر الذي يحيل على رمزية النور. وكما نلاحظ، إنّ جميع الأفعال السرديّة في هذا المشهد مرتبطة بالقميص.

وهكذا، يلتفت حبيب مونسي إلى رمزية تشعّ من القميص الذي قام بدور كبير لصالح معركة الحق، إنّه شاهِد بما فيه من دمٍ مكذوب على الكيد الأول للإخوة، ويشهد الآن على إبطال العمى الناتج عن الكيد من فرط الحزن وقهر الأبوّة، وعندما يُلقيه البشير على وجه النبيّ عليه السلام أمام الجميع، يشهدون تحقّق المعجِزة، " حين يرتدّ البصر إلى يعقوب ويشعّ النور في قلبه وعقله وعينيه، يشع نور مماثل في عقولهم فيضيء لهم العتمة التي خلفتها الأيام بتطاولها، إنهم الآن يبصرون ضلالهم هم، لا ضلاله. فقد خيم عليهم العجز، حتى أنساهم أنهم يعاشرون نبيا يرى بنور الله عز وجل."[2] ذلك أنّهم كانوا في نظر الباحث يعانون من العمى، الذي حجب عنهم علم الله عز وجل وتدبيره في المصير والقضاء. وبناء على ذلك، تؤشر نورانية القميص من جهة على النور الذي شع من بصر يعقوب عليه السلام، ومن النور الذي شع من قلوب الأهل والإخوة من جهة أخرى.

لقد كان للقميص، إذن، في منظور حبيب مونسي رمزية كاشفة لنوره عز وجل للقوم الذين غفلوا عن نبوّة يعقوب عليه السلام، لذلك كان أكثر ما تطمح إليه الشخصية الجماعية هو العفو الذي قد يمحو كيدها من ذاكرة الأب. لذا هي تجد في طلب العفو فرصة لتجديد الثقة مع النبيّين

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 249.

[2] المصدر نفسه، ص. 251.

عليهما السلام. ثم إنّ عزم الإخوة على الظّفَر بالعفو يستحق الصّبر المطلوب حين أجابهم النبيّ يعقوب عليه السلام بـ "سوف": ﴿ قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّيٓ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴿98﴾ ﴾[1] ومن ثم، لم يقطع الوالد أمل أبنائه في عفوه، واستغفاره لهم، بل أرجأه لوقت لاحق تراه عين النبوّة مناسباً. وهذا الأمر يمثل تبطيئا للسرد في منظور الباحث، ذلك أنّ وقت الاستغفار مؤجل، ومحفوف بالترقب والتطلع. "وهكذا صورت لنا السورة الكريمة ما دار بين يوسف وإخوته، وبين يعقوب وبنيه في هذا اللقاء المثير الحافل بالمفاجآت والبشارات. ولكن الأمر لم ينته عند هذا الحد، فقد كانت هناك مفاجآت وبشارات أخرى تحققت معها رؤيا يوسف وهو صغير، كما تحقق معها تأويل يعقوب لها، فقد هاجر يعقوب ببنيه وأهله إلى مصر للقاء ابنه يوسف، وهناك اجتمع شملهم."[2] وسيحاول الباحث ملامسة هذا الاستشراف في المشهد السادس من خلال تأويل الرؤيا، والبناء المشهدي العام لقصة يوسف عليه السلام.

و_ تأويل الرؤيا

يكشف حبيب مونسي من خلال قراءته للمشهد السادس عن تأسيس السرد العام لقصّة يوسف عليه السلام على بؤرة واحدة تشد المشاهد بعضها إلى بعض، وهي الرؤيا التي قصها على والده عليهما السلام في المشهد الأول من المحور المنفعل، إذ انطلق منها السرد في حركيته عبر محوري الفاعلية والانفعال، ويكاد لا يجد لها غِياباً في كل مشهد من تلك الحركية العامرة بحياة العناصر فيه حضورا وهيمنة.

وبناء على ذلك، يؤكد حبيب مونسي على التداخل بين عناصر التشكيل السردي بلغة تُطاوع رغبة السارد ومقصده دون أن تُشوَّهَ القراءةُ بتفكيك مفتعل للتعالق بين الشكل والمضمون؛ ذلك أنّ الشكل هو تمظهر طبيعي للسرد. ومن ثم، فإنّ "التجزئة القائمة على فصل الشكل عن

[1] سورة يوسف، الآية: 98.

[2] مُحَمَّد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، مصر، ط.1، 414/7.

المضمون، دعوى لا تزال في حاجة إلى تبرير في عالم الفن إن هي درست على هذا النحو. أما إذا نظر إلى الفن على أن الشكل هو الكيفية التي يؤدي بها الفنان صنيعه، فالأمر مختلف اختلافا كبيرا. لأننا ساعتها لا نسأل عن وجود قائم بمعزل عن الصنيع، يمكننا عزله عنه، كما تنزع الكسوة عن التمثال. بل نبصر الوحدة التي يتمتع بها الصنيع في جملته واكتماله."[1] وهذا يجعل النص السردي نسيجا واحدا ملتحما. ومن هذه الزاوية يجد الباحث هذا النسيج في القص القرآني متشابك العناصر، في سبيل بلوغ السرد غايته، ممّا يجعل القارئ يشارك في نسجه على الهيئة التي تتلاءم مع خياله ورصيد أفقه. وهذا يعني أنّ التضافر والتفاعل بين مكونات القصة القرآنية يسهم في التأثير في المتلقي من خلال تقديم مقاصدها الدينية في صور فنية جميلة.

إذن، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ رؤيا يوسف عليه السلام، هي "الحبكة الكبرى التي تشد إليها سائر خيوط القصة، فإن هناك حبكات صغرى – إن جاز التعبير- تقوم بشد الخيوط بعضها إلى بعض. أو قل هي نقاط تعتيم فني كانت تسعى إلى نقاط إضاءة فنية. إن عبور هذه الحبكات أو النقاط الفنية يمنحنا أنسا في تذوق السورة الكريمة ما كان أحسن وأجمله."[2] ولذلك عالج حبيب مونسي هذه الحبكات في شكل مشاهد موزعة عبر محورين، أحدهما فاعل والآخر منفعل، وإن كان قد أعطى الأولوية في بعض الأحايين لبعض العناصر التي ساعدت في تطوير الأحداث، وتوجيه السرد، وهي التي سماها مُحَمَّد علي أبو حمدة "**بالأبطال الصغار**"[3]، وذكر منها: الشيطان، القميص، والرقم (7).

نستطيع القول بأنّ الرؤيا كانت هي المحرك الأساسي لقصة يوسف عليه السلام، وذلك ما انطلق منه حبيب مونسي في قراءته، وفي التأسيس للمقاربة المشهدية. ومن ثمّ، "يلاحظ المتأمل للسياق أن لغزا يطرح نفسه، وهو تفسير الرؤيا. ثم يُفصّل الموضوع ويتوزع على مشاهد مختلفة وبلاد

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 260.

[2] مُحَمَّد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسورة يوسف، دراسة نقدية إبداعية، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1405هـ_1985م، ص. 30.

[3] ينظر، المرجع نفسه، صص. 30_43.

متباعدة وسنوات عديدة. وفي ذلك كله سيظل النابه يحس أن حمأة التفاصيل ليست نهاية المطاف وأن لغز الرؤيا لابد وأن ينكشف."[1] إذ يرى الباحث أنّ انكشافه تجلّى من خلال التحول التاريخي لآل يعقوب عليه السلام في مصر. والغرض " من وراء ذلك تسطير فعل المصير في شعب بأكمله، يدخل أرضا قليل العدد، ضعيف الزاد، ليخرج منها مكاثرا قوي العتاد. يقوده في الرحلتين نبيّ من أنبياء الله عز وجل."[2] إنّه التحول التاريخي الذي أراد له الله أن يكون بهذه الهيئة في سرد مضمون قصة يوسف عليه السلام، وكل ذلك من أجل أن تؤدي القصة القرآنية غاياتها الدينية، وبيان سنة الله في خلقه، وكيف يهيئ لهم الأسباب في الأرض ليعمروها، ويصلحوا فيها، ويستخلفوه فيها، وبذلك نستشعر مع حبيب مونسي أنّ يعقوب عليه السلام قد أنهى مهمّته في هذا المشهد الأخير، وسلم أمر بني إسرائيل لتشريع الله ودينه الذي أوحى به إلى يوسف عليه السلام، فأتمّ نِعمته عليه، وعلى آل يعقوب أجمعين.

وفي هذا السياق، يرصد حبيب مونسي امتدادات أخرى للتحول، ففضلا عن التحول التاريخي، هناك تحول لآل يعقوب عليه السلام من عادات البدو إلى عادات الحضر، ومن سلوك الرعي إلى سلوك الزراعة والصناعة. كما أشار الباحث إلى الدور المؤثر للشيطان بوصفه شخصية خفية، لها مفعولها السلبي في ثنايا المشاهد. وعاين ذلك من خلال مجموعة من الأقوال والأفعال، في الكيد بيوسف عليه السلام، وفي امرأة العزيز والنسوة ثانيا، والساقي الذي نسي، وفي اتهام يوسف عليه السلام بالسرقة، إنّها شيطانية خفية ولكن آثارها بيّنة في المسار الحياتي للشخصيات. غير أنّ مآلات كل ذلك في القصة القرآنية هو الخيبة والفشل. "وفي ظلال هذا التحرك يكون ثمّة نشوة لجرّ الشيطان إلى مثل هذه المعارك الخاسرة التي يسقط فيها معسكر الشر بالكامل."[3] وبالمقابل نجد قدرة الله في المشهد/المشاهد هي التي توجه مصير البشرية على الأرض، وها هي الكواكب الأحد عشر تسجد

[1] مُحَمَّد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسورة يوسف، ص. 29.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص. 263.

[3] مُحَمَّد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسورة يوسف، ص. 41.

سجود تعظيم لصاحب الرؤيا: ﴿ فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ٱدْخُلُوا مِصْرَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ ﴿99﴾ وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّوا۟ لَهُۥ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَٰىَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّى حَقًّا ۖ وَقَدْ أَحْسَنَ بِىٓ إِذْ أَخْرَجَنِى مِنَ ٱلسِّجْنِ وَجَآءَ بِكُم مِّنَ ٱلْبَدْوِ مِنۢ بَعْدِ أَن نَّزَغَ ٱلشَّيْطَٰنُ بَيْنِى وَبَيْنَ إِخْوَتِىٓ ۚ إِنَّ رَبِّى لَطِيفٌ لِّمَا يَشَآءُ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿100﴾ رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِى مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِى مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ ۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ أَنتَ وَلِىِّۦ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ ۖ تَوَفَّنِى مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِى بِٱلصَّٰلِحِينَ ﴿101﴾ ﴾[1] ثمّ إنّ الشخصية الخفيّة (الشيطان) تضمحلّ، وتتلاشى في قاع محورها المنفعل، إنّها افتتاحية لمرحلة جديدة من مراحل الاستخلاف البشري لله على أرضه وبداية تاريخ جديد لأمة آمنت بنبوّة يوسف عليه السلام، واستعدّت بإيمانها لمعارك الكيد المقبل.

نستطيع القول انطلاقا مما تقدم أنّ حبيب مونسي قد اتخذ من التناغم بين العناصر المشهدية منطلقا لقراءة السرد القرآني في علاقته التفاعلية مع بقية المكونات من شخصيات وزمان ومكان، بحيث حاول من خلال ذلك ملامسة استفادتها من اللوحة التي تتأثث بالعناصر التصويرية وفق تناسق ما. غير أنّ مقاربة حبيب مونسي لترددات السرد في قصة موسى عليه ستتوسل " **القراءة بالمماثلة**" لاستكشاف عوالم السرد القرآني، وبموجب ذلك ستكون له خطاباته التي ستجد في سياق التلقي أثرها وتأثيرها معا.

5_ القراءة بالمُماثلة: التردد السردي في قصة موسى عليه السلام

لاشك أنّ السارد في العرض القصصي القرآني إنما يريد للإنسان أن يُحسن استخلافه في الأرض، وما الأنبياء والمرسلون إلا مبشّرين ومنذرين يحملون همّ الرسالة السماوية إلى البشرية عبر

[1] سورة يوسف، الآيات: 99_101.

تشريع قانون السماء الواحد، وإن تعدّدت هيئات التبليغ فيه، إنّها هيئات رغم ظاهرها المختلف تَخرج من سراج واحد يُشعّ نورا وهداية لمن آمن به.

يلفت حبيب مونسي بمقاربته المشهدية إلى ظاهرة جديدة تمدّ النص السردي بإمكانات تكسو القراءة تجدّدا مستمرا، وتكشف عن خاصية فريدة في لغة السرد القرآني متعدّد الهيئات، فتجهر بتفرّده الذي يتنزّه به عن بقية النصوص، وتجعل من القراءة رحلة عِلم ومتعة ودراسة واستكشاف فكري وفني.

يؤسس حبيب مونسي في دراسته لقصة موسى عليه السلام لما سمّاه بالقراءة بالمماثلة؛ وفي هذه التسمية احتاج الباحث إلى أن يُعرّف للقارئ ماهية المصطلحات التي استخدمها في التماثل الذي توصل إليه، إذ لا يمكن فهم مقاصد الباحث ومراميه ولا تدبّر آليات المقاربة المنتَجة دون تحديث استعمال بعض المصطلحات المتداولة في ميدان النقد والفلسفة والأدب، لقد أراد حبيب مونسي لبعض المصطلحات أن تتجرّد من محمولها الفكري الذي أودِع فيها لتعمرها قراءته بما يراه أنسب في التعامل مع هذا النموذج الفريد المعجِز في لغته ومعماريته ونسقه الحيّ الذي يحتاج في قراءته — من أجل استحصاد المقاصد والغايات– إلى مقاربة عامرة بالتجديد الذي يشاكل الحياة ذاتها.

أ_ إبطال مقولة التكرار في القرآن:

يبدو أنّ أول ما اهتدى إليه حبيب مونسي في دراسته التي أثمرت توجّها جديدا في مقاربة النص القرآني تصحيحه لمفهوم التكرار لدى المفسرين ودارسي النص القرآني لأنهم تعودوا توظيف مصطلح التكرار للتعبير عن ورود بعض المقاطع القصصية في عدّة مواطن من العرض القرآني، وهو ما دعاه إلى أن يفزع إلى إبطال هذه المقولة مستأنسا بعلماء النحو والبلاغة وعلم النفس والتواصل والتلقي مستعيضا بمقولة **التردد** بدلا من التكرار الذي حتى وإن صح وجوده "في الصوت واللفظ والعبارة، فإنه لا يصلح أبدا في النص. بل تكرار الصوت، وتكرار اللفظ لا ينتهي أبدا إلى المعاودة التي يأتي فيها العنصر المكرر على الهيئة التي كانت له من قبل. ذلك أننا نشهد في الاستعمال العادي ضروبا

من التردد، يأخذ فيها العنصر "المكرر" هيئات تنصرف بالدلالة إلى أبعاد تواصلية."[1] ويمكننا رصدها إذا ما واكبنا سياق التلقي في حركية السرد القرآني وِفق المقاربة الجديدة.

ومن هنا لا يستعمل حبيب مونسي مصطلح "**التكرار**" في دراسته للقصص القرآني، بل يصطنع مصطلح "**التردد**"، ونعاين ذلك بوضوح في عنوان الدراسة " **التردد** السردي في القرآن الكريم، مقاربة **لترددات** السرد في قصة موسى عليه السلام"، حيث ورد اللفظ مرة بصيغة المفرد "**التردد**"، ومرة ثانية بصيغة الجمع "**ترددات**"، وكذلك كان الحال في متن المقاربة. "هذه الحقيقة تستمد أصولها من النص القرآني. فما اعتبرته كتب التفسير، وعلوم القرآن، والإعجاز تكرارا في المتماثل من الآيات والقصص، ليس كذلك. بل هي نصوص أخرى اشتركت في المضمون فقط، ولها في وجودها الجديد- إضافة، ونقصا، وتحويرا- حظا من الجدة، والجمال، والدلالة. وليس في ورودها على تلك الهيئات، ما يسمح لنا بنعتها تكرارا محضا. بل إنّ لها في أشكالها المستجدة وجودا جديدا يقيمها في مقام التفرد المطلق."[2] ذلك أنّ سرد قصة ما، يفترض أن تكون بأسلوب خاص، وإذا أعيد تكرارها، يقتضي الأمر أن تتبدى بصور مختلفة، وهذا الاختلاف هو الذي يخرجها إلى حد ما من التكرار إلى التردد. ويعلل حبيب مونسي ذلك انطلاقا من عاملين: الأول متعلق باختلاف المواقف والسياقات؛ والثاني مرتبط باختلاف لحظة "الآن" التي يشكل فيها النص بعينه.

وفي الواقع قبل أن يختبر حبيب مونسي "التردد" في النص القرآني، يجنح إلى تسليط الضوء على إشكالية التردد والتكرار من خلال تحديد التباين المفاهيمي والإجرائي بينهما؛ فقرأ التكرار بوصفه توكيدا تواصليا، ثم بين وضعيته بين النحو والبلاغة، ثم عاينه في علاقته بالأسلوب والتبليغ، ثم اشتغال التردد في السرد القرآني الكريم؛ عبر تمظهراته في نص السرد ولغة القص. ومن ثم، نلفي حبيب مونسي يعود إلى حديث الزركشي عن التكرار على وجه التأكيد، إذ يعني عنده " ردّد وأعاد... وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة، ظنا أنه لا فائدة له؛ وليس كذلك، بل هو من محاسنها لاسيما إذا

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص351.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

تعلق بعضه ببعض؛ وذلك أنّ عادة العرب في خطاباتها إذا أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه، أو قصدت الدعاء عليه، كررته توكيدا."[1] ولذلك كان تكرار المواعظ أو القوارع في القرآن الكريم يستهدف الطبائع البشرية المختلفة.

وهنا ينتبه حبيب مونسي إلى إشارة الزركشي، التي تبين موقف الدارسين الذين انقسموا إلى مستحسن للتكرار وإلى مستهجن. واستنادا إلى ذلك يخلص الباحث إلى أنّ الأمر أبعد من هذا التصنيف؛ إذ يرتبط التكرار بالنجاعة حين يتلون بحسب الهيئة التي يكون عليها المتحدث، والسياق الذي يجري فيه تواصله، والحالة النفسية التي يكون عليها مما يؤثر في المتلقي؛ وفي هذا المقام يضطلع التكرار بوظيفة توكيدية تواصلية. "فإذا كان التقرير هو الفائدة العظمى التي يجنيها المتلقي من التكرار، فإننا نستشف من آي القرآن الكريم فوائد أخرى ألصق بالتواصلية في بعديها النفسي والاجتماعي. ذلك أنّ الله عز وجل يصرح بلفظ التوصيل الذي يتضمن الوعد والوعيد، والترغيب والترهيب. بيد أن للتوصيل مرامي أخرى غير التقرير الذي جعله الزركشي فائدة عظمى."[2] وهكذا، فإنّ التكرار يغطي زمنيا الماضي والحاضر والمستقبل، بل يربط الذات بالله خالقها. وعلى هذا الأساس، يتجاوز التكرار وظيفته اللغوية، ليصبح مطلبا تواصليا بأبعاده النفسية والاجتماعية؛ وبهذا الشكل لا تقف وظيفته عند حد الإقناع والتأكيد.

في حين كان اهتمام النحاة والبلاغيين بالتكرار على وجهين؛ حيث انصرف النحاة إلى الاهتمام بأثر العوامل، بينما انشغل البلاغيون بالمتلقي وبمقامات الخطاب. وحين نتفحص أسلوب التوكيد في القرآن، نتبين بأنّ " مبحث التوكيد موزع في أبواب متفرقة من كتب النحو العربي، ويسيطر عليه قضية العامل، أما في الكتب البلاغية فهو أيضا تتوزعه موضوعات في علم من علوم البلاغة، وهو يمتد بجزئياته فيها كلها... والتوكيد عند النحويين: ظاهرة لغوية يتبنون فيها أثر العامل، بينما يرعى

[1]– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مصر، 1984، 3/8،9.

[2]حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، صص.17،18.

البلاغيون مقام الخطاب أو نفسية السامع، شكا أو إنكارا أو تكذيبا."[1]. ومن ثمّ، "فإذا كان انشغال النحاة ينصب على النسق الذي يرد فيه التكرار بنية، فإنّ البلاغيين يتحرون الصلة التي تمتد بين الباث والمتلقي في ظرفها النفسي: شكا وإنكارا وتكذيبا. وإلى السياق الذي يتأسس فيه الخطاب، أو ما يسمونه بالمقام. وكأننا حين نتدبر هذه العلاقات في إنشاء التكرار أسلوبا، نفتح أمام أنفسنا دائرتين في أقل تقدير. دائرة المشاعر المتبادلة بين الباث والمتلقي...وهي الدائرة التي يحدثنا عنها علم النفس الاجتماعي...وحين نقسم دائرة التواصل بين المقام والمعطى النفسي المتبادل بين الباث والمتلقي، فإننا نقيم لظاهرة التكرار بعدها الثقافي والمعرفي."[2] وفي هذه الحالة، يغدو المخاطب أو القارئ عنصرا محوريا في خطاب التكرار.

وعلى هذا الأساس، يتوجه الكاتب إلى القارئ في الدائرة الإبداعية من أجل إقناعه عبر استعمال خطابه الحجاجي الذي يكون فيه التكرار وسيلة لذلك؛ " وكأن المعاني الحافة التي يشيعها التوكيد تنصرف كلها إلى لون من التعامل الشديد مع الموضوع قصد شده وتوثيقه. والأسلبة في الإبداع والكتابة عموما، عمل فيه من القوة التي تتولى المتلقي لشده إلى فكرة الإقناع والتأثير. وكأننا حين نكرر اللفظ والعبارة، إنما نعمد إلى ليّ الوثاق مرة بعد مرة على القصد الذي نتوخى. وحضور القارئ في مخيلتنا حين العملية الإبداعية يعاني ما في اللفظ من شد وإحكام. ذلك أنّ التأكيد تمكين."[3] وفي هذا الصدد، يؤكد حبيب مونسي أن يكون المبدع حذرا في إجراء التكرار توكيدا؛ لأنّ المتلقي تتلبسه حالات متباينة ومتأرجحة بين القبول والرفض، والريبة والإنكار. ومع ذلك، ينحاز الباحث إلى اصطناع مصطلح "التردد".

ولهذا، لا يشتغل حبيب مونسي على التردد السردي في القرآن الكريم ببعده اللغوي المحدود، وإنما يتجاوز فعل التكرار على مستوى النص والمتلقي؛ ذلك أنّ التردد ليس " مرهونا وحده بظاهرة

[1]- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتحديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985، صص.68،69.

[2]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، صص.19،20.

[3]- المصدر نفسه، ص.21.

التكرار، بل التردد خاصة أسلوبية ذات هم تبليغي تلتقي وهندسة السورة أخيرا. وكأننا أمام لوحة تتعدد فيها العناصر وتتباين ألوانها وأحجامها، إلا أنها في حيز اللوحة تحتل من المواقع ما يؤهل العنصر منها لاشتغال الحيز والحجم الذي يناسبه أصلا قبل أن يناسب المعمار الذي يتموقع فيه."[1] ومن ثمّ، فإنّ الباحث يرى بأنّ هذه الهيئة المعمارية للسورة القرآنية هي نتيجة المقاصد الإلهية التي أودعها الله فيها لحكمة منه؛ وبذلك تغدو حياة نابضة في أجزائها؛ وتكتمل هذه اللوحة من خلال عملية التلقي، فعبر استجماع علاقاتها الممكنة يتم معاينة وحدتها الكبرى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تكون وحدة السورة من خلال وحدة المقاطع مما يسهم في بناء المقاصد دلاليا.

وعلى هذا النحو، يتناغم العالم الخاص للمقطع الواحد مع بقية عوالم المقاطع القصصية الأخرى؛ ولكن ذلك لا يفقده خصوصيته واستقلاليته النسبية. والشأن نفسه نرصده فيما يخص القصص التي ترددت في السور القرآنية، حيث يتجدد المقطع أو المشهد المتردد بتعدد وتجدد القراءة. ومن ثم، فإنّ "حركة الارتفاع والانخفاض في التردد القصصي في السور، يفسره المعمار المتصل بالمقاصد جملة. وليس يفهم التنوع في القصص داخل السورة الواحدة إلا على هذا النحو من التوالي بين الغرض العام للسورة وبين المثال الذي يقدمه المقطع القصصي فيها. من ثم لم يعد لفكرة التكرار من وجود يبررها...والذي يفحص المقاطع القصصية فحصا أسلوبيا تبليغيا في ضوء المقصد العام الذي يقدمه المعمار في السورة، يكتشف أنّ المقطع القصصي – في شكله المعروض– لم يقدم إلا وجها واحدا من حقيقته القصصية والدلالية، وأنّ فيه من الوجوه الأخرى التي يجب أن تتحول فيها الصياغة الأسلوبية تحولا تكشف فيه عن الوجوه الأخرى تباعا."[2] وبناء على ذلك، يغدو نص السرد في نظر حبيب مونسي مرآة متعددة الوجوه؛ وكلما تم تحويلها أو تحريكها انكشف مع كل وجه دلالة جديدة لم تكن ظاهرة في الوجه السابق. وهنا تكمن دينامية التردد السردي في القرآن الكريم، فهو دائما يطالع

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام ، ص.31.

[2]– المصدر نفسه، ص.32.

القارئ بالجديد؛ وانطلاقا من ذلك يكون بصدد معمار متماسك في وحدته وتعدده. فالسورة التي يتلقاها تمثل وحدة من المقاطع، ولكنها في الوقت نفسه متعددة المقاصد.

في هذا السياق، يوضح حبيب مونسي مفهوم "نص السرد" الذي استعمله في سياق مقاربته للتردد السردي في قصة موسى عليه السلام، إذ يقصد به " ذلك المقطع القصصي الذي قد تعرضه السورة محاطا بمواضيعها المختلفة. أي ذلك الجزء من القصة الذي قد يكون مقتصرا على مشهد واحد، أو متضمنا لعدد من المشاهد التي تشكل وحدة المقطع القصصية والدلالية. بينما ينصرف استعمالنا للغة القص إلى ذلك النسيج اللغوي الذي يرفع إلينا المقطع. فلا نلتفت فيه إلى السرد بقدر ما نلتفت إلى حركية اللغة وهي تطاوع السرد محددة زاوية العرض، مشيعة فيها الظلال والإيحاءات، شاحنة جوها بالمشاعر والأحاسيس، مفعمة نطاقها بألوان من الموسيقى المتجاوبة بين ألفاظها وفاصلتها، المتحركة بين تراكيبها طولا وقصرا. إنّ صنيعها ذاك بيّن يكاد يشغل الدارس عن المحمول فيها."[1] وهكذا، لا يمكن الفصل بين "نص السرد" و"لغة القص"، فأما "نص السرد"، فقد يتبدى في صورة مشهد واحد أو في صورة أكثر من مشهد، ولكن المهم فيه أن يحيل على المقطع في وحدته القصصية والدلالية. بينما تصبح "لغة القص" وسيلة تظهير المقطع السردي. وهكذا، فإنّ المقطع السردي قد يحيل على مشهد واحد، كما قد يدل على عدة مشاهد.

وفي الواقع يقر حبيب مونسي بأنّ فصله بين "نص السرد" و"لغة القص" هو فعل إجرائي فحسب؛ إذ العلاقات بينهما متشابكة ومتنافذة؛ ومن ثم يمثل "نص السرد" لديه العمق الذي تحجبه "لغة القص"، وللوصول إلى أغواره ومضمراته ينبغي تفكيك شفرات هذه اللغة التي تستره. " إنه الوعي الذي يحيلنا على ضرب من التفكير الجمالي فيما يتعلق بالآثار الفنية عموما. حين يكون الأثر الفني مادة ودلالة. وكأن الآثار الفنية لن تكون – أول الأمر- إلا مادة صيغت على نحو معين لإبراز دلالة معينة. فإذا وعينا عنها هذا التركيب أغرتنا حقيقته باعتبار المادة مجرد وسيط لا قيمة له قياسا

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.34.

بالقيمة التي يمتلكها القصد في الأثر الفني. إذ لكل أثر فني مادته التي تمثل الجانب الحسي منه."[1] ولذلك كلما كانت المادة أكثر شفافية، يكون بوسع الأثر الفني أن يغري المتلقي بارتياد عوالمه الخاصة. وهذا يعني في نظر حبيب مونسي أنّ المادة/الشكل تعد عتبة مهمة لولوج النص. ومتى تحقق ذلك، نستطيع القول بأنّ المادة قد حققت شرطها الجمالي. وهنا تصبح مادة بناء وحمالة للحس في آن معا.

واستناد لهذا التصور، تصبح المادة والموضوع لحمة واحدة في الأثر الفني وفي النص القرآني، ولذلك " إذا أسقطنا هذا التصور على نص السرد ولغة القص، أمكننا تمييز المادة من الموضوع الجمالي. فيكون لنا من نص السرد ذلك الموضوع المحمول، ويكون لنا من لغة القص ذلك الحامل الذي يشف ويتجلى في آن واحد، مانحا الأثر قدرته على التجلي والتأثير. ولا يمكن تصور الواحد منها منفصلا عن الثاني إلا بمقدار الوعي الذي يمكننا من إدراك شبكة الترابط التي تجمع بينهما في وحدة واحدة."[2] وذلك شأن مشهد النشأة في قصة سيدنا موسى عليه السلام في سورة طه[3]، إذ نجد نص السرد ينقل لنا شطرا مهما من حياة سيدنا موسى عليه السلام بدءا من مولده إلى الرسالة؛ وفي الوقت نفسه تضطلع لغة القص بطي الزمان والمكان بشكل معجز للزمكانية التي يغطيها نص السرد. وهنا يصبح المتلقي بصدد تكثيف دلالي نتيجة السكوت عن تفاصيل أحداث كثيرة[4].

وفي هذا الإطار، يحدد حبيب مونسي إدراك حقيقة التكثيف في لغة القص في العرض المشهدي السابق، إلى استحضار السياق الخاص بالمشهد نفسه. إذ " ليس المراد في نص السرد قص حكاية النشأة رواية، وليس المكان مكانها، ولا الزمن زمانها. بل يقدم لنا السياق وقفة في جبل الطور، يشخص فيها بصر سيدنا موسى نحو السماء، يتلقى عنها كلام الله عز وجل، ويأتي خبر النشأة في ذلك الموقف تذكيرا بالمنن التي أسداها الله عز وجل لسيدنا موسى عليه السلام. إنه السياق الذي

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.34.

[2]- المصدر نفسه، ص.35.

[3]سورة طه، الآيات: 37-41.

[4]- ينظر، حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.36.

يفرض على لغة القص أن تتخير من المنن ما يتوافق مع طبيعة التذكير ومقاصده من جهة، ومع الحيثيات التي احتوت تلك المنن. لذلك نشهد في لغة القص جنوحا إلى التركيز على أجواء الخوف والعنف والترقب التي صاحبت النشأة."[1] وعلى هذا النحو تلون لغة القص المواقف والحركات والمشاهد، بل ترسم توترات نص السرد السابق، والذي عرض لنا إلقاء موسى الصبي في اليم؛ في أجواء تتملكها التعارضات: الخوف والترقب، المحبة والحقد، والحياة والموت. وإذا كان المشهد في سورة طه تذكيرا من خلال قص الخبر على موسى عليه السلام، فإنّه في نظر حبيب مونسي يختلف عن المشهد في سورة القصص، ذلك أنّ الله يقص الخبر على مُحَمَّد ﷺ لمقاصد متنوعة. واستنادا إلى هذا التباين يبطل حبيب مونسي مقولة التكرار التي توسل بها المفسرون لترسيخ معنى التوكيد في أذهان المتلقين؛ وبالمقابل يتبنى مقولة التردد والترديد للاعتبارات التي ذكرت آنفا.

وفي هذا السياق، يفصل حبيب مونسي في **مقاربته بالمماثلة** بين نص السرد ونص القصة ذلك أنّ نص القصة المثالي لم يُقدّم مكتملا في حركية سردية واحدة شاملة للحبكة الكبرى بجزئياتها في العرض القرآني، لكن العلم بنص القصة الكامل قد أحاط به السارد إحاطة مكتملة لا تغيّب شيئا فيها إلا وشملته هذه الإحاطة في حين يمثّل نص السرد إضاءة لوجه من الوجوه المتعددة لنص القصة المثالي المنوط بالغاية التي يتوخاها السارد عز وجل من خلال هذا الوجه دون الآخر، ذلك أنّ الموقف الواحد قد يُقرأ من زوايا متعددة، فيتناول منه صاحب القصد الرؤية المناسبة للجانب المطروح والتي تخدم توجّهه الآني، وهو توجّه لن يكون قارا في نصوص السرد كلها، ذلك أنّ كتاب الله له من المقاصد ما نعجز عن الإحاطة به دفعة واحدة، إنّه سرّ الإعجاز القرآني الذي يخفي دلالاته دون أن يغيّبها، وجلاؤها مرهون باستكشافها، والتردّد يكشف مكنوناتها.

نجد حبيب مونسي ينفي وجود ظاهرة تسمى التكرار في النص القرآني، والأمر الذي يجعلنا نصادف المقطع القصصي في مواطن متعدّدة من النصوص موكول إلى الغرض الدقيق والمقصد الخاص في نص السرد الذي يُعرض في هيئة أسلوبية تخدم دقّة المقصد دون أن تخرج من المقصد العام الذي

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.36.

يحيط به نص القصة المثال. وإذا كانت مقاربة الباحث مشهدية، "فالمشهد في نص القصة "المثال" شاخص، بعيد عن نص السرد، يقتطف منه هذا الأخير الهيئة التي تناسب المعمار العام للسورة وأجواءها، وقد يعود إليه ثانية وثالثة ليقتطف منه الموضوع عينه، ولكن في أثواب تتلون وتتمايز طولا وقصرا، بسطا وانقباضا. وصنيع اللغة في كل ذلك يراوح بين الجوّ المشاع داخليا في السرد و بين الجوّ العام للسورة،"[1] ليشدّ القارئ إلى دقة القصد وتوجّهه.

تُظهر فكرة التردد السردي في مقاربة الباحث أنّ نص السرد هو وجه من وجوه القصة المثال الذي يعرض علينا مشهدا أو أحد الحبكات الصغرى منها المعبّر عنه بلغة القص التي تحمل هيئة أسلوبية تتناغم ألفاظها وتنسجم معلنة للقارئ عن محمول الخطاب في نص السرد.

لقد سبقت الإشارة إلى حاجة الباحث في عرضه لمختلف الظواهر التي عاينها في السرد القرآني إلى توظيف مصطلحات مستوحاة من روح النص القرآني بحيث تكون خالية من الشوائب الفكرية، وإن كان لا مناص من ذلك فإنّه يُعلن تحرّجه "كثيرا أمام المصطلحات التي نعالج بها كل ذلك. فنجاهد أنفسنا في زعم إفراغها من محتوياتها التي كانت لها من قبل، والتقدم بها إلى رحاب النص القرآني، وكأنها جديدة السبك والإنشاء."[2] ثم يضيف "غير أننا –أمام هذا الوضع الحرج– نستأنس بتفهّم القارئ لمرادنا في المعالجة، ونحن نروم التوقف عند مصطلحي "الموقف" و"السياق" بعيدا عن الطرح الوجودي لفلسفة المواقف التي وسعها سارتر، وعن الفهم الذي رصدته اللسانيات بعد المقولات الاشتراكية والواقعية للسياق."[3] وهكذا، يجد المصطلح الذي يقترحه الباحث سندا له في السرد القرآني.

وبناء على ذلك نعاين حرص حبيب مونسي على تمثّل المصطلح الأنسب الكفيل بنقل خلفية نقية تهيّئ للمحمول الذي يرومه، نجده يواجه معضلة لا يملك منها إلا تبسيط ماهية المصطلح وإفراغه

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص33.

[2]– المصدر نفسه، ص40.

[3]– المصدر نفسه، ص40.

ما استطاع من محموله الفكري، إنّه لا يقصد بالموقف في مقاربته، -يقول- غير معنى الوقوف ومكان الوقوف وزمنه، كما لا يقصد بالسياق غير معنى السوق والإدراج والمصاحبة، ومنه يعمد إلى توضيح مصطلح الموقف الذي يحمل مفهوما تمليه عليه هيئات الشخصية المشحونة بما اعترى المشهد السردي من حركية تتطلبها مقاصد السارد بلغة القص، التي ترفع إلينا نص السرد حيّا تتناغم عناصره في تشكيل معبّر عن حقيقة الموقف المعروض على المتلقي بنسيج من اللغة أمين على هذا الموقف.

يرى حبيب مونسي أنّ السارد في قصة موسى عليه السلام وهو يخاطب الشخصية الرئيسية في سورة طه[1] يُلبّي حاجتها لأداء الرسالة، لأنه المحيط بضعفها وقوة عدوّها وواجب طاعتها له عز وجل، وهو الذي هيّأ لموقفها هذا نسيجا من اللغة يذكّرها فيه بالعناية التي شملتها وهي رضيع ويُعدّها فيه للمسؤولية الدعوية الملقاة على عاتقها، كما يشعرها بحضور هذه العناية المعجزة في مهمته المقبلة، إنّه الموقف الذي يعلم السارد فيه نوعيّة النسيج اللغوي الحامل لخطاب شدّ الأزر بألفاظ تتناسب وشدّة العدوّ، وهو الأسلوب الذي غيّبه السارد في الوجه الآخر من القصة المثال عندما تردّد المقطع القصصي في سورة القصص[2] مخاطبا نبيّ الله مُحَمَّد ﷺ. لقد تغيّر الموقف واعترى المشهد الجديد حركية عاطفية فيها من اللين والرفق والرحمة للنبي عليه الصلاة والسلام ما يجعل لغة القص تستعيض عن عبارات الشدّة بما يتناسب والموقف الجديد الذي لا ينقله بأمانة إلا نسيج من اللغة يحاكي موقف طمأنة الأم على وليدها، وهو في تابوت في اليمّ يتّجه نحو العدوّ.

وتأسيسا على ما تقدم يقترح حبيب مونسي مصطلح "**التردد**" بدل "**التكرار**"، الذي يحيل لدى المفسرين ودارسي القرآن على حضور مقاطع من القصة القرآنية في مواضع متعددة من القرآن الكريم. ومن ثم لا يستقيم "التكرار" في النص؛ إذ إنّ العنصر "المكرر" في نظر الباحث لا يتردد في هيئات ثابتة، لذا ستكون الترددات السردية متنوعة في مختلف سور القرآن.

[1] سورة طه، الآيات: 37_40

[2] سورة القصص، الآيات: 7_13

ب_ الموقف السردي:

يذهب حبيب مونسي إلى أنّ **الموقف السردي** يستدعي موقفا آخر يقابله في سياق التلقي، ويتم ذلك على أساس المماثلة والمجانسة بين الموقفين، ومن هنا سيتعزز التشابه بين المواقف المتفاعلة انطلاقا من مراعاة الباحث لتوالي نزول السور، فضلا عن توالي المقاطع زمنيا، ممّا يجعل القارئ أمام تراسل مزدوج بين أحداث القصة المتدرجة والمواكبة لهذا السرد على مستوى سياق التلقي. وسيفضي ذلك إلى تجدد في النص القرآني، وتنفي عنه سمة التكرار.

إنّ **الموقف السردي** في مقاربة الباحث ينكشف على طبيعة مزدوجة تندمج فيها شبكة من العناصر محاولة إحداث تماثل في القراءة بين موقفين، لذا يجب على "المتتبّع لأحداث القص أن يتحرك في تلقيه بين أفقين: أفق يكتنف الشخصية القصصية، فيكون إزاء موقف داخلي... وموقف آخر خارجي، يلتفت إلى من أنزل عليه القرآن الكريم... وكأننا حين نقرأ لابد لنا من الانتباه المزدوج الذي يمكّننا من مصاحبة الشخصية القصصية في كافة أحوالها ومشاعرها، وينفتح بنا على وقع القصة في نفس النبي ﷺ أولا ثم في نفوس المسلمين ثانيا."[1] ومنه على المتلقي أن يستحضر موقفين في آن واحد، ويقوم بإسقاط العناصر المتماثلة بين ما هو داخل نص السرد. عندما يتوجه الخطاب إلى موسى عليه السلام، وما يقع خارجه من تلقٍّ لهذا النص وحياً من قِبل مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام.

ولاشك أنّ الباعث على التماثل الحاصل هو الغاية الواحدة التي يرومها السارد من الموقفين، لاسيما أنّ سياق الموقفين يقارب هذه المماثلة في تمثيلها للصراع بين الحق المستضعف والقوة المستبدّة. وعلى هذا الأساس، يصبح الموقف السابق إضاءة وتعزيزا للموقف اللاحق.

والملاحظ أنّ حبيب مونسي قد تتبع القص القرآني حسب ترتيب النزول، حيث كان هدفه من ذلك "تتبع تطور هذا القص مع تطور الدعوة المحمدية من جهة، والتعرف، من جهة أخرى، إلى

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص49.

الكيفية التي وظف بها القرآن هذا القص كنوع من أنواع البيان لنصرة هذه الدعوة."[1] وإذا كان الباحث قد اعتمد على سبب النزول الذي يحكم التراسل بين المواقف، فإنّه كان يتوخى من ذلك رصد أسباب التماثل، ولعل ذلك كان السند المفصلي في تقطيعه لقصة موسى عليه السلام إلى سبعة نصوص:

1_ نصوص النشأة

2_ نص مدين

3_ نصوص الرسالة

4_ نصوص المواجهة

5_ نصوص ناتج المواجهة

6_ نصوص الخروج

7_ نصوص التيه

وعلى هذا الأساس تصبح قصة موسى عليه السلام مجموعة من الحلقات، يرصد فيها حبيب مونسي عددا من النصوص، يقرأ من خلالها التردد السردي القرآني. ومن ثم ستقدم القراءة بالمماثلة في نظر الباحث التقابل بين سياقين متباعدين زمنيا: سياق القصة القرآنية التاريخي(**سياق موسى عليه السلام: سياق التاريخ) وسياق الرسالة المحمديّة(سياق مُحَمَّد ﷺ: سياق النزول/سياق الدعوة)** وما فيها من أحداث مستجدة.

ج_ السياق السردي القرآني

تحديد دلالة السياق في دراسة حبيب مونسي تشير إلى أنّ مفهوم السياق "يتّسع أكثر ليكون الوسط الذي تتحرك فيه الحكاية كلها بمجموع شخصياتها وأحداثها ومشاعرها."[2] إنّه نسيج من المعطيات وشبكة من المستويات تتعدى ما أفصح عنه الخطاب اللغوي إلى كل ما من شأنه أن يشارك

[1]- مُحَمَّد عابد الجابري، مدخل إلى القرآن الكريم، في التعريف بالقرآن، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 2006، ، 261/1.

[2]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص52

في تشكيل الموقف المعروض في هيئة أسلوبية معينة، والذي بإمكانه تلويث القصد الأول للخطاب بما شاب السياق من عناصر التلويث تسود الموقف، لينتقل المعنى من قصدية المخاطِب الأولى مرورا بالسياق الذي لوّث تلك القصدية ولونها بحيثياته عبر قناة التلقي، التي حصل فيها ذاك التلويث إلى فهم المخاطَب أو القارئ الذي تلقى رسالة الخطاب وقد تحوّرت إلى ما يرتضيه السياق.

ومن هذا الفهم اهتدى الباحث في مقولة السياق إلى التمييز بين سياقين في السرد القرآني، أو مقامين: المقام الأول داخلي يخص الشخصية الرئيسية –موسى عليه السلام– وما عايشه وما عاصره من حيثيات، والمقام الثاني خارجي يلامس التلقي الحاصل لقارئ القصص القرآني بوجه عام، ولمن أُنزل عليه الوحي بوجه خاص دون أن نعدِم تصوّرنا للوسط العام الذي تمّ فيه الموقف الأول في نص السرد، وهو ما لوّن السياق بما ساد المجتمع المصري من ألوان الظلم والقهر الفرعوني، ولا نعدِم في الآن نفسه الوسط المماثل الذي لوّن مجتمع النبي ﷺ بالكفر والتعصّب الجاهلي القرشي، ولا أن نعدِم أيضا في التلقي ذاته للوسط الذي تتم فيه القراءة وما يشوبه من حيثيات وعواطف وأمزِجة، وما تقتضيه حياة القارئ في تحولاتها التي من شأنها أن تغيّر لون الشوائب في قناة التلقي، فيُثمر ذلك فهما مغايرا لقصديّة السارد.

ولن يحدث التماثل في القراءة ما لم نجاهد زمن التلقي باستحضار القِوى المشكلة للسياق الداخلي للقص معايشة تتوسط الزّمنين الداخلي والخارجي الآني، إذ لا يمكننا فهم قصدية السارد ما لم نعايش الفرعونية المقصودة في نص السرد، وهو ما سمّاه الباحث بالسياق الداخلي الذي ينقل حركية السرد إلى خارج النص عبر أول محطة في التلقي المتمثلة في الوحي الذي تلقّاه مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام، ومن شهد الوحي معه أو عايشه فآمن به، ثم يتحرك نص السرد من هناك إلى محطات لا تضبطها حدود زمانية ولا مكانية، إنّها حركية أبدية تلازم التلقي لهذا النص المقدس الذي ضمن سارده عز وجل حِفظه في كل زمان ومكان. وبحفظه يُحافظ على نصوص السرد بما تختزنه من سياق داخلي مؤهِّل للتحديث من خلال التلقي لإحداث تماثل بين السياق الداخلي وسياق التلقي الخارجي الذي يتمّ فيه استقبال الخطاب السردي.

قد يتراءى لمن يحاول رصد المقاربة بالمماثلة لدى الباحث مفهوما خاطئا، فيخال أنّ المماثلة في الدراسة يتّجه زمانها من **السياق الداخلي** لما عاصره موسى عليه السلام إلى سياق التلقي لمحمد عليه الصلاة والسلام، لكن سرعان ما يكتشف العكس، فيتبين له من خلال النموذج السردي الذي ساقه الباحث كيف أنّ المماثلة المقصودة تنتقل بداية من سياق التلقي الحاضر وما اعتراه من مقتضيات الدعوة نحو وجه من وجوه القصة المثال، والتي يحيط بها علمه عز وجل يتناسب وينسجم مع سياقه الداخلي لإنجاح المؤانسة، وتجديد الثقة بين السارد والمتلقي الأول عليه الصلاة والسلام.

إنّ الباحث في توضيحه لهذه الجزئيّة يرصد لنا المماثلة في آية نزلت بين مكة والمدينة "في وقت هجرة الرسول ﷺ إلى المدينة، وهي قوله عز وجل: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِى فَرَضَ عَلَيْكَ ٱلْقُرْءَانَ لَرَآدُّكَ إِلَىٰ مَعَادٍ قُل رَّبِّىٓ أَعْلَمُ مَن جَآءَ بِٱلْهُدَىٰ وَمَنْ هُوَ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿85﴾ ﴾[1] وارتباط السورة بواقع الهجرة في سياق التلقي، يعطي للمقاطع السردية فيها قيمة أخرى غير قيمة الخبر. إنّ التماثل بين السياقين: الداخلي والخارجي يرفع إلينا جوّ الخروج من أرض مصر، والغيبة التي عاناها موسى عليه السلام بضعا من السنين، ثم العودة إلى مصر ثانية. وكأن السرد يحمل في طيّاته بشارة العودة إلى مكة، وليس الخروج منها اليوم إلا خروجا مؤقتا، تفرضه ضرورة الرسالة في البحث عن بيئة مناسبة لنشأتها.

إنّ الرسول ﷺ وصحبه يقرؤون فيها المعاد الذي جاء صريحا في الآية المدنية. ومن ثم لا تستقيم قراءة السرد إلا من خلال **قراءة المماثلة** التي تضع النص بين سياقين متباعدين. تقتطف من هذا ما تطعّم به ذاك."[2] ومنه نجد أنّ الدعوة المحمدية احتاجت في ثباتها وجها من وجوه القصة المثال لتعزيز هذا الثبات، فخروج النّبيّين عليهما السلام من أرضهما وإن تعدّدت هيئاته ومضامينه، يصنع تماثلا متباعدا زمنيا ومكانيا مشتركا في كون الهجرة مؤقتة، وفي كون الباعث إليها هو الامتثال لمراد السارد والإخلاص له.

---

[1] سورة القصص، الآية: 85

[2] – حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص58.

إنّ اختيار هذا الوجه من القصة المثال لموسى عليه السلام مرهون في نظر الباحث بحاجة السياق الخارجي لهذا المشهد أو ذاك مما تردّد من مشاهد للقصة المثال، وهو ما يكشف أنّ حقيقة التردد السردي لمقاطع من قصة موسى عليه السلام مرتبط بقصدية السارد في التأثير – درسا وعبرة – في الحركة التاريخية لحياة النبي عليه الصلاة والسلام، وفي حياة الناس في الأزمنة التالية.

ومن ثمّ يضيف الباحث أنّ المواقف التي عايشها رسولنا عليه الصلاة والسلام في أدائه للرسالة المحمدية تستنجد بأشكال مشهدية من العرض السردي، وقد كان يلبّيها السارد عز وجل ترفقا ورفقا بنبيّه الكريم، وكأنّ "الموقف في شدّته وتراخيه يملي على السرد كيفيّة إخراج نصه ومن ثم يكون المشهد السردي تقمصا لتوترات الموقف على نحو نعجز بعده عن تمييز الفاصل بين الموقف باعتباره معطى نفسيا وبين الشكل المشهدي باعتباره معطى فنيا"[1] يعبّر في حركيته السردية عن حاجة المتلقي للتّطمين، ويلبّيها تأنيسا وعبرة له.

وإذا ما رمنا إيجاد علاقة بينهما فإنّنا نستأنس بكون الشكل المشهدي يحمل خطابا ناقلا لمعطى نفسيّ عايشه موسى عليه السلام خارج زمان ومكان التلقي الدّعوي، وهو ما يجعل القصد والأثر حاضران في هذا التردّد دون ذاك حضور مماثلة بين السياق الخارجي للتلقي والسياق الداخلي لنص السرد.

يرصد حبيب مونسي هذه المماثلة في ترددين أو وجهين لقصة موسى عليه السلام، الوجه الأول من القصة المثال من سورة النمل في قوله عز وجل: ﴿ إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِۦٓ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا سَـَٔاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ ءَاتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴿7﴾ فَلَمَّا جَآءَهَا نُودِىَ أَنۢ بُورِكَ مَن فِى ٱلنَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا ۖ وَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿8﴾ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّهُۥٓ أَنَا ٱللَّهُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿9﴾ وَأَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۖ يَٰمُوسَىٰ لَا تَخَفْ ۖ إِنِّى لَا يَخَافُ لَدَىَّ ٱلْمُرْسَلُونَ ﴿10﴾ إِلَّا مَن ظَلَمَ ثُمَّ بَدَّلَ حُسْنًۢا بَعْدَ

[1] – حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص75.

سُوٓءٍ فَإِنِّي غَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿11﴾ وَأَدۡخِلۡ يَدَكَ فِي جَيۡبِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ مِنۡ غَيۡرِ سُوٓءٖۖ فِي تِسۡعِ ءَايَٰتٍ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ وَقَوۡمِهِۦٓۚ إِنَّهُمۡ كَانُواْ قَوۡمٗا فَٰسِقِينَ ﴿12﴾ ﴾[1]

أمّا الوجه الثاني من القصة المثال فمن سورة القصص في قوله تبارك وتعالى:﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلۡأَجَلَ وَسَارَ بِأَهۡلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارٗاۖ قَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِخَبَرٍ أَوۡ جَذۡوَةٖ مِّنَ ٱلنَّارِ لَعَلَّكُمۡ تَصۡطَلُونَ ﴿29﴾ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ مِن شَٰطِيِٕ ٱلۡوَادِ ٱلۡأَيۡمَنِ فِي ٱلۡبُقۡعَةِ ٱلۡمُبَٰرَكَةِ مِنَ ٱلشَّجَرَةِ أَن يَٰمُوسَىٰٓ إِنِّيٓ أَنَا ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿30﴾ وَأَنۡ أَلۡقِ عَصَاكَۚ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهۡتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنّٞ وَلَّىٰ مُدۡبِرٗا وَلَمۡ يُعَقِّبۡۚ يَٰمُوسَىٰٓ أَقۡبِلۡ وَلَا تَخَفۡۖ إِنَّكَ مِنَ ٱلۡأٓمِنِينَ ﴿31﴾ ٱسۡلُكۡ يَدَكَ فِي جَيۡبِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ مِنۡ غَيۡرِ سُوٓءٖۖ وَٱضۡمُمۡ إِلَيۡكَ جَنَاحَكَ مِنَ ٱلرَّهۡبِۖ فَذَٰنِكَ بُرۡهَٰنَانِ مِن رَّبِّكَ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ وَمَلَإِيْهِۦٓۚ إِنَّهُمۡ كَانُواْ قَوۡمٗا فَٰسِقِينَ ﴿32﴾ قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلۡتُ مِنۡهُمۡ نَفۡسٗا فَأَخَافُ أَن يَقۡتُلُونِ ﴿33﴾ وَأَخِي هَٰرُونُ هُوَ أَفۡصَحُ مِنِّي لِسَانٗا فَأَرۡسِلۡهُ مَعِيَ رِدۡءٗا يُصَدِّقُنِيٓۖ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ ﴿34﴾ قَالَ سَنَشُدُّ عَضُدَكَ بِأَخِيكَ وَنَجۡعَلُ لَكُمَا سُلۡطَٰنٗا فَلَا يَصِلُونَ إِلَيۡكُمَا بِـَٔايَٰتِنَآۚ أَنتُمَا وَمَنِ ٱتَّبَعَكُمَا ٱلۡغَٰلِبُونَ ﴿35﴾ ﴾[2]

إنّ التردد الأول الذي يكشف عنه نص النمل المكي يرسم سياقا خارجيا يكتنفه ضغط كبير على المتلقي عليه الصلاة والسلام، فهو يواجه تكذيبا وقهرا وتعصّبا جاهليّا يُثقل كاهله ويجعل من قومِه الذين نشأ بينهم خصومَه وأعداء دعوته التي لا يملك إلا الإخلاص لها، إنّه النبي الذي وثق به ربُّه فأوحى إليه مثلما أوحى إلى موسى عليه السلام أن يواجِه قوة فرعون العاتية وقد نشأ هو كذلك في كنفه ليصير عدوّا له، ومنه يخلص الباحث إلى أنّ تردّد نص النمل في سياق التلقي الدعوي كان

[1] سورة النمل، الآيات: 7_12

[2] سورة القصص، الآيات: 29_35

الأنسب لتذكيره عليه الصلاة والسلام وإعلامه أنّه لم يحظ بأول ثقة من السارد عز وجل، بل إنّه رسول قد خلت من قبله الرسل، وقد تعرضوا عليهم السلام لمثل ما يتعرض له، لكنّهم صبروا واستحقوا أن يكونوا أنبياء ورسلا يوحى إليهم، كما استحقوا رحمة الله وإعانته في النصر على أعدائهم رغم فارق القوى بين الحق والباطل، ومنطقه الذي لا يعترف به السارد، إنّه عز وجل يسوق إلى **سياق التلقي** سياقاً مماثلا يجني من خلاله المتلقي عليه الصلاة والسلام ثمارا قبل أوانها، ويستحصد من ظلال النسيج المشهدي قوة واثقة كل الثقة في النصر المبين الذي يستحق الصبر والجلد لأداء المهمة الدعوية، وهذا التماثل الحاصل بين السياقين هو مَن أملى عرض نص النمل دون النصوص الأخرى في مشهد كثيف العناصر جعل الهيمنة فيه من حظ موسى عليه السلام، الذي يُعدّ إلى جانب مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام واحدا من الرسل الذين أهّلهم الله لحمل الرسالة السماوية الثقيلة.

وإذا كان في نص النمل موقف تذكيري للمتلقي بما عاناه الأنبياء في مهمّاتهم الدعوية، فقد نقله إلينا المشهد العامر بالأحاسيس والعواطف والخوف مما يحمله الغيب من مفاجآت قاتمة وكيد فرعوني عايشه موسى عليه السلام وانتصر عليه، فكان نموذجاً يتقوّى به المتلقي مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام.

إنّ نص القصص يحمل بدل الخوف بشارة زفّها التماثل بين سياقين مغايرين لسياق نص النمل الذي لم يرَ فيه الباحث حبيب مونسي متّسعا للبسط والتفصيل —خدمة للسياق الدعوي– الذي عاينه في نص القصص عن تعدد المستويات المركّبة لخطاب الله عز وجل وموسى عليه السلام، وهو ما سمح له برصد آلية البسط، وسعة المجال المشهدي لعرض المزيد من العناصر المشكلة لنص السرد العام الشامل لجزئيات لا يعلمها إلا السارد عز وجل مقارنة بالوجه الذي تردّد في نص النمل من القصة المثال.

كما يلتفت الباحث في التماثل الحاصل بين سياق التلقي وسياق نص السرد إلى قوله تعالى على لسان موسى عليه السلام: {امْكُثُوا}[1]، فيهتدي إلى "أنّ المتلقي في السياق المقابل –سياق الهجرة إلى المدينة المنورة– يقرأ في المسير رمزية عودة مماثلة إلى البلدة التي أخرجه منها أهلها. لذلك كان التوقف عند مشاقّ الرحلة في القصص –من خلال امكثوا– تنبيها إلى ما يكابده الرسول ﷺ في رحلته إلى معاده."[2]وبشارة خفية يعرض من خلالها السارد عز وجل انتصار الحق على الباطل ولو بعد حين من المكوث المعلن عنه في نص السرد. إنّها لغة الوحي بين السماء والأرض التي أوكلت للمتلقي فكّ شفراتها بوصفه القارئ الأول المكلف بالأداء الدعوي استعدادا لما يخدم البشرية من إنجاز يترتب عليه.

ومن هنا يستخلص حبيب مونسي خصوصية تميز قراءة السرد القرآني عن بقية القراءات للنصوص الأدبية فكونُه وحيا من السماء يُبعده كل البعد عن كلام البشر، ويُبعِد بالتوازي قراءته قراءة تماثل عن قراءة كلّ النصوص الأدبية بدون استثناء، ذلك أنّ القرآن الكريم هو نص استثناء في القراءة التي تملي على القارئ صياغة جديدة مختلفة، ومتفرّدة تعكس تفرّده وتفرّد مادتها.

حينها فقط تنبعث آليات قراءة هذا النسيج اللغوي في السرد، فتتكشف ظلال خطابات السارد المتفرّد الوتر، وهي ترسم مشاهد حية متحركة تجعل القارئ يتموقع بين سياقين متراسلين، سياق الدعوة المحمدية التي تقتضي حكمة السارد المحيط بتفاصيل القصة المثال لموسى عليه السلام – ما ذكر منها في القرآن وما لم يذكر– أن يُدرجَ هذا الوجه منها دون الآخر في زمن التلقي، زمن النّزول وأسبابه بمعنى أنّ اقتطاع هذه الرؤية أو هذه الزاوية من القصة المثال مرهون بما يحدث في زمن التلقي للمُتلقي ولما عاصره ومن عاصره، وبما يماثل ذلك قَبلا من أوجه تردد قصة موسى عليه السلام بما يتناسب والسياق الدعوي، متجاوزة التاريخ إلى ما يخدم موقف التلقي الجديد في نموذج موسى عليه السلام.

---

[1] سورة القصص، الآية:29. ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ (29) ﴾ [القصص: 29]

[2] – حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص82.

بل إنّ ذلك يتعدى حدود التلقي الأول للنبي مُحَمَّد ﷺ إلى إحداث الأثر في كل قارئ لنص القصص "خارج إطار الزمان والمكان. فهي النّماذج الإنسانية: "المتكررة في كل جيل، المتشابهة في كل بيئة – وإن ظهرت كالمتخطّية لكل زمان ومكان- خضعت أول ما خضعت لمناسبات وأسباب، بتناولها أشخاصٍ معينين تناولا أوليا مباشرا."[1] لكنّها تحمل دلالة إنسانية ومغزى يتعلق بالنموذج البشري الذي يجعل من النص القرآني صالحا لكل زمان ومكان، تتردد فيه التجارب ذاتها بأشكال متغايرة في صراعها بين الحق والباطل، فتبرُز رعاية السارد للحق وإنزال الباطل ومناصريه إلى مصير واحد محتوم ولو بعد حين.

تسمح هذه المعطيات بمعاينة سياقين في السرد القرآني، الأول داخلي والثاني خارجي، ومن ثم يتناول حبيب مونسي النص السردي القرآني في إطار مقامين: مقام داخلي كما عايشه موسى عليه السلام، ومقام خارجي تاريخي متعلق بالمتلقي متجسدا في الرسول ﷺ أو في المسلمين عبر العصور المتعاقبة. ولعل ذلك هو الذي يجعل السياق يتمتع بميزة" "الديناميكية" المحركة. فليس السياق مجرد حالة لفظ، وإنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ، وفضلا عن ذلك، لا تظل المواقف متماثلة في الزمان، وإنما تتغير وعلى ذلك فكل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث."[2] غير أنّ القراءة لا تكتفي بالوقوف عند حدود التاريخية، بل ستسبر جوهرها الحي من خلال إسقاطها على الحاضر المتجدد. ومن هنا تتبدى فاعلية سياق التلقي، فيغدو المتلقي أمام ترددات سردية قرآنية متنوعة، مختلفة، ومفتوحة بسبب فعل القراءة المنتج.

د_ التاريخ والشكل المشهدي:

وانسجاما مع ما تقدم يتناول حبيب مونسي قضية مهمة تتعلق بالعلاقة الجدلية بين المضمون التاريخي والشكل المشهدي، ذلك أنّ أحداث قصة موسى عليه السلام ذات أبعاد تاريخية، وهنا يجد

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص112.

[2]- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص329.

المشتغل بالتحليل السردي نفسه بين مطلبين: مطلب التاريخ، ومطلب الفن الذي عرضت فيه القصة مشهديا. " فهي في امتلاكها ناصية التاريخ، وانتشارها في عالم الفن القولي، تستمد من الحقلين خصائصها العامة."[1] وإذا تم الاكتفاء بالتاريخ كما فعل رواة الأخبار من القصاصين، فإنّ هذا المسلك سيفضي في نظر حبيب مونسي إلى الاعتماد على التعاقب الزمني، فيصبح التاريخ هو المطلب الأول مادام هناك ربط للقصص بالأزمنة التاريخية المعلومة؛ وفي هذا الصدد يستحضر الباحث كتاب "قصص الأنبياء" لعبد الوهاب النجار، وإن كان يجنح إلى التدقيق التاريخي[2] بغية تحقيق العلمية[3] في الجوانب التاريخية، فهو أقرب إلى الوعظ والإرشاد، غير أنّ حبيب مونسي لا يجد هذه العقلانية كافية وحدها لتفسير الأحداث التاريخية، لأنّها في العمق متعلقة بأنبياء الله عز وجل؛ ذلك أنّه تجري عليهم سنن غير التي تجري على عامة الناس. وفي المقابل يشارك الباحث عبد الوهاب النجار في كون أقوال المفسرين ليست بحجة، وإن كان لهم الفضل في نقل كم هائل من الأخبار والروايات التي تحتاج إلى الفحص والتمحيص والفرز.

يرى حبيب مونسي أنّ هناك علاقة بين الرواية التاريخية ونص القص؛ حيث يتدخل الرواة والإخباريون في نشأة هذا النص، الذي يحتكم إلى تتابع الأحداث، فيكون المنطلق هو المولد، والمنتهى هو الموت. ويتم الاهتمام بالأحداث الكبرى في حياة النبي ﷺ، ويكون إسنادها إلى ما رواه المحدثون عن النبي ﷺ والصحابة رضي الله عنهم. وهذا الرفع يجعلها منفصلة عن الزمان والمكان؛ فلا تتصل بالسيرورة التاريخية[4]؛ ومن ثم تكون قاصرة عن النهوض بمراد الله عز وجل في القرآن الكريم، كما أنّها لا تكون مرتبطة بأحداث سيرة الرسول ﷺ. وبذلك يظل القارئ مقيدا بإطارها الخاص، فلا ينفتح على الأطر الأخرى، ولا يستأنس بأبعاد القصة القرآنية من تذكير وعبرة وتأنيس ودرس.

---

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص65.

[2]- عبد الوهاب النجار، قصص الأنبياء، مطبعة النصر، القاهرة، مصر، 1355هـ_1936م، ط.2، ص.7.

[3]- المرجع نفسه، ص.12.

[4]- ينظر، حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص69.

ولذلك، فإنّ الأمر لا يتوقف عند رواية قصة موسى عليه السلام فقط؛ وإنما هناك مقاصد وغايات أخرى، ولعل ذلك في نظر حبيب مونسي من أسرار تشظيها؛ وإن كان عرضها كاملة يسمح لكثير من النص الإحاطة بعناصرها وتفاصيلها. ولكن ورودها متشظية يتيح لها أن تضطلع بوظيفتها في الإطار الدعوي. ومن ثم سوف يكون وقع القصة القرآنية مختلفا على المتلقي، وذلك نتيجة التوازي بين حاضر السرد وحاضر القراءة؛ سواء كان زمن الوحي أو أزمنة أخرى. " فالتردد فيها موكول إلى سببين: **القصد والأثر**. فإذا ربطنا بينهما وبين مطالب نظرية المتلقي الحديثة، ألفينا السرد القرآني يستمد طاقته من قصد الله عز وجل في تقديم هذه المقاطع السردية في أماكن معينة من سور القرآن الكريم، موقتا نزولها بأحداث تتصل بالحركة التاريخية لحياة الرسول ﷺ أولا، وبحياة الناس في الأزمنة التالية. ومن الأثر الناتج عن وقع القصة ودلالاتها في نفس الرسول ﷺ والمسلمين من بعده. وكأن نص السرد يتأرجح دوما بين القصد والأثر لتفعيل طاقات السرد، وما يتفصد عنها من عبر ودروس وعظات."[1] واستنادا إلى ذلك يتلون المقطع السردي الواحد في نصوص السرد القرآني بحسب القصد والأثر.

وعلى هذا النحو، نلفي المخاطب في سورة طه هو سيدنا موسى مع اعتماد التكثيف، مما يسمح للسارد بذكر الأحداث المهمة في حديث النشأة؛ بينما المخاطب في سورة القصص هو النبي مُحَمَّد ﷺ مع اصطناع البسط الذي تجلى فيه الأحاسيس وتعرض الشخصيات بأسمائها، وكل الأحداث بتفاصيلها؛ رغم أنّ هذه التحولات والتلوينات في نصوص السرد القرآني مؤسسة على "نص النشأة" فقط.

وفي هذا الإطار، تعرض المواقف في العرض القرآني متصلة بسياقاتها الخاصة، وما يكتنفها من عواطف إنسانية مختلفة، ذلك أنّ السرد القرآني هو في الأصل سرد للمواقف. وهنا لا يغدو شأن السرد هو الأحداث فحسب؛ بل إنّ المواقف هي مرتكز ذلك. " إنّ الشخصية التي تقف موقفا من فكرة أو فعل، تعيش مرحلة قبلية، يكون طابعها العام قلقا.. يعتريه الاضطراب من الاختيار الذي

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص71.

تقبل عليه، في تقديرها للتبعات التي تنجر عن القبول أو الرفض. فالموقف قلق في أساسه، مهما كانت درجة المسؤولية المقترنة به. لذلك نرى الشخصية في السرد القرآني – على الرغم من حضور الله عز وجل – تبدي توجسها وخوفها.. وكأن الجانب البشري فيها يملي عليها هذا الضرب من القلق المرهون بالاختيار."[1] ثمّ إنّ الموقف يغدو أكثر تعقيدا حين يصبح شبكة معقدة من القلق في السلوك الإنساني. ولا غرابة في ذلك مادام الموقف هو نمط من السلوك؛ لأنّه في الأساس قرار واختيار. وهنا يتجاوز الموقف أن يكون مجرد معطى ذهني؛ وإنما هو عملي في الصميم؛ لذلك لا يكون الموقف موقفا حينما يتجرد من الفعل.

ولكن في هذا المستوى يفرق حبيب مونسي بين القصة والموقف في القرآن الكريم؛ حيث إنّ " القصة ذات مفهوم أوسع وأشمل من الموقف. فكل موقف هو جزء أساسي من قصة. بمعنى أنّ الموقف يمثل مرحلة مهمة وحاسمة تتفاعل فيها شخصيات القصة في ذروة التفاعل الانفعالي إشباعا لتوترهم السلوكي. " فالموقف مشهد نفسي تسلط عليه الأضواء المكثفة، لأنه مشحون بانفعالات متعددة تدور عموما حول محور انفعالي مركزي يمثل قمة تصاعد أحداث القصة. فالموقف أشبه بتلك اللقطات التي تصورها عدسات التلفزيون ليتم عرضها ممثلة اختصارا مكثفا جامعا... والقرآن الكريم – في رسالته الهادية الخالدة والمتجددة – يقدم لذلك الموقف عوامل الثواب والتعزيز لما كان خيرا – كما يحدد أساليب الوقاية والعلاج لما كان شرا."[2] وانطلاقا مما تقدم يخلص حبيب مونسي إلى أنّ نص السرد القرآني هو نص مشهدي شكلا ولغة؛ وقد يتضمن موقفا واحدا أو مواقف متعددة؛ وهي مرهونة إلى الاختيار والفعل ضمن إطار واحد. بينما يتحدد اشتغال الموقف ببؤرة واحدة، وذلك حين يرتبط بالمكان والزمان والحدث؛ فتؤثر التداعيات الناجمة عنها في سيرورة الأحداث. ونتيجة ذلك، سينفتح الموقف/البؤرة على البؤر الأخرى للمشهد المتحول تشكيلا وانفتاحا على المشاهد التي تليه.

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص73.

[2]– عبد الحميد محمّد الهاشمي، لمحات نفسية في القرآن الكريم، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، السعودية، 1393هـ، ص130.

وتأسيسا على ذلك، ثمة علاقة شرطية بين توترات الموقف والشكل المشهدي؛ حيث إنّ الموقف في منظور حبيب مونسي يوجه كيفية إخراج النص حين يؤثر في السرد من خلال شدته أو تراخيه. " ومن ثم يكون المشهد السردي تقمصا لتوترات الموقف على نحو نعجز بعده عن تمييز الفاصل بين الموقف باعتباره معطى نفسيا، وبين الشكل المشهدي باعتباره معطى فنيا. وحتى تستقيم لنا هذه المسألة نميل قليلا إلى التمثيل، فنعرض مقطعا قصصيا في نصين سرديين. الأول من سورة النمل، والثاني من سورة القصص. معتمدين على التوالي في نزول السور. وبيان السياق الذي استقبل كل نص. ذلك أننا ندرك أن تجاهل السياق الدعوي سيفوّت علينا فرصة رصد الوقع في تلقي نص السرد شكلا ومضمونا."[1] وعلى هذا النحو، يكون حبيب مونسي قد حدد آليات قراءته للموقف والشكل المشهدي في القصص القرآني انطلاقا من مقطعين مجتزأين من سورتين مختلفتين؛ وهما:

_ نص سورة النمل:

﴿ إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِۦٓ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا سَـَٔاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ ءَاتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴿7﴾ فَلَمَّا جَآءَهَا نُودِىَ أَنۢ بُورِكَ مَن فِى ٱلنَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا ۖ وَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿8﴾ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّهُۥٓ أَنَا ٱللَّهُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿9﴾ وَأَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۖ يَٰمُوسَىٰ لَا تَخَفْ ۖ إِنِّى لَا يَخَافُ لَدَىَّ ٱلْمُرْسَلُونَ ﴿10﴾ إِلَّا مَن ظَلَمَ ثُمَّ بَدَّلَ حُسْنًۢا بَعْدَ سُوٓءٍ فَإِنِّى غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿11﴾ وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِى جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوٓءٍ ۖ فِى تِسْعِ ءَايَٰتٍ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِۦٓ ۖ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَوْمًا فَٰسِقِينَ ﴿12﴾ ﴾[2]

_ نص سورة القصص:

﴿ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِىَ مِن شَـٰطِئِ ٱلْوَادِ ٱلْأَيْمَنِ فِى ٱلْبُقْعَةِ ٱلْمُبَٰرَكَةِ مِنَ ٱلشَّجَرَةِ أَن يَٰمُوسَىٰٓ إِنِّىٓ أَنَا ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿30﴾ وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۖ يَٰمُوسَىٰٓ أَقْبِلْ وَلَا

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص75.

[2]سورة النمل، الآيات:7_12

تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ ٱلْءَامِنِينَ ﴿31﴾ ٱسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوٓءٍ وَٱضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ ٱلرَّهْبِ فَذَٰنِكَ بُرْهَٰنَانِ مِن رَّبِّكَ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَإِيْهِ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَوْمًا فَٰسِقِينَ ﴿32﴾ قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَأَخَافُ أَن يَقْتُلُونِ ﴿33﴾ وَأَخِي هَٰرُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِيٓ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ ﴿34﴾ قَالَ سَنَشُدُّ عَضُدَكَ بِأَخِيكَ وَنَجْعَلُ لَكُمَا سُلْطَٰنًا فَلَا يَصِلُونَ إِلَيْكُمَا بِـَٔايَٰتِنَآ أَنتُمَا وَمَنِ ٱتَّبَعَكُمَا ٱلْغَٰلِبُونَ ﴿35﴾ ﴾[1]

بعد تفحص المقطعين السابقين، يرى حبيب مونسي أنّ تموقعهما في سورتين مختلفتين، لم يمنع من أن يكونا مندرجين في معمارهما: فأما نص السرد في سورة النمل، فإنّه سيق في معرض الإخبار عن الرسل والأنبياء بغية ترسيخ العقيدة حيث يحيل هذا المقطع على حلقة من حلقات قصة موسى عليه السلام؛ بينما نص السرد في سورة القصص؛ فإنّه نص أوسع من الأول، حيث إنّ افتتاحيته تبدأ من النشأة الأولى لسيدنا موسى عليه السلام (الشخصية الرئيسية)، كما يمثل هذا المشهد حلقة في متتالية المشاهد التي تكون نص السرد الكلي. وانطلاقا من ذلك يرى حبيب مونسي أنّ النص الكلي له أولوية في قراءته، لأنّه يتيح للمتلقي فهم وتحديد التمفصلات الكبرى في بنائه، وبذلك ينبغي استكشاف آليات الانتقال من مشهد إلى آخر.

وهنا من المهم أيضا العودة إلى معاينة دواعي نص السرد(سورة النمل)، والسياق الدعوي للدعوة المحمدية الجديدة، إذ يرى حبيب مونسي في هذا الإجراء مدخلا لاكتشاف كيفية تشكل الشكل المشهدي المعروض، والوقوف على الرسالة التي يحملها؛ فمن جهة المتلقي هو سيدنا موسى عليه السلام، ومن جهة أخرى المتلقي هو الرسول ﷺ. " فالمقابلة بين السياقين تكشف عن تماثل صريح بين الحيثيات التي اكتنفت الرسالتين. وكان الذي حدث في الزمن الأول يتردد على نحو قريب من المماثلة لما يجري في الزمن السرد. غير أنّ المثال الذي يتلقاه الرسول ﷺ يحمل زيادة على الخبر المحض، استشرافا للمستقبل يقيس عليه الرسول ﷺ عواقب الأمور. فيدرك منها موئلها الذي ستنتهي إليه إذا

[1] سورة القصص، الآيات:29_35

كرّر التاريخ أحداثه على نحو مماثل."[1] وبناء على ذلك، سيتمكن الرسول ﷺ من الاستفادة على مستويات متعددة؛ إذ ستخفف عليه قصة موسى عليه السلام شأن المعارضة، وتيسر له مصاعب الدعوة، كما ستكون له مثالا ودرسا فتؤهله لامتلاك مقاليد المحاورة مع المشركين والمكذبين.

ومن ثمّ، فإنّ " المثال الذي يتلقاه الرسول ﷺ لا يكون تسلية وحسب، ولا تأنيسا، وإنما سيكون تمثيلا استراتيجيا يستخلص منه الرسول سبل التعامل مع جبهتين: جبهة الكفر والإلحاد، وجبهة التكذيب والجحود. لأنه يواجه بقية من قوم موسى يتعالون عليه بعلمهم المزعوم. ويكيدون له بتحالفهم مع قومه الكافرين."[2] وعلى هذا الأساس، هناك علاقة وطيدة بين نص السرد (نص سورة النمل/ الآيات:7_12) والسياق الدعوي لسيدنا مُحَمَّد ﷺ، وهكذا، " يقول تعالى لرسوله مُحَمَّد ﷺ مذكرا له ما كان من أمر موسى عليه السلام، كيف اصطفاه الله وكلمه وناجاه، وأعطاه من الآيات العظيمة الباهرة والأدلة القاهرة، وابتعثه إلى فرعون وملئه فجحدوا بها وكفروا."[3] وهذه النتيجة تتحقق أيضا في منظور حبيب مونسي إذا تم مقاربة شكل النص (نص سورة القصص/ الآيات: 29_35) انطلاقا من سياقات السرد.

ومع ذلك، يقر حبيب مونسي بأنّ هناك تباينا بين النصين رغم التماثل الحاصل على مستوى التفاعل بين نص السرد والسياق في كليهما. وفي هذا الصدد، يجد افتتاحية نص "سورة النمل" ظرفية (إذ)، وهذا الذي يجعلها خاصة، إذ يصبح المتلقي انطلاقا من ذلك بين زمنين: زمن الحاضر الذي يشهد فيه الكفر والكيد، وفي الوقت نفسه ينفتح على المستقبل المجهول، الذي يضاء من فترة وأخرى بإشارات مضيئة من الوحي. وبهذا الشكل تضطلع العودة إلى الماضي بوظيفة تذكيرية؛ ومن هذه الزاوية سيتم أيضا تسريع السرد من خلال استحضار الأهم من الأحداث التي تغني السياق الدعوي المحمدي. " إنّ موقف المتلقي، وهو يقف على حاضر حافل بالتكذيب والجحود، يترع النفس بفيض

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص77.

[2]– المصدر نفسه، صص.77،78.

[3]– ابن كثير، مختصر تفسير ابن كثير، تح: مُحَمَّد علي الصابوني دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، ط.7، 1402 هـ - 1981م، 2/ 666 .

من التوتر الذي يجد فيه النبي ﷺ نفسه أعزلا، يواجه كتلتين متحالفتين. يتسلطون على أتباعه بأصناف القهر والحرمان والنفي. ويواجهونه بالتكذيب والسخرية. وحين يلتفت وراء إلى التاريخ يتقدم منه المثال حيا نابضا بالحركة التي ترفع إليه القهر والحرمان والنفي والتكذيب والسخرية...فيكون عزاؤه فيما كابد غيره من الرسل من قبل."[1] وعلى هذا النحو، يصبح السرد الاستذكارى دفعا لحركية السرد، وإضاءة لطريق الدعوة في الماضي والحاضر؛ كما يبدو التبليغ مرهونا بالغيب وبمشيئة الله. ومن ثمّ، ينهض السرد الاستذكاري بوظيفتين: وظيفة فنية، ووظيفة دينية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الباحث حبيب مونسي يرى أنّ نص السرد في سورة النمل يتحرك مندفعا معترضا السياق العام للسورة؛ إذ يقدم مادته للمتلقي استنادا إلى المماثلة بين وضع الحاضر الذي يعايشه وبين أوضاع سابقة عاشها الأنبياء. وبطبيعة الحال، هذا الأمر يجعل الشخوص في افتتاحية السورة تتبدى في مشهد كامل التكوين والتأطير، مما يجعل المتلقي يتفاعل مع هذه المشهدية.

ومن ثم، يصبح الموقف طافحا بالأحاسيس التي تستمد زخمها من بشرية الرسول أولا، ومن العزم الناجم عن المهمة الثقيلة التي ينهض بها ثانيا. والملاحظ أنّ لهذا الموقف المتلون المشاعر علاقة وطيدة ببناء المشهد القرآني. " لذلك حين نحلل العناصر المشهدية، وتوزيعها في فسحة المشهد نحصل على الهندسة التالية:

1_ موسى يوقف حركة أهله في الصحراء ويخبرهم بما رأى.

2_ يذهب وحيدا إلى النار الهادية.. يصلها.

3_ يتلقى النداء من السماء.

4_ موسى يعاين المعجزة في عصاه. ويده.

5_ موسى يتلقى الأمر بالمهمة والتوجه إلى فرعون وقومه.

والذي نلاحظه ابتداء أنّ عدسة المشهد لا تفارق الشخصية الرئيسة في المشهد، وأنها لا تعير الأهل إلا قليلا من الإشارات: فهم تائهون، وفي النار بعض خبر الطريق.. وهم صردون وفي النار

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص78.

بعض الدفء.. وربما بعض الطعام.. ثم تطوى المسافة بين موقف الأهل والنار طيا."[1] وبناء على ذلك تنتظم الأحداث حول موسى عليه السلام بوصفه بؤرة مركزية للقصة القرآنية.

ويوسع حبيب مونسي قراءته لهذا المشهد، حين يستشف من الفعل "**آنس**" أنّ هناك مسافة معتبرة قد قطعها موسى عليه السلام؛ فكان سيره سريعا حتى بلغ جانب الطور ليحقق لأهله ما وعدهم به؛ إتيانهم بخبر أو جذوة من النار، وفي هذا المستوى من السرد يرصد حبيب مونسي تحولا نوعيا في المشهد، فبعد الانطلاق والوصول يتمدد الزمن عبر المؤشر الزمني (فلمّا) إلى الخطاب الخاص الذي يتلقاه موسى عليه السلام من ربه. إذ إنّ الفاء المتصلة بالشرط " عاطفة على محذوف؛ يقتضيه السياق؛ أي: فسار نحوها، فلما أتاها، وجملة نودي: لا محل لها؛ لأنها جواب شرط غير جازم."[2] وعلى هذا الأساس، يمكن أن نقرأ في المشهد " المستويات التالية:

1_ مباركة من في النار ومن حولها. والتسبيح لله عز وجل.

2_ الله عز وجل يعرف بذاته.

3_ يكشف عن المعجزة المكنونة في العصا.

4_ يكشف أن المرسلين لا يخشون شيئا ما داموا على الطريق الذي ارتضاه الله عز وجل لهم.

5_ يكشف عن المعجزة المكنونة في اليد. وعن معجزات تسع أخر.

6_ تحديد وجهة الرسالة وهدفها."[3]

وفضلا عمّا تقدم يرصد الباحث في هذه المستويات تكثيفا؛ ولتفكيكها يقترح حبيب مونسي التوسل بنصوص التفسير؛ لأنها تسهم في فهم النص القرآني عامة، والمشهد السردي بخاصة. " فالتكامل الذي نشهده بين نصي التفسير يكفل لنا تدبر الوقفة أمام النار، ويجعل المشهد حافلا بالحضور المقدس للملائكة ورب الناس. فالذي توهمه موسى عليه السلام نارا يستحيل أمام المعاينة

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص79.

[2]– محيي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.7، 1420هـ_ 1990م، مج5، صص.604،605.

[3]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص80.

القريبة اتصالا بين السماء والأرض، تحفه الملائكة من كل جانب. غير أنّ طبيعة المشهد في معمار السورة لا يسمح باستعراض كل ذلك، لأنه تمثيل وحسب. وفي التمثيل يكتسب التكثيف قوة الحضور اللغوي والدلالي. واعتراض المشهد للسياق العام للسورة – على النحو الذي فسرنا – يبقي الإطار ضيقا تترادف فيه عناصر الخطاب باختصار شديد. تتولاه نصوص سردية أخرى بالبسط والتفصيل."[1] وهكذا، يتلقى موسى عليه السلام كلام الله في أجواء مهيبة ومحفوفة بهالات نورانية مقدسة، في حين يتلقى المتلقي في سياق الدعوة المحمدية الجديدة الوحي والتكليف موصولين بسلسلة الأنبياء والرسل.

وفي هذا الإطار يجد حبيب مونسي "نص القصص" مختلفا عن "نص النمل" اختلافا كليا؛ إذ لم يكن المشهد فيه " مشهدا معترضا لسياق عام في السورة. ولم يكن ناتئا على النحو الذي عايناه في سورة النمل. بل المشهد متصل بسابقه في قصة تتسلسل أحداثها من النشأة. لذلك نجد التمفصل في "فلما" يستغرق سنوات قضاها موسى عليه السلام في خدمة شعيب ببادية مدين. والتمفصل ينقلنا إلى حركة الأهل في طريق العودة إلى مصر. يتحرك نص السرد في المشهد حركة بطيئة هذه المرة، لأنه يجد متسعا من المجال يبسط فيه عناصره ومشاعره، على نحو لم يكن متوفرا في المشهد السابق."[2]

ويعلل حبيب مونسي ذلك بقوله تعالى: ﴿ قَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ ﴾[3]، ففي هذا القول إشارة إلى التوقف عن السير، حيث وضح موسى عليه السلام لأهله سبب التوقف عن الحركة، فقد آنس نارا؛ وربما دل ذلك على السكينة التي استشعرها.

ثم إنّ الباحث يتلمس في ﴿امْكُثُوا﴾، دلالات أخرى جعلت النسق السردى يشع دلاليا؛ إذ يستحضر ذلك رعاية الأهل، والإشفاق عليهم في ليل حالك وبارد؛ ومفروش بالمخاوف؛ وذلك شأن السرى. " بيد أنّ المتلقي في السياق المقابل – سياق الهجرة إلى المدينة المنورة – يقرأ في المسير رمزية

[1] – حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص81.

[2] – المصدر نفسه، ص81.

[3] سورة القصص، الآية:29.

عودة مماثلة إلى البلدة التي أخرجه منها أهلها. لذلك كان التوقف عند مشاق الرحلة في القصص – من خلال امكثوا – تنبيها إلى ما يكابده الرسول ﷺ في رحلته إلى معاده."[1] ومن ثمّ، توقف المشهد لا يعني توقف حركته الداخلية. كما أنّ حبيب مونسي يرصد فضلا عن ذلك من خلال هندسة المشهد في نص القصص سعة في المجال؛ ويتقابل ذلك مع توسع في اللغة الساردة.

ويتبين حبيب مونسي ذلك من خلال جملة من العناصر المتضافرة والمتسلسلة في بناء المشهد؛ حيث إنّه يبدأ بسابقة (الإشارة إلى انقضاء الأجل) مرتبطة بالبداية الأصلية للمشهد نفسه (رؤية النار، ومطالبة الأهل بالمكوث)، ثم تتوالى الأحداث إلى أن يتم التبشير بالنصرة والغلبة. ومن ثمّ، " يبين تعدد المستويات في الخطاب المتبادل بين الله عز وجل وموسى عليه السلام اتساع المجال السردي في هذا المشهد، مما يمكّن لغة السرد من إيراد عناصر جديدة لم نشهدها في مشهد نص النمل. غير أنها ليست عناصر طارئة على المقطع القصصي العام. وإنما هي في هذا المشهد ضرورة اقتضاها مقام السرد وسياق التلقي. وكأنّ الزاوية التي يتعرض لها نص السرد في هذا المشهد تتيح للشكل استرفاد طاقة أوسع مما كان للمشهد السابق. غير أنّ القصة في شكلها المثالي تجمع بينها على نحو من التكامل التام."[2] وفي هذا الصدد، يرصد حبيب مونسي مواطن مختلفة للزيادة، وهي تعزز اتساع المجال السردي في مشهد "نص سورة القصص" الذي اعتنى بالتفاصيل أكثر من " نص سورة النمل"؛ وهي تتوزع على النحو التالي: الزيادة في الآيات، تحولات الألفاظ.

والملاحظ أنّ حبيب مونسي بعد تفحصه لمشهدي سورة "القصص" وسورة "النمل" يخلص إلى أنّ الزيادة متبادلة بينهما، وقد أفرد لذلك جدولا توضيحيا[3]، حيث تبرز الزيادة في مشهد من المشهدين بمقتضى التركيز في السرد على عنصر من العناصر استنادا إلى حاجة أن يكون مهيمنا. وفي هذه الحالة، يربط الباحث ذلك بالقصد الذي يجعل عناصر المشهد تتمتع بحساسية أكبر في تبادل

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص82.

[2]– المصدر نفسه، ص83.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، صص.83،84.

الأدوار؛ ومن ثم هيمنتها لا ترتبط أساسا بآليتي البسط والتكثيف. " كما تقوم تحولات الألفاظ في الآيات بين المشهدين بدور دلالي جديد في تمكين القصد والتأثير من الفاعلية في التلقي. وربما كان مجال المقارنة بينهما من أغنى المجالات للكشف عن الإعجاز السردي في القرآن الكريم. لأننا مهما التمسنا من تعليل لقراءة التباين بين: جاءها في النمل، وأتاها في القصص، فإننا سنركن كثيرا إلى أهل اللغة والبلاغة في تدبر الفرق أولا، ثم نستشف من أجواء المشهدين ما تحمله اللفظة من تداعيات وظلال."[1] ومعنى هذا أنّ الاختلاف بين المشهدين السابقين على مستوى الآيات والألفاظ زيادة وتحولا منوط بعملية التلقي؛ وعلاقة ذلك كله بالسياق الدعوي وارتباطاته بأسباب النزول.

وحين يتحدث حبيب مونسي في هذا السياق عن التردد يستحضر مصطلح "التشظي"، ولكنّه يتدارك هذا الاستدعاء عندما يتبيّن بأنّه لا يحقق ما يرومه في السرد القصصي؛ لأنّه يحيل إلى النص الذي تتناثر أجزاؤه دونما الخضوع إلى نظام التعاقب السببي. " وكأنّ المؤلف يعمد إلى هذه التقنية لإحداث كثير من التشويش في نظام القصة ذاتها، ويوكل أمر التنظيم والإخراج إلى القارئ في نهاية القراءة. وفي التقنية رمزية إلى العبث الذي يسكن الحياة، ويتحكم في العلاقات والنتائج. فيكون النص السردي مماثلا له من حيث الشكل."[2] وهذا المفهوم لا يتقاطع مع معنى التردد السردي في القرآن الكريم، " ولا يتخذه ذريعة، بل التردد استعادة للمقطع القصصي في مشاهد تتنوع لغتها، وزاوية الرؤية فيها، ومقدار التركيز على عناصرها. وكأننا أمام عين توالي النظر إلى الموضوع الواحد من زوايا مختلفة، فلا تقدم الشيء عينه، وإنما يخيل إليك أنك تتلقى أشياء عديدة في كل مرة. فأنت تعرفها في عمومها ولكنك تجهل الوجه الجديد الذي ستطل به عليك."[3] ومن ثم، وجد حبيب مونسي أنّ "التشظي" لا لا يستقيم للتعبير عن معنى الانتشار في القرآن الكريم عامة؛ وفي السرد القرآني بخاصة.

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، صص.84،85.

[2]- المصدر نفسه، ص.85.

[3]- المصدر نفسه، ص.85.

وفي هذا السياق، يخلص الباحث حبيب مونسي من خلال عملية إحصائية لعدد الترددات[1] في قصة سيدنا موسى عليه السلام، إلى أنّ التردد السردي ينطوي على جملة من الخصائص، أهمها ما يلي:

_ تتحدد الخاصية الأساسية في السرد القرآني انطلاقا من التركيز على المقاطع ذات الدلالة للوقع في الوضعيات المختلفة للتلقي.

_ يكتسب المقطع القصصي سمة الهيمنة تحديدا من حدود التأثير في حاضر الدعوة الإسلامية.

_ يهتم القرآن الكريم بمعالجة واقع سياق المتلقي؛ أكثر من أن يستهدف رواية قصة فحسب.

_ تستجيب ترددات المقاطع السردية المختلفة للمكابدات الميدانية للدعوة المحمدية الجديدة.

_ يمثل القص القرآني تمكينا للرسول ﷺ حين ينهض بالوظيفة التبشيرية؛ وبهذا الاستشراف يغدو استراتيجية دعوية وسردية في آن.

هـ_ وظائف القراءة بالمماثلة:

على هذا النحو، يكون حبيب مونسي قد توسل بـ"**التردد**" مفهوما وإجراء لمقاربة ترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، وهو بذلك يتجاوز مصطلح "التكرار" الذي كثيرا ما استعمله المفسرون، ودارسو القرآن لمقاربة المقاطع القصصية الواردة في مواضع متعددة من القرآن الكريم. ويرى الباحث أيضا أنّ ذلك يستجيب للحكمة الإلهية فيما يخص التبليغ القرآني أثناء الدعوة المحمدية الجديدة؛ بل كذلك إلى من يتلقى هذه القصص لاحقا؛ حيث إنّ عرض القصة القرآنية مجزأة له تأثير بالغ على مستوى التلقي. " فإذا لم تأت القصة واحدة في سورة واحدة، فإنه يتوجب على القراءة أن تتخذ لنفسها مرتكزا آخر، تبتعد فيه عن التوالي الزمني، والتراتب الحدثي. وأن تقرأ في المقاطع المترددة ألوانا من الزوايا والمرايا التي تتجاوب وسياق التلقي. فيكون لها من مواقف القصة تاريخيا المادة التي تتماثل مع المواقف في الرسالة المحمدية. وكل موقف إنما يمدها بما تحتاج إليه من درس، وتمثيل،

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، صص.86،87.

ونموذج."[1] ولعل ذلك ما جعل حبيب مونسي يقسم قصة موسى عليه السلام إلى سبعة أقسام كما تمت الإشارة إلى ذلك آنفا. بل لم يكتف بذلك، وإنّما جمع بين توالي نزول السور، وتوالي المقاطع السردية زمنيا. وهنا يكون قد قارب الترددات السردية القرآنية انطلاقا من مستويين: مستوى التدرج في أحداث القصة، ومستوى المواكبة في سياق التلقي[2].

ونسجل من الناحية الإجرائية أنّ حبيب مونسي قد قرأ التردد السردي من خلال تجميع نصوص كل حلقة من حلقات قصة موسى عليه السلام، حيث رأى أنّ المقطع القصصي واحد في "القصة المثال"، والله وحده الذي يحيط بها علما؛ بينما نصوص السرد التي تعرض المقطع، فقد تمثلها الباحث مرايا تعكس بحسب سياق التلقي وحاضر الدعوة الجديدة وجها من أوجهه المتباينة. وهذا المعطى يبلور تصور حبيب مونسي للقراءة بالمماثلة. وفي هذا الإطار، يصبح المتلقي أمام سياقين متباعدين زمنيا؛ فأما الأول فإنه سياق القصة التاريخي، وأما الثاني فإنّه سياق الرسالة المحمدية وما يحدث فيها. وذلك ما أفصح عنه حبيب مونسي في قوله: "وقد اجتهدنا في تبيين مواطن المماثلة في كل نص، حتى نعطي لنص السرد تفرده الذي لا "يتكرر" في غيره من النصوص. ذلك هو السر الذي يجعل تلاوة القرآن الكريم لنصوص السرد تنفتح على الجديد الذي إذا ما اتصل أولا بسياق التلقي الرسالي، فإنه ينفتح على الخطاب الذي يتحرر من طوق الزمنية."[3] وهذا الأمر يجعل الخطاب القصصي القرآني حاضرا ومستمرا في حياة الناس؛ مضمونيا وجماليا.

وبناء على ما تقدم، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ "**القراءة بالمماثلة**" تضطلع بجملة من الوظائف، حددها كالآتي:

أ_ تجاوز المتعة الفنية: لا تقف "القراءة بالمماثلة" عند حدود المتعة الفنية، وإنّما تذهب أبعد من الوظيفة الجمالية، وإذا اكتفت بذلك سنكون بصدد نص مغلق على نفسه، ومنسلخ عن واقعه

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.351.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص.351.

[3]- المصدر نفسه، ص.352.

الخارجي. " إلا أنّ القراءة بالمماثلة التي يشترطها السرد القرآني تستبقي للمتعة الفنية فسحتها الجمالية التي تتجلى في اللغة والشكل والمعمار، ولكنها تتطاول إلى الخطاب المتصل بسياق التلقي. تجد فيه المواقف المماثلة التي تمكّن النماذج المختارة من تفعيل الواقع في الاتجاه التربوي الذي يطمح إليه السرد. ومن ثم تكون القراءة بالمماثلة انتشارا على طريقين: طريق النص، وطريق الواقع المتلقي."[1] ومن ثمّ، فإنّ القراءة بالمماثلة تقتضي استدعاء حيثيات سياق التلقي، وما يكتنفه من أحداث وأفكار وأحاسيس. وهنا، تلامس القراءة ما هو أبعد من المتعة الفنية، لأنّ المقابلة بين السياقين، سياق قصة موسى عليه السلام بسياق الدعوة المحمدية تجعل المتلقي يقف على أبعاد أخرى، منها التربوي، والتعليمي، والتوجيهي، والأخلاقي، والإنساني.

ب_ مرامي الأساليب السردية: تكون غايات الأساليب السردية في القصة القرآنية أكثر تحديدا من خلال القراءة بالمماثلة، التي تجد " في سياقات التلقي تفسير الصيغ والأساليب التي اتبعها السرد القرآني في العرض والحوار والإخبار. لأنّ استحضار سياق التلقي بحيثياته الواقعية، يجعلنا ندرك حقيقة الاستعمال اللغوي في الصوت، واللفظ، والعبارة. وكأن سياق التلقي يملي على نص السرد كيفية العرض، ويدله على اللغة التي تناسبه لاستخراج خطابه."[2] وفي هذا المضمار، يستحضر حبيب مونسي طبيعة اللغة في نص النشأة؛ هذه اللغة التي كانت تتلون بحسب السياق، إذ تحيل على دلالة العنف في نص طه من أجل السمو بشأن منن اللهّ لموسى عليه السلام، بينما تضطلع ألفاظ الرحمة والعطف في نص القصص بتسليط الضوء على العناية الربانية. " لأنها تخاطب في هذا المقام موقفا مماثلا في شكله، مختلفا في معناه. فاختلاف المعنى في الموقف يحتم على اللغة تغيير ألفاظها، وأساليبها، وطريقة عرضها."[3] وكل ذلك ينم عن تحديد هدف الأساليب السردية في السرد القرآني انطلاقا من "القراءة بالمماثلة".

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.353.

[2]- المصدر نفسه، ص.354.

[3]- المصدر نفسه، ص.354.

ج_ تحديد المرتكز السردي: يبدو المرتكز السردي أكثر تحديدا في القصة القرآنية، ويتم ذلك من خلال المسار العام للمشهد؛ والمنظور الذي يتحكم في سرد الأحداث. " فإذا المرتكز السردي شخصية من الشخصيات، أو عنصر من العناصر المشهدية، أو عاطفة من العواطف.. إنه يتعدد بحسب التوجه الذي يمليه سياق التلقي على اللغة، فتحدد له بالمقابل الذي يتوجب على القراءة الإمساك به لتتبع سدى الخطاب فيه. فإذا عرفت القراءة أنّ لكل من النصوص السردية مرتكزا، لا يشكل موضوعه، وإنما يشكل الوجهة التي تحدد السير في الكتابة والعرض، فإنه سيسهل عليها الإمساك بالمقاصد التي ترمي إليها الأساليب، وينتهي إليها الخطاب."[1] وفي السياق نفسه، يلفت حبيب مونسي الانتباه إلى أنّ المرتكز السردي قد يتغير في المقطع الواحد ضمن نصوص السرد القرآني؛ التي تتكفل بعرضه. وهذا التحول في المرتكز السردي يتبعه تحولات في مقاصد وأساليب الخطاب القرآني.

وفي هذا الصدد، نجد حبيب مونسي يرى أنّ المرتكز السردي في مشهد "نص طه" يرتكز على حقيقة ذهاب موسى عليه السلام إلى فرعون الذي طغى: ﴿ اذْهَبِ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَىٰ ﴾[2]؛ وهنا تقوم الشخصية الرئيسة باستحضار فيض من الذكريات المتعلقة باستبداد وجرائم فرعون، ومشهد النار المحفوف بهالات اللطف الرباني، ثم إقامته في مدين؛ ليتم التمكين له عبر الشرح والتيسير وحل عقدة اللسان، وشد أزره بوزيره وأخيه هارون عليه السلام، وهنا تتجلى الرعاية الربانية بأسمى معانيها. وبطبيعة الحال، هذا ما دفع الباحث إلى القول بأنّ البطولة في هذا المشهد هي " للرعاية والتدبير الرباني، وليس للشخصيات فيها من دور سوى الامتثال...وكأنّ الرعاية الربانية لا تستقيم في البشر إلا إذا توطنت في القلب المؤمن المذعن إلى أمر الله عز وجل. قد نتجاوز العنصر البشري في الانصياع إلى أمر الله عز وجل إلى العنصر المادي الذي نحسبه خاليا من كل فقه عن الله عز وجل، لأن الأمر الموجه

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.354.

[2]سورة طه، الآية:24.

إلى الأم، يقابله أمر موجه إلى اليمّ كذلك."[1] وهذا يعني أنّ العناية الإلهية محيطة بكل شيء؛ ومن ثمّ فإنّ كل العناصر المعنوية والمادية مرتبطة بهذا المرتكز السردي الذي وسع كل شيء: الشخصيات، الأحداث، المكان والزمان.

د_ حدود القصة ونص السرد: يذهب حبيب مونسي إلى أنّه يمكن التمييز بين القصة ونص السرد، فحين نختبر "القراءة بالمماثلة في السرد القرآني نتأكد من وجود القصة في عالم "المثل" إنها القصة التي يحيط الله عز وجل بها إحاطة تامة. وتسميتها بهذا الاصطلاح يعيننا فقط على تصورها خارجة عن طوق الإدراك والحصر والإحاطة. وكل ما تناله نصوص السرد منها، هو اقتطاف زوايا من مقاطعها لتعرضها في لغتها وأساليبها الخاصة. حينها تتبدى لنا المسافة الفاصلة بين نص القصة ونصوص السرد."[2] وهذا الأمر يتيح عرض القصة القرآنية الواحدة بنصوص متعددة؛ ولكن بشرط تحريك مؤشر المرتكز السردي في كل نص جديد؛ إذ يضفي هذا التحويل إلى تغيرات في المنظور والدلالة.

هـ_ مستويات القصة: لاشك أنّ الوظائف السابقة تزداد فعالية عندما تشتغل متضافرة في إطار القراءة بالمماثلة، إذ " في السرد القرآني نتحسس وجود مستويات متراكبة لقصص ضمنية داخل القصة الأم. فقصة موسى عليه السلام هي قصته أصالة، وباسمه تعرف، إلا أنها – كذلك – قصة بني إسرائيل، وقصة الأم والأخت، وقصة هارون وشعيب عليهما السلام وقصة العبد الصالح، وقصة السامري، وقارون.. وغيرهم. وكل قصة من هذه القصص الضمنية تمثل مستوى من مستويات القصة الأم."[3] وهنا تستطيع القراءة استخلاص كل قصة على حدة، لتستنبط منها العبر والمواعظ والدروس. وفي هذا الصدد، ينهض تحول المرتكز بدور مهم في تجلية القصص الضمنية في نصوص السرد القرآني؛ وتبعا لهذا التحول تكتسب القصة سمة الهيمنة، فتتصدر المشهد السردي.

---

[1]- حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، صص.128،129.

[2]- المصدر نفسه، صص.354،355.

[3]- المصدر نفسه، ص.355.

و_ النموذج البشري: من الواضح، كما يرى حبيب مونسي، أنّ الرواية لم تستقر على نموذج قار للشخصية، فهو يتنوع من الرواية الكلاسيكية إلى الرومنسية، فالرواية الجديدة التي انتفت فيها بطولة الإنسان؛ وتحولت إلى الأشياء. " أما النموذج في السرد القرآني، فليس "بطلا"، وليس "فكرة" وإنما هو إنسان يتقلب بين الهداية والضلال. بين الإيمان والكفر. بين الاستسلام والإذعان، وبين العناد والعصيان. إنه إنسان البشرية كلها، مهما اختلف اللسان والزمان والمكان.. إنه الصورة التي تتكرر فيها سنن الله عز وجل مردّدة خطابها الأزلي."[1] وعلى هذا النحو، تتحول النماذج البشرية القرآنية إلى نماذج إنسانية، تسعى " إلى بيان البلاغة الوجودية التي من أجلها خلق الله الإنسان من ماء وجعله صهرا ونسبا، وهي العودة إلى بلاغة الاستخلاف واستصلاح الأرض ورعايتها، وبلاغة العبودية، وبلاغة الخلاص، والسعادة الدنيوية والأخروية، مما تبدو معه كل المنجزات الجديرة بالاهتمام في تاريخ الإنسان إلى اليوم مجرد أدوات ووسائل لا قيمة لها ما لم تنضو تحت بلاغة الخطاب الرباني الكبرى القاصدة إلى صلاح الناس، وتعمير الأرض بالاستخلاف الباني البليغ والمبلغ."ت[2] وذلك هو عمق النموذج البشري الذي يبنيه السرد القصصي القرآني، ويمكن تلمس ذلك بوضوح من خلال مقاربة حبيب مونسي للمشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، والتردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، لأنّ الدراستين تضع النموذج البشري بكل تنوعاته العقائدية في متناول القراءة والتأمل المفتوح على كل الأزمنة.

ولا غرابة أن ينجز الباحث في هذا الصدد، كتابا بعنوان " سيماء النماذج البشرية في القرآن الكريم"[3]، وإن أشار أنّه تحت الطبع. وفي الواقع هذه الوظائف كما ألمح إلى ذلك حبيب مونسي محكومة بدينامية "المماثلة" التي تفتح سياق التلقي على تماثل الأحداث بين زمانين: زمن سابق، وزمن لاحق تحيّن فيه القصة القرآنية للعبرة والدرس؛ بل إنّ القراءة بالمماثلة في إطار السرد القرآني تنطوي

[1]– حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ص.356.

[2]– محمّد بازي، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، لمغرب، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر ط.1، 1438هـ_2017م، ص.205.

[3] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص.187.

على رؤية استشرافية؛ تنطلق من سياق السورة ماضيا وحاضرا ومستقبلا؛ لأنّ الخطاب القرآني لا يقف عند حدود المماثلة بين زمنين؛ وإنّما يلامس التاريخ والراهن والآتي.

نستطيع القول بأنّ حبيب مونسي قد سعى في قراءته للمشهد والتردد السردي في القرآن الكريم أن يكون واضح الرؤية ومتحكما في إجراءاته؛ التي تمتعت بالمرونة في مقاربة قصتي يوسف وموسى عليهما السلام. وفي ذلك كله كان متوسلا بالسؤال من أجل استنطاق مكنونات السرد القرآني. وبذلك " لم يقف عنده وقفة استشكالية بل باعتباره وسيلة من ضمن وسائل أخرى في التحليل...فيشير إلى تصور النص باعتباره سؤالا عن جواب، وإلى دور المساءلة في تقدم عملية التأويل والذهاب بها إلى أبعد حدودها."[1] وهذا ليس بغريب في قراءة الباحث للنص القرآني فهما وتحليلا وتأويلا.

[1]- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط.1، 2010، ص490.

خاتمة

حاول البحث أن يقف على ملامح ومعالم التجربة النقدية عند حبيب مونسي من خلال ثلاثة محاور، هي: القراءة العربية من النشأة إلى المنهج، تلقي الشعر: الرؤية والآليات، وتلقي السرد القرآني: من المشهد إلى التردد. واستنادا إلى ذلك، استخلص البحث جملة من النتائج، التي تتيح للمتلقي الوقوف على خصوصية هذا المشروع النقدي.

وعلى ذلك، نلاحظ أنّ الباحث قد خصص في محور القراءة العربية من النشأة إلى المنهج، مساحة مهمة للقراءة العربية، من خلال مشروعه النقدي الذي استهدف إعادة قراءة تراثها على مستوى المرجعية المعرفية والجهاز الإجرائي؛ ومن ثم، تتبع مسارها من النشأة إلى المنهج. لذلك تصدى الباحث لفحص نظريات التراث النقدي العربي المتنوعة، ومصطلحاته المتعددة، وإجراءاته التي تباينت من منهج إلى آخر. وانطلاقا من ذلك، رصد الباحث تمزق النقد العربي الحديث على حدود التراث والحداثة؛ ممّا أثر على مسار وتشكل القراءة العربية قديما وحديثا.

وفي هذا السياق، سعى حبيب مونسي إلى تتبع مسار القراءة العربية القديمة من خلال ثلاثة عناصر، هي: أصول القراءة العربية، آليات النقد القديم، وتقاليد القراءة العربية القديمة. وانطلاقا من ذلك تبين أنّ التعامل مع الأثر على مستوى الممارسة النقدية قد عرف تطورا متدرجا. وذلك ما جعل القراءة العربية للنصوص تتسم بالتحوّل، انطلاقا من تطوير أصول القراءة العربية القديمة، إذ تم الانتقال من مستوى المشافهة القديم إلى مستوى الاشتغال على النص، ممّا سمح بتجاوز الانطباعية، والأحكام التلقائية، والذوقية غير المعلّلة.

وبناء على ما تقدم قارب حبيب مونسي أصول القراءة العربية انطلاقا من معيارين: جدل الحاضر والماضي، والثبات والتحول. وفي هذا الإطار أكد على دور النص القرآني في التحول اللغوي؛ ولاسيّما التأسيس للنقلة النوعية من الشفوية إلى الكتابة. غير أنّ مقاربة الباحث لم تقف عند حدود الممارسة النقدية من خلال متابعة مسار القراءة العربية القديمة، بل تطرق أيضا إلى منابت المصطلح، وتحوله المستمر.

كما وقف الباحث أيضا على تقاليد القراءة العربية القديمة، إذ حاول استنباط الأصول التي تنهض عليها، انطلاقا من المنجز النقدي العربي القديم. وتأسيسا على ذلك وجدها منتظمة في نطاق ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، المستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حبيب مونسي قد وسع رؤيته للتراث النقدي من خلال متابعة منجزه في تطوره من القراءة السّياقية إلى القراءة النّسقية. وفي هذا الإطار سجل أنّ هناك مفارقة زمنية في هذه الممارسة النقدية، فعلى الرغم من طموحها إلى التجديد والتحديث، لكنّها ظلت متخلفة عن المنجز الغربي، ممّا جعلها في الغالب تستقبله بشكل اجتراري، ومفصولا عن مرجعياته المعرفية الأصلية.

وفي إطار القراءة السياقية، وقف حبيب مونسي على ثلاث قراءات، هي: القراءة التاريخية، القراءة الاجتماعية، والقراءة النفسية. وفي هذا الصدد، يرى الباحث أنّ القراءة التاريخية قد تعاملت مع النص الأدبي على أنّه مجرد وثيقة تاريخية، من دون الالتفات إلى قيمته الجمالية. كما أنّ هذه القراءة عجزت عن توليد مقولات خاصة، ومتخصصة؛ بل ظلّت حبيسة بوتقة التاريخ، والانتقائية. وما زاد ذلك سوءا الفجوة بين هذه الدراسات والمنجز الغربي تنظيرا وتطبيقا.

وضمن أفق القراءة الاجتماعية، تصدى حبيب مونسي بالنقد للمنتصرين من العرب للقراءة الماركسية، ولاسيّما ما تعلق بمسارعتهم بنقل مولود الحضارة الغربية إلى البلاد العربية، ممّا نجم عنه فجوة كبيرة بين النظرية والتطبيق؛ وتكشفت الهوة أيضا بين المرجعية الاشتراكية كما نشأت في محاضنها الغربية، وتحولات المجتمع العربي. ويعيب الباحث على القراءة الاجتماعية عدولها عن إنصاف العمل الأدبي في دراساتها، عندما تركز فقط على ما يخدم مقولة الالتزام.

وفي السياق نفسه، سعى حبيب مونسي لملامسة ملامح القراءة النفسية في القراءة العربية القديمة، ثم تتبع امتداداتها في المنجز النقدي العربي الحديث، غير أنّه سجل بأنّ النقاد قد حاولوا

إلباس الإبداع الأدبي النموذج الغربي في النقد النفسي تطبيقا وإجراء. وتأسيسا على ذلك، كانت هذه القراءة في نظر الباحث ارتجالية، قطعية الأحكام، مهمشة للنص، ومهتمة بالحالات المرضية فقط.

لقد قارب حبيب مونسي القراءة النسقية انطلاقا من القراءة اللسانياتية، والقراءة البنيوية، والقراءة الأسلوبية البنيوية، والقراءة السيميائية. وفي هذا الصدد، يرى الباحث أنّ القراءة اللسانياتية لا تؤمّن للقارئ السلامة من مزالقها على مستوى التحليل؛ ذلك أنّها لم تسلم من مآزق المنهج التكاملي. وحتى تكون القراءة اللسانياتية طيّعة وذات جدوى، يقترح حبيب مونسي على الناقد التحرر من التطبيق الصارم لأدوات التحليل الألسني.

وفي هذا الإطار يرصد حبيب مونسي ثلاثة تيارات متزامنة ضمن القراءة البنيوية العربية، وكانت كالآتي: الشكلانية، البنيوية التوليدية، والبنيوية الأسلوبية. ولعل المشترك فيما بينها في نظر الباحث هو ثورتها على المناهج التقليدية، وتجاوز الماضي النقدي من خلال التحصن بالعلمية من أجل وصف الأثر الأدبي، وكشف مكنوناته وعلاقاته الداخلية. ومع ذلك ظلت هذه القراءة أسيرة النموذج الغربي. وضمن هذا الأفق، كانت البنيوية الأسلوبية في نظر الباحث مخرجا ممّا وصلت إليه القراءة الشكلانية والقراءة البنيوية التكوينية من انسداد على مستوى الممارسة النقدية. ولعل ما يلفت النظر في مقاربة حبيب مونسي للقراءة السيميائية هو انصرافه إلى الجانب النظري فقط؛ حتى حين يتناول كتابا تطبيقيا في نقد الخطاب الشعري من منظور سيميائي. ثم إنّ القراءة السيميائية لدى الباحث بحاجة ماسةو إلى تفعيل مفاهيمها وإجراءاتها.

لقد أفرد حبيب مونسي مساحة مهمة لجمالية القراءة؛ ويمثل هذا علامة من علامات انفتاحه على المنجز النقدي الحداثي دونما إغفال التراث العربي في مختلف تجلياته. ووجد في التحول من النقد إلى القراءة تحولا عميقا على مستوى الرؤى الفكرية. وانسجاما مع ما سبق يتبين أنّ الباحث يحتفي بالجانب النظري فيما يتعلق بجمالية القراءة أكثر من تمثلها إجرائيا في الممارسة النقدية العربية. ولكن مع ذلك، لم يغفل الباحث فاعلية القارئ في تلقي النصوص، بل إنّه يؤكد على نجاعته في بناء عوالمها.

عالج حبيب مونسي أيضا قضية شائكة تتعلق بترجمة النص الأدبي، هذا النص الواحد المتعدد ترجمة وتعريبا. وذلك لما يثيره من أسئلة فكرية ونقدية، لاسيّما في نقله من لغة إلى لغة، وما يلحقه من تغيرات على مستوى المضمون والمصطلح. وفي هذا المضمار، يذهب الباحث إلى أنّ المسألة ليست إشكالية مصطلح فحسب؛ وإنّما يحتاج تلقي ونقل منتوج الآخر إلى اللغة العربية إلى عمل مؤسساتي يحصّن الترجمة من الارتجالية والاضطراب واللبس.

وعلى هذا النحو، يكون الباحث حبيب مونسي قد رصد مجموعة من المزالق التي ارتبطت في نظره بالخطاب النقدي العربي، وفي الغالب أرجعها إلى سببين، فأمّا الأول فإنّه ناجم عن الانسياق الكلي للطرح الغربي بالدرجة الأولى، وأمّا السبب الثاني، فإنّه يتصل بالإجراءات التطبيقية الهجينة للمنهج؛ إمّا اختزالا أو توسيعا مخلا أو اقتصارا على مستوى دون آخر. ولعل ذلك هو الذي أوجد ازدواجية في القراءة العربية الحديثة في منظور حبيب مونسي، فلا نحن بصدد قراءة حداثية خالصة؛ ولا نحن في رحاب قراءة تستجيب لمقومات الأصالة.

وأما على مستوى تلقي الشعر، فنسجل بأنّ تلقي حبيب مونسي للمكان في الشعر العربي يمثل ملمحا من تجربته النقدية، إذ ينطلق من كون الشعر العربي شعرا مكانيا، كما أدرك أيضاً أنّ هذا المكان قد أضحى جزءاً لا يتجزّأ من عملية النّظم، وعملية القراءة؛ ولمقاربته توسل بما سماه "القراءة الإشعاعية" التي تتسم بالانتشارية والانفتاح. ثم إنّ الباحث لا يكتفي بذلك، بل يوسع هذه القراءة لتكون " موضوعاتية جمالية". وفضلا عن ذلك، نجدها من جهة تدرج القارئ في العملية الإبداعية، وتتخذ من المكان بؤرة مركزية في نص الطلل من جهة أخرى.

كما يمكن أن نلاحظ بأنّ الباحث قد قارب الطلل من زوايا متنوعة، في إطار حركيته من نص الشعر إلى نص السرد. وفي هذا السياق، تتبع تجلياته بوصفه كتابة، ثم صورته بين القديم والحديث، وسرد الطلل. ففي الحالة الأولى، يكون المكان كتابة متحوّلة (الصحيفة والوشم) تحتاج إلى قراءة، فهو يحيل من جهة على التحول والفناء، وعلى الماضي وعلى ما يحمله من ذكريات وتجارب من جهة

أخرى. ومن ثمّ، يرى الشاعر في المكان/الطلل إطاراً يمسك بالزمن المفقود. وعلى هذا الأساس، كانت حركة الانصراف في نظر حبيب مونسي انصرافا للشاعر من المكان/الطلل إلى الوجهة التي يقصدها انطلاقا من انتقاله من غرض إلى غرض، ولذلك فهو يبكي زمن الماضي، ثمّ يستعد لمغادرته إلى لحظة زمنية أخرى جديدة. وهذا ما يجعل الطلل يشهد تحوّلات من خلال تمثلاته في الشعر العربي القديم والحديث؛ كما يقوم الباحث بمقاربته بوصفه نصا سرديا. ومن هذا المنظور، تتقلص الحدود بين الشعر والسرد.

تناول حبيب مونسي موضوعة الجبل، من جانبين: الإطار المعرفي من جهة، والتجلي الجمالي من جهة أخرى. فأما الأطر المعرفية التي اتخذها الشعراء مرجعية لهم لكتابة موضوعة الجبل، حددها الباحث من خلال ثلاثة أطر، هي: الإطار الخرافي/الأسطوري، والإطار الديني، والإطار الفني. في حين تبدّى التجلّي الجمالي في أربع صور، هي: الفضاء المادي، وهنا يصبح للدال إمكانية لتعدد مدلولاته، بينما يرتبط الفضاء المعنوي لدى المتلقي المشارك بالمرجعيّة التاريخيّة والثقافية والدينيّة؛ وفي المقابل نجد حبيب مونسي يربط المكان الزماني لموضوعة الجبل بالنبوءة والوحي، والزمان المكاني بالوحي والمعجزة؛ وبذلك يغدو الإطار الديني حاضنة للجبل موضوعاتيا وجماليّا.

سعى الباحث أيضا إلى إبراز الموقف والتجربة الفنية المتعلقين بفضاء السجن في الشعر الثوري الجزائري. وفي هذا السياق، ذهب إلى أنّه لا يمكن تعميم الخطابية والمناسبتية العابرة على الشعر الثوري كله. ونتيجة استحضار موضوعة السجن في الشعر الثوري الجزائري بشكل لافت جعله يقرأ السّجن بوصفه فضاء للموقف الفنّي. إنّه فضاء تأمل تراجع النفس من خلاله مواقفها؛ بل قد ينفتح السجن على الكون ويتوحد معه. كما تتحوّل موضوعة الدّنيا في منظور حبيب مونسي من نص التضاد إلى حركية النكوص. ويتحدد نص التضاد من خلال التقابل بين الدنيا (الزوال) والآخرة (الخلود)، والموت والحياة. بينما تتجاوز حركية النكوص المتقابلات، وتحقق التحوّل، عبر نقلة نوعية من نص التضاد إلى ما وراء تخوم الذات الحائرة.

وفي سياق تلقي الشعر نلفي توترات الإبداع الشعري عند حبيب مونسي تستمد حضورها من خلال الآثار التي يحتفظ بها النص على سطحه، وقد عالج الباحث ذلك من خلال ثنائية الوعي والغياب، وانتشارية الترددات من الصوت إلى النص؛ فتتدرج من ترددات الصوت إلى ترددات اللفظ، فترددات العبارة (التركيب)، لتشمل التوترات هندسة النص برمته.

كما تمحورت قراءة حبيب مونسي لقصيدة النثر حول مسألتين: المصطلح والتجنيس، إذ يرى الباحث بأنّ قصيدة النثر لا تتوفر على معايير واضحة، وهي في نظره تندرج في اللاشكل، واللاقصيدة، واللانوع. ومن هذا المنطلق، يحمل الباحث النقد مسؤولية مشكلة تجنيس "قصيدة النثر"، ولذلك، يقترح مصطلح "النثيرة" بديلا لها، ويؤطرها بجملة من المقاييس لتصنيفها جنسا جديدا.

وفي هذا الصدد، يتلقى حبيب مونسي الشعر النسوي الجزائري بوصفه خطابا للذات والنبوءة؛ فمن جهة يجد فيه فضاء لتعرية الذات والبوح النرجسي بأسرارها؛ كما أنّه من جهة أخرى ينطوي على النبوءة التي تمثل بعدا استراتيجيا في النص، ومن خلالها يتجاوز الواقع ليستشرف المستقبل.

وتجدر الإشارة في هذا النطاق، إلى أنّ حبيب مونسي قد وجد أنّ بلاغة المشهد في الشعر القديم تقف في الغالب عند حدود التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ لذلك جاء في صورة تقليدية. ثم لاحظ أنّ التشكيل المشهدي قد حقق لاحقا تميزه عبر التصوير، الدرامية، التمدد الدلالي، وديناميةالصمت، ممّا يجعل هندسة المشهد الشعري فعل مشاركة بين الشاعر والقارئ. كما ذهب الباحث إلى أنّ المشاهد القديمة مشاهد تعبيرية، بينما المشاهد الحديثة مشاهد تجريدية؛ غير أنّه لا يسلم بالفصل الحاد بين النمطين. والظاهر أنّ الباحث لم يقف عند فاعلية المشهد الشعري على مستوى التشكل والدلالة فحسب، بل قاربه أيضا من خلال مكوناته السرديّة

ومن هذا المنظور اتخذت مقاربة حبيب مونسي للقرآن الكريم بعدين؛ معاينة آليات وحركية التصوير في المشهد القرآني من جهة؛ ودراسة التردد السردي في القرآن الكريم من جهة أخرى.

لا تقف قراءة حبيب مونسي للقصة القرآنية فقط عند المستوى الداخلي؛ بل إنّها تنصرف أيضا إلى دراسة المستوى الخارجي. ومن ثمّ، فإنّ الممارسة التطبيقية عند الباحث تنطلق من القصة والخطاب على حد سواء. ولذلك يذهب حبيب مونسي إلى أنّ العناصر المشهديّة في البناء السردي قائمة على مبدأ المشاركة والتناسق والانسجام بين العناصر المنفعلة(**الباب الأول/ المحور المنفعل**)، والفاعلة(**الباب الثاني/المحور الفاعل**). وتداخل هذه العناصر وتضافرها هو الذي ينسج نسيج القصة القرآنية، بحيث تنتظم في إطاره جميع مكوناتها.

وفي هذا السياق، يجد الباحث أنّ التحليل المشهدي للقصة القرآنية يقوم على مراعاة فكرة الترابط الوظيفي بين البنيات الداخلية والبنية العميقة، بل يتجاوزها إلى كونه يخلق عالما حيا تتحرك فيه العناصر السردية بتناغم في المشهد العام. وهكذا، سعى حبيب مونسي إلى تأطير مقاربته للمشهد في السرد القرآني نظريا وإجرائيا، حيث قام بتحديد سمات السرد في هذه القراءة استنادا إلى نظرية التصوير الفني في القرآن الكريم، وبمقتضى ذلك أحصى جملة من الآليات، هي: الصورة، التناسق، الظلال، التجسيم، وحركية المشهد.

نتبيّن من مقاربة حبيب مونسي لقصة سيّدنا يوسف عليه السلام أنّ السرد فيه موزع على محورين: محور منفعل، ومحور فاعل. فالشخصية الرئيسية منفعلة في المحور الأول، وفاعلة في المحور الثاني، حيث يسوق يوسف عليه السلام الأحداث إلى الإمارة، ويضطلع بصناعة الحدث بوصفه المركز الذي تنتظم من حوله الأحداث. كما قام الباحث بتقسيم قصة يوسف إلى مجموعة من المشاهد الفرعية؛ فبدا التوزيع المشهدي متناغما ومنفتحا، حيث تدرج بشكل متنامي، فكان هناك تعادل بين المحورين في عدد المشاهد، ممّا يشي بهندسة محكمة للبناء السردي العام.

وانطلاقا من ذلك يتخذ التشكيل السردي/المشهدي في بداية القصة القرآنية من الرؤيا بؤرة يرتكز عليها، ثم يشهد تحولات تطال الحكاية، والشخوص، والفضاءات، والزمن. واللافت للانتباه أنّ

الباحث ينتبه إلى ما في مشهد الرؤيا من استشراف وفراغات تحفز المتلقي على ملئها. وعلى هذا الأساس، يصبح سد الفجوات في القصة القرآنية حاجة ملحة؛ كما أنّ ذلك يعزز دور المتلقي في استقبال المشهد وبنائه. وإذا كانت الرؤيا في المشهد الأول تمثل بؤرة التشكيل السردي ومركز الحركية المهيمنة فيه، فإنّنا نجد تلك الحركية السردية تمثل الخلفية التي تؤسس للتحول السردي في المشهد الموالي ما دام كل مشهد في مقاربة حبيب مونسي يتأسس على النتيجة التي آل إليها المشهد السابق.

نلاحظ أنّ حبيب مونسي يرتكز في كل مشهد على حدث مهيمن يسهم في حركة التصعيد؛ فمرة يكون تغييبا ليوسف عليه السلام في الجب، ومرة يكون تمكينا له، وقد يكون محنة مثل المراودة ممّا يدفع التصعيد إلى ذروته. غير أنّ الباحث ينبه إلى أنّ ذلك لا يتم من خلال حركة الشخصيات فحسب، بل أيضا من خلال كافة مكونات المشهد. ومن ثم، يؤكد الباحث بأنّ التقنية المشهديّة تقوم على التعالق بين العناصر السردية، وتقاسم دور الفاعلية والهيمنة استنادا إلى تأثيرها في مسار الأحداث. وفي ضوء ذلك يخلص الباحث إلى أنّ المشهد يتحدد على المستوى البنائي من خلال استجابته فنيا لمتطلبات الأحداث؛ التي تخضع بدورها إلى التسلسل أو التجاور؛ بل قد يكون المشهد قائما على حدث واحد أو عدة أحداث؛ وذلك ما يكسبه قيمته السردية والجمالية.

يمثل المحور الفاعل بالنسبة إلى حبيب مونسي نقلة نوعية في السرد، لأنّه يتمتع بخصوصية من حيث طبيعة المشهد السردي، إن على مستوى بنائه أو تحول وجهة السرد من الحاضرة إلى البادية، ومن البادية إلى الحاضرة. وفي الحقيقة هو تمفصل داخلي يحول وجهة السرد من وجهة إلى أخرى. ومن هذه الزاوية سلط الضوء على كل عنصر مهيمن في كل مشهد، بحيث توسل بالإجراءات نفسها التي اعتمد عليها في المحور المنفعل.

وفي هذا السياق، التفت حبيب مونسي أيضا إلى فعالية الحوار في المشهد السردي، إذ كان آلية لتجلية مكنونات النفس، وما تضمره الشخصيات في أعماقها؛ ويربطه الباحث كذلك بالتواصل والتمثيل. وقد تجتمع في المشهد نفسه الأقوال والأفعال على حد سواء؛ بل قد يتبادلان الهيمنة.

استفاد حبيب مونسي في تحديد شعرية المشهد السردي من الرسم والمسرح والسينما والتركيب الموسيقي في البناء المشهدي، ولاسيّما علاقة اللوحة بالمشهد، بل لم يقف عند حد خاصية التصوير؛ وإنّما توسل بذلك لفك شفرات الخطاب القرآني.

غير أنّ مقاربة حبيب مونسي لترددات السرد في قصة موسى عليه استندت من جهة إلى "القراءة بالمماثلة" لاستكشاف عوالم السرد القرآني، بينما اصطنعت من جهة أخرى مصطلح "التردد" بديلا عن مصطلح "التكرار"، ذلك أنّ سرد قصة ما مكررة في القرآن لا يعني أنّها تأتي بصورة واحدة، وتقديمها بصور مختلفة، يخرجها في نظر الباحث من التكرار إلى التردد. ويعلل حبيب مونسي ذلك انطلاقا من عاملين: الأول متعلق باختلاف المواقف والسياقات؛ والثاني مرتبط باختلاف لحظة "الآن/الحاضر" التي يشكل فيها النص بعينه. واستنادا إلى ذلك ينفي الباحث وجود ظاهرة تسمى التكرار في النص القرآني. ومن هذا المنطلق، تغدو قصة موسى عليه السلام مجموعة من الحلقات، يرصد فيها حبيب مونسي عددا من النصوص، يقرأ من خلالها التردد السردي القرآني.

وتأسيسا على ما تقدم تصبح القراءة بالمماثلة في نظر الباحث تقابلا بين سياقين متباعدين زمنيا: سياق القصة القرآنية التاريخي(سياق موسى عليه السلام: سياق التاريخ) وسياق الرسالة المحمديّة(سياق مُحَمَّد صلى الله عليه: سياق النزول/سياق الدعوة) وما فيها من أحداث مستجدة. ومن ثم يتناول حبيب مونسي النص السردي القرآني في إطار مقامين: مقام داخلي كما عايشه موسى عليه السلام، ومقام خارجي تاريخي متعلق بالمتلقي متجسدا في الرسول ﷺ أو في المسلمين عبر العصور المتعاقبة.

وبناء على ما سبق، يخلص حبيب مونسي إلى أنّ "القراءة بالمماثلة" تنهض بمجموعة من الوظائف، أهمها: تجاوز المتعة الفنية، تحديد هدف الأساليب السردية، تعيين المرتكز السردي، التمييز بين القصة ونص السرد، مستويات القصة، والنموذج البشري. والواقع أنّ القراءة بالمماثلة لا تقف عند حدود المماثلة بين زمنين؛ بل تنطوي على رؤية استشرافية؛ لأنّ الخطاب القرآني يلامس التاريخ والحاضر والمستقبل.

وهكذا، يكون البحث قد حاول ملامسة بعض جوانب التجربة النقدية عند حبيب مونسي، ولاسيّما ما تعلق بتحوّلات القراءة العربية من القديم إلى الحديث تنظيرا وتطبيقا، ثم تلقيه للشعر ممّا سمح لنا بالوقوف على خصوصية ذلك على صعيد الرؤية والآليات؛ ثم كان اشتغال الباحث بالسرد القرآني منطلقا لمعاينة تصوره في هذا المجال؛ وبخاصة الجهاز المفاهيمي والإجرائي الذي توسل به في مقاربة المشهد السردي، والتردد السردي في القرآن الكريم. ولاشك أنّ هذا المنجز النقدي بما له وما عليه قد أثرى بوجه خاص النقد الجزائري الحديث، والنقد العربي عامة. ومع ذلك، لا يمكن لهذا البحث أن يدعي الإحاطة بكل أعمال الباحث حبيب مونسي؛ إنّما هي محاولة للتفاعل مع إنتاجه النقدي بحثا عن مرجعياته وآلياته.

قائمة المصادر والمراجع

_ **القرآن الكريم**: (رواية ورش).

_ المصادر

1_ **مونسي، حبيب**: التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

2_ مونسي، حبيب: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

3_ مونسي، حبيب: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

4_ مونسي، حبيب: فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001_2002.

5_ مونسي، حبيب: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2000_2001.

6_ مونسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

7_ مونسي، حبيب: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، .2000

8_ مونسي، حبيب: مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط.1، 2013.

9_ مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

10_ مونسي، حبيب: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر ، 2007.

11_ مونسي، حبيب: نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.1، 2001/2000.

12_مونسي، حبيب: نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

13_ مونسي، حبيب: الواحد المتعدد، النص الأدبي بين الترجمة والتعريب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

_ المراجع

14_ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط.4، 1999.

15_ إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد، في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط.1، 2003.

16_ إبراهيم عبد الله: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2011.

17_ إبراهيم، مصطفى عبد الرحمن: في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين، القاهرة، مصر، مكة للطباعة، 1419هـ_1998م.

18_ أبو حمدة مُحَمَّد علي: في التذوق الجمالي لسورة يوسف، دراسة نقدية إبداعية، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1405هـ_1985م.

19_ أبو ديب كمال: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤية(1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة1986.

20_ أبو ديب كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1987.

21_ الإدريسي رشيد: سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط.1، 2010.

22_ إدريس عبد النور: النقد الجندري: تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2013.

23_أدونيس علي أحمد سعيد: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، 1985، دمشق، سورية.

24_أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.2، 1989.

25_ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.3، 1979.

26_ أزيار عبد السلام: آليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، رسالة التوابع والزوابع أنموذجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2016م-1436هـ.

27_ أبوشبكة إلياس: غلواء (القصة)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014.

28_ آل خليفة مُحَمَّد العيد: ديوان مُحَمَّد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2010.

29_ أنقار مُحَمَّد: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات

30_ بازي، مُحَمَّد: البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر ط.1، 1438هـ_2017م.

31_ بازي مُحَمَّد: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ- 2010م.

32_ بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، الفضاء_ الزمن _ الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2009.

33_ بلعابد، عبد الحق وآخرون: دينامية النص، (بين عتبات التنظير وعلامات الإنجاز)، ضمن مُحَمَّد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحمان، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1430هـ_2009م.

34_ بلّعلى آمنة: خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، دار ميم للنشر، الجزائر، 2019.

35_ بلمليح إدريس: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000.

36_ بنيس، مُحَمَّد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1985.

37_ البهنساوي حسام: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط.1، 1425هـ_2004م.

38_ بوحسن، أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط.1، 1425هـ_2004م.

39_ بورايو عبد الحميد: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.

40_ بوسريف صلاح: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

41_ بوشوشة بن جمعة: النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان،، ط.1، 2012.

42_ بوطاجين السعيد: دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1430هـ_2009م.

43_ الجابري مُحَمَّد عابد: مدخل إلى القرآن الكريم، في التعريف بالقرآن، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 2006.

44_ الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها، شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، اتحاد الكتاب العرب، السنة الرابعة، العدد46، 2011، دمشق، سورية.

45_ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ_2006م.

46_ الجلاصي زهرة: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2019.

47_ الجمحي، ابن سلام: طبقات الشعراء، منشورات مُحَمَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1422هـ_2001م.

48_ ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير، المكتب الإسلامي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط.1، 1423هـ_2002م.

49_ الجويني مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985.

50_ الحاج أنسي: خواتم، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط.1، 1991.

51_ حدة نجاح: حديث الفراشة للنار، تشبهني الفوضى، الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013.

52_ حمر العين خيرة: أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1996.

53_ حمر العين خيرة: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط.1، 1996.

54_ حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، رقم 272، 1422هـ_2001.

55_ الخالدي صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988.

56_خطابي مُحَمَّد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2006م.

57_ ابن خفاجة: ديوان ابن خفاجة، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ_2006م.

58_ خلخال منيرة سعدة: لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط.1، 2002.

59_ الخمليشي حورية: الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ_2010م.

60_ خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1979.

61_ الدرويش محيي الدين: إعراب القرآن وبيانه، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.7، 1420هـ_ 1990م.

62_ دوغان أحمد: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

63_ رابحي عبد القادر: في التأنيث لفراغ القصيدة، مقاربات في التشكيل الشعري، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2019.

64_ رابحي عبد القادر: المقولة والعرّاف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2016.

65_ رشيد يحياوي، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، مفاهيم وتحاليل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1437هـ_2016م.

66_ رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2008.

67_الرمّاني وآخرون: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، حققها وعلّق عليها: مُحَمَّد خلف الله أحمد، مُحَمَّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.3، 1976.

68_ الرويلي ميجان، البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2000.

69_ ابن الريب مالك: القالي أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، ذيل الأمالي والنوادر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1976.

70_ الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مصر، 1984.

71_ زغلول، مُحَمَّد سلاّم: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط.3، 1996.

72_ زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1408هـ_1988م.

73_ زواوي، مختار: سيميائيات ترجمة النص القرآني، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، .2015

74_ السلمان عبد العزيز المحمد: إيقاظ أولي الهمم العالية إلى اغتنام الأيام الخالية، دار طيبة، الرياض، ط.8، 1418هـ.

75_ السياب بدر شاكر: أزهار وأساطير، ضمن ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016.

76_ السيف عمر بن عبد العزيز: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2009.

77_ شحّيد، جمال: في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. 1، 2013.

78_ شرف، حسن عبد الله: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط.1، 1984.

79_ شوقي أحمد: الشّوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.3، 2009.

80_ الصابوني، مُحَمَّد علي: صفوة التفاسير، دار الضياء، قسنطينة، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، ط.5، 1411هـ_1990م.

81_ صدوق، نور الدين: بلاغة النص، دراسات وقراءات في جماليات السرد الحديث، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للنشر والتوزيع، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، 2013م.

82_ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

83_ صلاح: فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.1، 1419هـ_1998م.

84_ صلاح، فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط.1، 2002

85_ طنطاوي مُحَمَّد سيد: التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، مصر، ط.1.

86_ ابن عاشور مُحَمَّد الطاهر: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.

87_ عامر، فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985.

88_ عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.4، 1404هـ_1983م.

89_ عبد التواب صلاح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط.1، 1995.

90_ ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1404هـ_1983.

91_ عبد المطلب، مُحَمَّد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط.1، 1994.

92_ عزام، مُحَمَّد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

93_ العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا_ بيروت، لبنان، ط.1، 1427هـ_2006م.

94_ العشيري محمود: شعرية القصيدة، في المبادئ المحايثة للنص الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2017.

95_ العضيبي، عبد الله مُحَمَّد: النص الشعري القديم وأسئلة القراءة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435هـ_2014م.

96_ عطوان حسين: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970.

97_ العلاق علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2013.

98_ العمامي مُحَمَّد نجيب: الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار مُحَمَّد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط.1، 2011.

99_ العيد، يمنى: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.3 ، 1985.

100_ عيلان، عمر: النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ_2010م.

101_ الغذامي، عبد الله: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2006.

102_ الغذامي عبد الله: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.4، 2014.

103_ الفراهيدي، الخليل بن أحمد وآخرون: الحروف، ضمن ثلاثة كتب في الحروف للخليل بن أحمد وابن السّكيت والرازي، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دار الرفاعي، الرياض، ط.1، 1402هـ_1982م.

104_ الفراهيدي الخليل بن أحمد: كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات مُحَمَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1424هـ_2002م.

105_ فرّوخ عمر: هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1980.

106_ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.2، 1967.

107_ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط.3، 1986.

108_ قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

109_ قطب سيد: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.17، 1425هـ_2004م.

110_ قطب سيد: في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط.17، 1412 هـ.

111_ قطب سيد: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.16، 1427هـ_2006م.

112_ قطب سيد: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.8، 1424هـ_2003م

113_ ابن كثير: السيرة النبوية، تح: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1395هـ _ 1976م.

114_ ابن كثير: مختصر تفسير ابن كثير، تح: مُحَمَّد علي الصابوني دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، ط.7، 1402 هـ - 1981م.

115_ كرام زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع _المدارس_، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1424-.2004

116_ لحرش نوارة: رعاة المعنى، حوارات مع شعراء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2019.

117_ لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو _ برانت، فاس، المغرب، ط.3، 2014.

118_ لحمداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2007.

119_ ماجدولين شرف الدين: الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، البنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1431هـ_2010م.

120_ ماجدولين شرف الدين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1433هـ_2012م.

121_ محفوظ عبد اللطيف: البناء والدلالة، مقاربة من منظور سيميائية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ_2010م.

122_ مجموعة من المؤلفين: واختبري تجلدك عند انكسار الروح، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2010.

123_ مجموعة من المؤلفين: الواقع والمأمول، ضمن المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، إشراف: منى بشلم، تقديم: سعيد بوطاجين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط.1، 2014.

124_ مجموعة من المؤلفين: وحملن القلم، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2010.

125_ محمود، زكي نجيب: في حياتنا العقلية، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط.3، 1409هـ_1989م.

126_ مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

127_ مرتاض، عبد الملك: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

128_ مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، 240، 1419هـ_1998م.

129_ مرتاض، عبد الملك: في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

130_ مرتاض، عبد الملك: مائة قضية...وقضية، مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

131_ مرتاض، عبد الملك: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

132_ مرتاض، عبد الملك: نظرية البلاغة، متابعة لجماليّات الأسلبة: إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط.2، 2010.

133_ مستغانمي أحلام: على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972.

134_ المسدّي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط.6، 2014.

135_ المسدّي، عبد السّلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.

136_ المسعودي مُحَمَّد: الكتابة الشذرية في الأدب المغربي الحديث (نماذج ومشارب)، منشورات سليكي أخوين، طنجة، المغرب، ط.1، 2017.

137_ مفتاح مُحَمَّد: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.4، 2005.

138_ مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

139_ مندور، مُحَمَّد: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996.

140_ منصوري مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2015.

141_ النجار عبد الوهاب: قصص الأنبياء، مطبعة النصر، القاهرة، مصر، ط.2، 1355هـ_1936م.

142_ نصيب بن رباح: شعر نصيب بن رباح، جمع وتقديم: داود سلوم، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، 1967

143_ النصير ياسين: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1995.

144_ الهاشمي عبد الحميد مُحَمَّد: لمحات نفسية في القرآن الكريم، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، السعودية، 1393هـ.

145_ هلال عبد الناصر: قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2012.

146_ الواد، حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الكتاب العربي، ليبيا، تونس، ط.3، 1972.

147_ الورياغلي مصطفى: الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط، المغرب، ط.1، 2012.

148_ وغليسي، يوسف: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج، وتحولاته العربية، ومحاولات تطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط.1، 1438هـ_2017م.

149_ وغليسي، يوسف: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1434هـ_2013.

150_ وغليسي، يوسف: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1430_2009.

151_ وغليسي، يوسف: النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسونية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، .2002

152_ يحياوي راوية: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2018.

153_ يقطين سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط.1، 1433هـ_2012م.

154_ يقطين، سعيد: الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1، 1435هـ_2014م.

155_ يوسف، أحمد: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم _ ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط.1، 1428هـ_2007م.

156_ أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2002.

_ المراجع المترجمة:

157_ برنار سوزان: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط.2، 1996.

158_ بلانشو، موريس: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2004.

159_ تراسك، ر.ل.: أساسيات اللغة، تر: رانيا إبراهيم يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط.1، 2002.

160_ جاكوبسون وآخرون: المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1982.

161_ جينيت جيرار: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: مُحَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.3، 2003.

162_ دايك فان: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

163_ ريكمان، هـ.ب.: منهج جديد للدراسات الإنسانية، محاولة فلسفية، تر: علي عبد المعطي مُحَّد، مُحَّد علي مُحَّد، مكتبة مكاوي، بيروت، لبنان، ط.1، 1979.

164_ زيرافا ميشيل: الرواية والأسطورة ، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، 1985.

165_ ستوك أ.ج: العنف والنبوءة، ضمن العنف والنبوءة، دراسات وقصائد مختارة، و.ب.ييتسن تر: ياسين طه حافظ، دار المدى، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، دمشق، سورية، ط.1، 2015.

166_ هولب، روبرت: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، رقم97، ط1، 1415هـ_1994م.

167_ ياوس، هانس روبيرت: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1. 1437هـ_2016م.

_ المجلات والجرائد

168_ جودة مصطفى عطية جمعة: قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر، تأصيل رؤيوي وجمالي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد43، يناير-مارس2015.

169_ خديم مُحَمَّد: جدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد 22، العدد4، المجلد43، .2020

170_ طبشي إبراهيم: جمالية المبالغة في ديوان "اللّهب المقدّس"، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014.

171_ فتح، هشام: رمزية العصا في القرآن الكريم، قصة موسى تحديدا، مجلة علامات، المغرب، العدد51، .2019

172_ لحرش نوارة: استطلاع، ما الذي يفعله الشعر في الحياة؟، جريدة النصر، يوم 19-07-2010، الجزائر.

173_ موريس بلانشو، نص تأسيسي في تأويل ما بعد الحداثة الأدبية، زوال الأدب، الأدب إلى أين، تر: فريق مركز الإنماء القومي (م.إ.ق)، إشراف: مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، العددان الثالث والعشرون والرابع والعشرون، 2008. ض

174_ وغليسي يوسف: شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد الثالث، ماي2008.

_ الرسائل الجامعية

173_ بولعرابي فتيحة: النقد العربي وإشكالية القراءة، كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر حبيب مونسي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف الأستاذ جمال حضري، جامعة المسيلة، الجزائر، 2019/2018.

174_ تقار فوزية: الإيديولوجيا والبنى الفنية في أعمال "حبيب مونسي"، دراسة سوسيوبنائية، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف الأستاذ عبد الرحمان تبرماسين، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، 1439/1438هـ_2018/2017م.

175_ شبّاح نوارة: التجربة النقدية عند حبيب مونسي، نقد الشعر أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور مُحَمَّد الصالح خرفي، جامعة مُحَمَّد الصديق بن يحيى، جيجل، الجزائر، 1436/1435هـ_2015/2014م.

الفهرس

الفهرس

إهداء..... ....

مقدمة..... أ_ ز

الفصل الأول: القراءة العربية من النشأة إلى المنهج: قراءة في المناهج..... 01

_ تقديم..... 02

أولا_ مسار القراءة العربية القديمة:..... 03

1_ أصول القراءة العربية:..... 05

2_ آليات النقد القديم..... 10

3_ تقاليد القراءة العربية القديمة..... 16

ثانيا_ الخطاب النقدي العربي الحديث: من السياق إلى النسق..... 19

1_ القراءات السياقية:..... 19

أ _ القراءة التاريخية..... 19

ب_ القراءة الاجتماعية..... 22

ج_ القراءة النفسية..... 25

2_ القراءات النسقية:..... 35

أ_ القراءة اللسانياتية..... 35

ب_ القراءة البنيوية..... 37

ج_ القراءة الأسلوبية البنيوية..... 46

د_ القراءة السيميائية..... 50

ثالثا_ جمالية القراءة..... 58

رابعا_ النص الأدبي والترجمة..... 68

الفصل الثاني: تلقي الشعر: الرؤية والآليات..... 81

_ تقديم: 82

1_ المكان والقراءة الإشعاعية..... 84

2_الطلل: من نص الشعر إلى نص السرد..... 87
أ_ الطلل كتابة..... 87
ب_ نص الطلل بين القديم والحديث..... 91
ج_ سرد الطلل..... 96
3_ الأطر المعرفية والجمالية لموضوعة الجبل..... 101
أ_ الأطر المعرفية لموضوعة الجبل..... 101
ب_ جماليات موضوعة الجبل 105
4_ السجن والموقف الثوري..... 111
5_ موضوعة الدنيا: من نص التضاد إلى النكوص..... 116
6_ الغياب والتوترات..... 121
أ_ ثنائية الوعي والغياب..... 121
ب_ الترددات: من الصوت إلى النص..... 125
_ ترددات الصوت..... 125
_ ترددات اللفظ..... 131
_ترددات العبارة (التركيب)..... 137
ج _ التوتر وهندسة النص الشعري..... 141
7_قصيدة النثر: المصطلح والتجنيس..... 145
8_ الشعر النسوي الجزائري: خطاب الذات والنبوءة..... 157
أ_ خطاب الذات..... 158
ب_ النبوءة في الشعر النسوي الجزائري..... 173
9_ المشهد الشعري..... 181
الفصل الثالث: تلقي السرد القرآني: من المشهد إلى التردد..... 189

_ تقديم..... 190
1_ التصوير في القراءة المشهدية..... 191
_ آليات التصوير في المشهد..... 194
أ_ الصورة..... 196
ب_ التناسق..... 198
ج _ الظلال..... 200
د_ التجسيم..... 202
هـ_ حركية المشهد القرآني..... 205
2 _ انفتاح التوزيع المشهدي..... 209
3_ المحور المنفعل 212
أ_ الرؤيا والتشكيل المشهدي..... 212
ب_ التحول السردي..... 215
ج_ المراودة ومنطق الأفعال..... 217
د_ المراودة والتصعيد السردي..... 220
هـ_ فضاء السجن..... 223
و_ انتظارات رؤيا الملك..... 226
4_ المحور الفاعل..... 228
أ_ الشخصية الجماعية..... 229
ب_ فعالية الحوار..... 232
ج_ الشخصية المزدوجة..... 236
د_ التحول والتجلي..... 240
هـ_ رمزية القميص..... 243

و_ تأويل الرؤيا 246
5_ القراءة بالمماثلة: التردد السردي في قصة موسى عليه السلام..... 249
أ_ إبطال مقولة التكرار في القرآن..... 250
ب_ الموقف السردي..... 260
ج_ السياق السردي القرآني..... 261
د_ التاريخ والشكل المشهدي..... 268
هـ_ وظائف القراءة بالمماثلة..... 280
خاتمة..... 288
قائمة المصادر والمراجع..... 299
الفهرس..... 317

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقاربة تجربة حبيب مونسي النقدية من أجل ملامسة خصوصيتها على مستوى المرجعية والإجراءات، وذلك انطلاقا من معاينته للقراءة العربية القديمة والحديثة من النّشأة إلى المنهج، ثم تلقيه للشعر، حيث تفحصت الرؤية والآليات التي استند إليها في قراءته، ثم اشتغلت على تلقّي الباحث للسرد القرآني، بدءا من المشهد إلى التردّد، وسعيت من خلال ذلك إلى تبيّن آليات وحركية التصوير في المشهد القرآني.

الكلمات المفتاحية: التجربة النقدية، الآليات، القراءة، الشعر، القرآن.

Résumé :

Cette recherche vise à aborder l'expérience critique d'Habib Mounsi afin d'élucider sa spécificité au niveau de la référence et des procédures, à partir de ses études sur la lecture arabe ancienne et moderne de la création à la méthode, puis de sa réception de la poésie. Nous avons examiné l'image mentale et les mécanismes sur lesquels le chercheur fondait sa lecture, et par la suite, nous avons travaillé sur sa réception de la narration coranique, en partant de la scène jusqu'à la récurrence. Nous avons également cherché, à travers cette étude, à identifier les mécanismes et l'imagerie dynamique de la scène coranique.

Mots-clés : *Expérience critique, mécanismes, lecture, poésie, Coran.*

Abstract:

The present research work seeks to approach Habib Munsi's critical experience in order to elucidate its specificity at the level of reference and procedures, based on his examination of the ancient and modern Arabic reading from conception to method, and then his reception of poetry. We have examined the mental picture and the mechanisms on which the researcher based his reading, and subsequently, we have worked on his reception of the Qur'ānic narration, starting from the scene to the rate of recurrence. We have sought, as well, through this study to identify the mechanisms and the dynamic imagery in the Qur'ānic scene.

Keywords: *Critical experience, mechanisms, reading, poetry, Qur'ān.*