جدليّة الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى حبيب مونسي

The dialectics of presence and absence in producing meaning for Habib Mounsi.

أ. محمد خديم[1]

تاريخ الاستلام: 19- 06- 2019 تاريخ القبــول: 26- 01- 2020

ملخّص: نروم من خلال هذه الدّراسة مناقشة جدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى حبيب مونسي، فالنّصّ/ الخطاب يبقى مفتوحا لآفاق التّأويل والفهم ما دام قائما على ثنائية الحضور والغياب (الظّاهر والباطن) والكشف عن معانيه المتوارية وراء عرض اللّغة الخطّيّ يكون بالكشف عمّا هو غائب باطن فيه عن طريق التنقيب وكشف المخبوء تحت ظلال الغياب. حيث اعتمدنا في بيان كيفية إنتاج المعنى على أربعة عناصر مهمّة هي: السّياق، الذّات الصّوت والإنشاديّة. وخرجنا بنتائج مفادها أنّ تغييب أي عنصر منها هو تغييب للنّصّ ككلّ ومن ثم يتأثّر المعنى الناتج عن هذا النّصّ.

كلمات مفتاحيّة: الحضور؛ الغياب؛ النّصّ؛ الخطاب؛ المعنى؛ السّياق المتلقّي؛ التّأويل.

Abstract: In this study, we would like to discuss the issue of presence and absence in the production of meaning for Habib Mounsi, as the text/ discourse remains open to interpretation and

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، البريد الإلكتروني: khedmoha@gmail.com (المؤلّف المرسل)

understanding as long as it is based on two–presence and absence (both visible and invisible) and the revelation of its meanings behind the absence, the result of which is to reveal the absence of the inner meaning, and the result of the absence of the text.

Key words: Presence ; absence ; text ; discourse ; meaning ; context ; recipient ; interpretation.

مقدّمة: تشكّل ثنائية الحضور والغياب جدليّة ضدّية يمثّل الواحد منها نقيضا للآخر ومعنى الأوّل ومضمونه ما هو إلا انعكاس للثّاني، وعلى مدار هذه الثّنائيّة يدور الكلام وينتج المعنى وهو الأمر الّذي نروم مناقشته من خلال هذه الدّراسة الموسومة بـ "**جدليّة الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى حبيب مونسي**". سنقف من خلالها على كيفية تناوله لهذه الثّنائيّة الجدليّة واهتمامه بكلّ عنصر في النّصّ/الخطاب من شأنه أن يسهم في صنع المعنى وإنتاجه. وسنتطرّق لبعض النّقاط في رصد توترات الحضور في مقابل الغياب الّتي من شأنها أن تسهّل فهم النّصّ/ الخطاب، فالتّجسيد الخطّي الكاليغرافي للكلمات يعدّ حضورا وتأويل دلالاتها واستنطاق معانيها القابعة وراء الظّلال يمثّل غيابا.

يعرّف **الدّكتور صلاح فضل** علاقات الحضور بأنّها علاقات تصوير وتكوين وعلاقات الغياب هي علاقات معنى ورمز. فالأولى تقابل العلاقات السّياقيّة في علم اللّغة، والثّانية تقابل العلاقات الاستبدالية[1]. (صلاح فضل 1998، ص 205) إنّ قيام هذه العلاقات في التّشكيل اللّغويّ نصًّا أكان أم خطابًا يترتّب على عناصر حاضرة وأخرى غائبة تتقاسم العمل الأدبيّ وتتجلّى فيه، تمثّل الحاضرة المظهر التّركيبيّ، وتمثل الغائبة المظهر الدّلاليّ[2] (الشيخ بوقربة، فبراير 1999 ص54) أو تمثّل الأولى التّشكيل وتمثّل الثّانيّة الدّلالة[3](حسين

خمري،2001 ص 12). وما تمظهر التّركيب الخطّيّ إلاّ بنية سطحيّة تحكمها الدّوال المشكّلة لعنصر الحضور فيه، أمّا البنيّة العميقة فهي الغياب المندسّ في ظلال كلّ دلالة تحيل إلى دلالة أخرى تتحوّل هي بدورها إلى دالّ يتوقّف على الفعل القرائيّ الثّاق[4] (حبيب مونسي،2014 ص179- 180). وهي ما يمكن أن نطلق عليه تجوّزا الشّكل والمضمون، أو اللّفظ والمعنى تلكم الثّنائية الّتي شغلت بال علماء الدّرس التّراثيّ البلاغيّ. وقد استشهد **"حسين خمري"** بحكم **"توفيق الزيدي "**على مفهوم جدلية الحضور والغياب في الشّعر لدى العرب القدامى بأنّه فَهْمٌ متميّز لكنّه في خطوطه العامّة يلتقي مع الفهم الحديث لهذه الثّنائية. وقد تطرّق "**دي سوسير De Saussure**" إلى هذه القضية حين عدّ الدّال حضورا ماديّا، والمدلول غيابا ماديّا لكنّه حاضر ماثل معنويا. كما استعمل " **تودوروف** "**Todorov** أيضا مصطلحي الحضور والغياب في العمل الأدبيّ حين تعرّض لقضية المعنى والمبنى على أنّ: "علاقات الغياب in absentia هي علاقات المعنى والتّرميز symbolisation وعلاقات الحضور in presentia هي العلاقات الشّكليّة أو البنـــاء "configuration"[5] (تزفيطـــان طـــودوروف،1990، ص30- 31). فعلاقات الحضور هي المسؤولة عن البناء الخطّيّ والشّكليّ للنّصّ، بينما تكون علاقات الغياب هي المسؤولة عن المعنى.

يرى "**حبيب مونسي**" أنّ " الحضور يمثّل العقل الشّاخص الّذي يمليه الوعي المتيقّظ، الّذي يتولى هندسة الأثر الفنّيّ بعناصره الماثلة فيه من جنس ولغة وعرف. بينما يعدّ الغياب تلك الغيبة الّتي تترادف فيها أقنعة الفاعل وتتلابس مشكلة عمق الذّات وما تحمله من ترسبات الّتي تؤثّث امتدادها التّاريخيّ والنّفسيّ." [6] (حبيب مونسي، 2009، ص28) ويمتد الحضور أفقيا متمثّلا في خطيّة الأثر الفنّيّ وشكله وجبرية تواليه في الزّمان والمكان والشّروط والقيم بينما يمتدّ الغياب عموديا غوصا في سمك الذّات متراجعا إلى ماضيها البعيد.

وكلّما أوغل الغياب بعيدا في هذا السّمك، كلما ازدادت قتامة صوره واعتراها الغموض واللّبس، وتشابكت فيها الأقنعة مانعة تلمس حقائقها. عندئذ لا تستقيم دلالة المعنى الأوليّ إلاّ بالعودة إلى ذلك العمق السّحيق للذّات. وينسج الإبداع – النّصّ- أثره من تعامد الحضور مع الغياب متّخذا من الأوّل لحمته ومن الثّاني سداه، ويتشكّل النّسيج من غياب السّدى في اللّحمة فيكتسب هذا النّسيج جماله ونعومته من لحمته. والاكتفاء بالسّدى وحده بخس لجمال النّصّ وروعته، والاكتفاء باللّحمة وحدها جهل بحقيقته[7] (حبيب مونسي 2009 ص28- 29). إذ لا غنى للسّدى عن اللّحمة (الحضور والغياب) فكلاهما يعدّ عنصرا أساسيّا في تكوين نسيج النّصّ.

السّياق وتغييب النّصّ: يرى "**حبيب مونسي**" أنّ الارتكاز كلّية على السّياق في قراءة النّصّ وتحليله فيه نوع من التّغييب لمكونات النّصّ، أو ربّما النّصّ ككلّ فالقراءة السّياقيّة في نظره هي قراءة استنزافيّة انتقائيّة موجّهة، استنزافية بحكم أنّها تمتصّ كلّ مكوّناته وتؤوّلها حسب توجيهات السّياق الّتي تريدها ممّا يجعل النّصّ يقتصر على وجهة دون الأخرى بتطبيق إجراءات انتقائية وفق ما يخدمها، فتجعل النّصّ منحصرا في بوتقة السّياق، لا يتجاوز حدوده، ويضيق أفق النّصّ، وحوّلت القارئ أو المتلقّي إلى جهاز استقبال ضبطت أزراره على موجات سياقيّة دون الأخرى، سواء أكانت هذه الموجات تاريخيّة، أم اجتماعيّة أم نفسيّة. بل "إنّ حضور السّياق في القراءات السّالفة غيّب النّصّ، ولفت النّظر إلى العوامل الخارجية عنه والّتي تشارك في تمخضه وصنعه، وإيجاده ولكنّه يحقّق ذاته من خلال شكله الجديد عند إذاعته وانتشاره بين النّاس، وهي حقيقة غفلت عنها القراءة السّياقيّة، وإن كانت قد بحثت عن التّأثيرات المتبادلة بينه وبين الواقع تأثيرا ساعة العطاء في التّلقّي، في حدود ما يقتضيه السّياق"[8](حبيب مونسي،2014، ص129).فبعدما كان النّصّ طيفا من الألوان السّياقيّة المكوّنة

له اختزل في لون أحادي الذبذبة وأقصيت السّياقات الأخرى الّتي لا ترومها القراءة المتناولة للنّصّ.

إنّ مثل هذا التّعامل مع النّصّ أصبح عُدّةً جاهزة في خلد المتلقّي يستحضرها وقت ما شاء في الفعل القرائيّ وتصبح القراءة وفق هذا المنظور قراءة مكرورة تنتهي إلى النّتائج نفسها، غير أنّ عزل النّصّ نهائيا عن جملة السّياقات المؤثّثة له دعوة أخرى تجنح إلى التّطرّف وقطع الصّلة بين النّصّ ومؤلّفه كما فعل نقاد الحداثة الغربيون "**بارت Barthes** " مثلا الّذي عدّ النّصّ ملكا لقارئه أكثر ممّا هو ملك لمؤلفه عندما قال: " إنّ النّصّ ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلّف عنه غائبا على كلّ المستويات... لقد دفن النّاسخ الحديث المؤلّف"[9](رولان بارت،1994، ص20). فما سلبه " **بارت Barthes** " من صدر الكاتب، أفرغه في حجر القارئ دفعة واحدة وجعله صاحب النّصوص، ومالكها المتصرّف فيها، إليه ينتهي قديمها وجديدها[10](حبيب مونسي،فيسبوك 05 أكتوبر 2018)، فموت الكاتب هو الثّمن الّذي تتطلّبه ولادة القراءة[11](رولان بارت،1994، ص25) تلك نظرة "**بارت Barthes** " للكاتب المؤلّف وتحييده عن النّصّ الّتي وصفها "**مونسي حبيب**" بالتّهريج النّقديّ الحداثيّ ومنتهى السّخرية بعقول النّاس والأجيال[12](حبيب مونسي،فيسبوك 03 أكتوبر 2018). إنّنا لا ننادي بإلغاء سلطة السّياق في فهم النّصوص وتأويلها، بل نعتمد ما اعتمدته القراءة الحديثة للنّصوص بجعل السيّاق خلفية مرجعية تتغذى منها طرائق تحليل النّصوص ومعالجتها، لأنّ هذه النّصوص لا يمكنها أن تكون منعزلة تماما عن سياقاتها فهي تتفاعل معها إمّا إيجابا وإمّا سلبا من هنا وجب التّعامل مع هذه النّصوص وقراءتها من داخل هذه النّصوص نفسها لأنّ فيها- النّصوص- تتجلّى البنيات الثّقافيّة والاجتماعيّة المُنتَجة فيها. أمّا إسقاط هذه السّياقات على النّصوص من الخارج فإنّنا في هذه الحال نقع في مغبة سوسيولوجية

عقيمة"[13] (سعيد يقطين،2001، ص 34).فالنّصّ مكوّن من بنية سوسيونصّيّة هي البنيات الثّقافيّة والاجتماعيّة التّي يظهر فيها [14].(سعيد يقطين،2001، ص 6) لذا من الواجب أن تكون هذه القراءات السّياقيّة رافدا ومعينا في فكّ أسرار النّصّ وكنه معانيه، وفتح مغاليقه،لأنّ "النّصوص ما هي إلاّ مكونات للسّياقات الّتي تظهر فيها أمّا السّياقات فيتمّ تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بواسطة النّصوص الّتي يستخدمها المتحدّثون والكتّاب في مواقف معيّنة "[15] (جون لاينز،1987، ص215) ومن تمّ لا يمكن عزل النّصّ نهائيا عن السّياق لأنّ كليهما متمم للآخر. أمّا تغليب السّياق على النّصّ والاهتمام بالأوّل أكثر من النّصّ نفسه فذلك "هو النّصّ الّذي غيبته القراءة السّياقيّة عن وعيّ بدلالته العائمة أو عن غير وعيّ. فهو لا يتشكّل في نهاية المطاف إلاّ من خلال حضوره "كدالّ" لأنّ حضور "المدلول" فيه إمكانية قرائيّة غيابيّة تتأسّس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبيّ وسياقات دلالاتها الكبرى وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدّلالة الصّريحة للنّصّ، وتتعانق كإمكانية ضمنيّة يحبل بها النّصّ."[16] (حبيب مونسي،2014، ص132) وهو تغييب من شأنه أن يعتّم على إنتاج المعنى أو فهمه، بسبب ركون القراءة السّياقيّة إلى الخارجيّ وإغفالها الدّاخل "النّصّ"، ففوتت على نفسها الظّفر بما يحمله النّصّ من كنوز، وفوّتت على القارئ أيضا الغوص في معانيه الّتي لا تبرز للعيان إلاّ بالتّنقيب عنها.

إنّ النّصّ "**حسب مونسي**" لا يقول مجهوله عبر الحقل المعنويّ أو الحقل الدّلاليّ فحسب، بل يقوله بالاتفاقات الحادثة بين تواتر الكلمات وتعاقب الجمل وما ينتج عنهما من معان وتأويلات.

الذّات بين الحضور والغياب:

- **المبدع:** أنكر **"حبيب مونسي"** استبعاد اللاّوعيّ عن العملية الإبداعيّة وأقرّ بتدخّله فيها، حيث يكون عمله في أشدّ توتراته في الجزء الخفيّ المستور من العملية الإبداعيّة ذاتها. حين يلتقي الحضور والغياب في صلب الفكرة وما يعتورها من أحاسيس وافدة وما يصعد إليها من أغوار الذّات من امتدادات تتّجه فيه صوب الماضي السّحيق، ولا يتمثّل دور الوعيّ إلاّ في تسريب بعض الشّارات الّتي تلحق الأسلوب وتلوّنه، لتكون فيه دالّة على النّشاط الخفيّ الّذي كان قائما من قبل في أعماق الذّات.[17] (حبيب مونسي،2003، ص54).

يمرّ العمل الفنيّ – حسب **"مونسي"** – بمرحلتين: مرحلة الكشف (الإدراك) وهي حتمية تفرض نفسها على الفنان المؤلّف، ومرحلة الخلق: أي الإيجاد وهي غير حتمية ولا تفرض نفسها على المؤلّف، لأنّه يستطيع أن يغيّر فيها. فالشّاعر يدرك الهيئة الّتي يجب أن يكون عليها العمل الفنّيّ الّذي يعتزم القيام به. لكن في "ظلّ التّصورات الحديثة للسّيميائيّة يتحتّم علينا الاعتقاد أنّ في وجود قصد النّصّ إلى جانب قصد المؤلّف، مادام للّغة منطقها الخاص الّذي لا ينصاع دوما إلى رغبات التّأليف ومتحكماته. بل قد تفعل اللّغة فعلتها من آثار التّمرد ممّا تحمله من رمزيتها وتعطي النّصّ الغائب الحضور والهيمنة ما يمكنه الانصراف عن قصد المؤلّف"[18] (حبيب مونسي، 2009 ص125). فلم يعد قصد المؤلّف وحده كافيا في إنتاج المعنى أو استنطاقه وراء ما تحمله اللّغة من غموض وأصبح القارئ أيضا مشاركا في إنتاج هذا المعنى الدّفين في النّصّ، وهي النّظرة الّتي انتهى إليها **"سعيد علوش"** حين حدّد المراد من القراءة على أنّها الفهم أوّلا والفهم إنتاج للمعنى، والفهم الأدبي هو الّذي يسمح بالعبور من مادّة الكتابة إلى الدّلالة الّتي تظهر في شكل فعل القراءة حيث يمثّل هذا العبور الانتقال من مظهر الحضور الشّكليّ، إلى سمك الغياب الغيبيّ الّذي تنطمر فيه خصوصيّة

الذّات المبدعة، وهويتها، وانتمائها وثقافتها فالاستنجاد بالتّنوّع المعرفيّ وتعدّده ضرورة تمليها طبيعة الفهم والفقه، كما أنّ الإنصات إلى حدس القراءة ضرورة تستوجبها طبيعة الألفة بالنّفس الإنسانيّة. ومن ثمّ يكون إنتاج المعنى مشاطرة بين ذاتين.ذات النّصّ/المبدع، وذات القراءة/المتلقّي.[19] (حبيب مونسي،2003 ص95- 96).فالناتج من معنى النّصّ هو التقاء قصد المؤلّف مع تأويل المتلقّي.

- **القارئ:** إنّ المشاركة أو المشاطرة الّتي يقدّمها التّفكير النّقديّ الحديث تجعل من المعنى قسمة بين الشّاعر والمتلقّي (المبدع والمتلقّي)، وقد يكون الشّطر الموكول إلى المتلقّي أكبر خطرا ممّا يفصح عنه النّصّ في لغته ودلالاته. ومن ثمّ تكون ديناميّة الصّمت دعوة مفتوحة للتّوغّل في الغياب الّذي ينشر ظلاله على القصيدة كلّها.[20] (حبيب مونسي،2003 ص178) فيمكن لمقصدية النّصّ أن تكون سندا في عمليّة التّأويل حيث يقول **محمد بوعزة**:" وحينئذ تكون مقصديّة النّصّ ذات فائدة كبيرة في التّأويل، فمقاصد المؤلّف ومقصدية النّصّ يتلقاهما قارئ عبر العلامات اللّغويّة فنفهم ما تيسّر ثمّ يتأوّل حسب العلاقات الّتي تكوّنت لديه "[21](محمد بوعزة،2011 ص76). وكأنّ **محمد بوعزة** يجعل قصد المؤلّف غير كافٍ في فهم معاني النّصّ فيضيف إليه قصد النّصّ وما يمكن أن تحمله اللّغة من آثار التّمرّد على التّقعيد ممّا تحمله من رمزيتها وبعض ما يكتنفها من غموض.

إذا كان التّعبير من جهة الأثر بنية قصدية، فإنّ المعنى ينتج عن تأويل الغموض الّذي يجنح به – حتما – بعيدا عن القصديات، وهي وضعية ينفض منها المؤلّف يده، لأنّه غير مسؤول عنها، قد ولّدها لقاء الأثر بالمتلقّي عبر فاعلية التأويل.وانطلاقا من أبعاد اللّغة وحدها وما تحمله من خصائص يجب أن ندرك أنّ ما يقوله الأثر الأدبي يتجاوز دائما ما يقوله مؤلفه، وأنّ ما فيه من معان لا يمكن أبدا حصرها في الملفوظ، وذلك التّجاوز هو الغموض الأساسيّ لفعل

الكتابة.[22] (حبيب مونسي، دت، ص135) لأنّ النّصّ يحمل دائما دلالات داخله تحيل إلى دلالات أخرى تقع خارجه. فالمعنى - يتأسّس على الغموض- هو ذلك الفائض الّذي يتجاوز الأثر المنتهي، في مقابل البنية الّتي أوجدته، فهو ليس ما تقوله اللّغة بحرفيتها، بل هو فائض ناتج عن هذه البنية نتلمّس سماكته من شدّة الإغراءات المختفية وراء ظلل الرّمز، وضبابية اللاّتحديد، وهو الزّبدة الّتي تعلو التّعبير، فلا تكون من الأثر، ولكنّها تكتنفه وتتيح له قابلية التّلقّي، إضافة إلى ديناميّة الصّمت الّتي تسكن الأثر في صلب بنيته، والّتي تشكّل فراغات تفتح أمام حساسية القراءة. والفراغ بنية ديناميكيّة لإنتاج المعنى، من شأنه أن يضيف للنّصّ دلالات جديدة لم تكن في بنيته القبلية.[23] (حبيب مونسي، 2007، ص224- 225) وكأنّنا أمام معنيين ينبغي التّفريق بينهما معنى لغوي، ومعنى مقصود، فالأوّل يفهم من طريق اللّغة وحدها، أمّا الثّاني يفهم من القولة المستخدمة في ظل عناصر السّياق[24] (محمد محمد يونس علي،2007 ص142).يتم استكناه المعنى الثّاني من السّياق وجملة الاستنتاجات الّتي يهتدي إليها عن طريق القرائن.

الصّوت: حضور الدّلالة وغياب المعنى: إنّ التّعامل مع الصّوت المفرد واستنطاق دلالته فتح أمام القراءة مدارات الانتشار إلى آفاق لم تكن تعرّفها من قبل في طاقة الأصوات الّتي جرّدها الدّرس اللّسانيّ الحديث من الدّلالة – حسب **"مونسي"**- وجعلها مجرّد أصوات خالية من المعنى. ممّا فتح الشّرخ واسعا بين الألفاظ ودلالتها، وكرّس مقولة الاعتباط. غير أنّ المتفرّس في خصائص العربيّة في تواضعها لا يجد للاعتباط من أثر، وكأنّ العربية إنّما خلقت خلقا كاملا.[25] (حبيب مونسي، 2009 ص58) فالتفاتة العرب القدامى إلى طبيعة الأصوات ووصفها وتصنيفها حسب مخارجها لم تجد المتابعة لخصائص الحرف وصفاته على الأداء المعنوي الذي يوظفه الإبداع حينما تقوم فيه هذه الأصوات

بعيدا عن تصنيفاتها اللّغوية، حاملة ظلالها الدّلالية إلى عمق المعنى الذي يمور فيه النّصّ، فكان أن التفت المحدثون إلى هذه الثغرة ووجدوا ما قدّم يمكن أن يكون "منطلقا ينقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النّصّ من معان، قد لا يحملها النّصّ أصالة. وإنّما يقوم الصّوت بشحنها في اللّفظ والعبارة، والتّركيب عن طريق التّوتّر الحاصل من المعاودة والتّكرار والهيمنة"[26](حبيب مونسي، 2009 ص31). فالصّفة والدّلالة الأوّليّة تكون معينا على إدارة مقاصد النّصّ، وليس أدلّ على هذا الكلام كاهتمام **ابن سنان الخفاجي** بالصّوت حين رأى أنّ الحروف أصوات " تجري من السّمع مجرى الألوان من البّصر"[27](ابن سنان الخفاجي،1982، ص64) وكأنّي **بابن سنان** يعقد مقارنة بين الصّوت واللّون من حيث التّأثير، فمثلما يقدّم لنا اللّون المفرد دلالة يقدّم لنا كذلك الصّوت وكلاهما حسنه في تباعد أصوله(مخارجه) حيث تتحوّل هذه الصّفات إلى ألوان من طبيعة خاصّة تلوّن المعنى، وتلحق به من دلالتها ما يحدّد قيمته في سلم التّدرّج الصّوتيّ أوّلا، وفي سلم التّدرّج المعنويّ ثانيا [28](حبيب مونسي 2009 ص32) وربّما تسيطر الهيمنة الصّوتيّة في بعض الأحيان على نصّ ما مُشكِّلةً " الأثر الّذي يفتح التّلقّي على مجال النّصّ الشّاسع، الّذي يترجّل فيه المبدع والمتلقّي على تخوم النّصّ، وراء أسوار الرّمز والدّلالة، في محيط من الحقائق الغائبة عن المعاينة الشّاخصة. تلك المنطقة الّتي لا يعرف التّنظير كيف يمسك بها ولا كيف يسميها، لأنّها ذات وجود يند عن التّحديد والتعيين." [29] (حبيب مونسي 2009 ص35) فهيمنة أي صوت كان ربما تكون عفويّة من قبل المؤلّف لكنّها لن تكون كذلك في تحميل النّصّ معان لا يمكن للتّمثيل الخطّيّ للّغة أن يبرزها وهو الأمر الّذي لم يستطع التّنظير الأدبيّ أن يسيطر عليه. وكأنّنا نستهدي بصفات الصّوت الّذي نجده مهيمنا لنتساءل عن العلاقات بين توتراته وبين القصد الكامن راءه.وكلما

أرهفنا السّمع إلى حفيف الدّلالة كلما انتشرنا خارج نطاق اللّغة، إلى إيحاءات الرمز." (30) فالصّوت له القدرة على تفعيل حركته في تخوم الدّلالة، غير أنّ بعض اللّغويين يرى أنّ الصّوت يؤدّي وظيفتين فقط" إحداهما إيجابيّة والأخرى سلبيّة.أمّا الأولى فحيث يساعد على تحديد معنى الكلمة الّتي تحتوي عليه، وأمّا الثّانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى." (31) (أحمد مختار عمر،دت ص180) "**فمونسي**" يرفض انتهاء مهمّة الصّوت عند حدود هاتين الوظيفتين وحسب: تحديد المعنى المعجمي القارّ الثّابت، وتحديد الفرق بين الكلمات أو الألفاظ، وهو الأمر الّذي عدّه سوء فهم لحقيقة الأصوات، وحدٌّ من عطائيتها في الغوص بعيدا في أغوار المعنى (32)(حبيب مونسي، 2009 ص35- 36). وهو إذ ذاك يسوق لنا مثالا عن هيمنة حرف الهاء في قصيدة "**لابن الرومي**" ذات وزن ثقيل في تحميل النّصّ بعده الرّمزيّ، وفي شحن الغياب بحقيقة إنسانيّة تنسحب على الجميع من غير استثناء.

قال "**ابن الرّومي**" يصف رجلا يجاهد في إخفاء صلعته، يردّ عليها فضل شعر قفاه:

يـــا أيُّهـــا الهـــاربُ مـــنْ دهـــرهِ أدركَـــكَ الـــدّهرُ علـــى خَيلـــهِ

يســـوقُ مـــن نُفرتـــه طـــرّةً إلى مـــدىً يقصـــرُ عـــن ثيلـــه

فوجهُـــهُ يأخـــذُ مـــن رأســـهِ أخـــذ نهـــارَ الصّـــيفِ مـــن ليلـــهِ

مثـــلُ الّـــذي يرفـــع مـــن جيبـــهِ وهبـــا بمـــا يأخـــذُ مـــن ذيلـــهِ

إنّ الفكرة الّتي بسطها الشّاعر في هذه القطعة لا تعدو أن تكون حديثا عن رجل يجاهد صلعته، يحاول تغيير أفاعيل الدّهر في رأسه، غير أنّ معالجة هذه الفكرة لا تقف عند حدّ الفعل البائن، بل تتغلغل عميقا في الصّراع الّذي يقلق

الذّات وهي آيات تشهد التّحوّل والانتقال من حال إلى حال، وهي صفات للدّهر المتقلّب المتغيّر الّذي يعبث بالنّاس، تلكم الصّفات الّتي مهما حاول الإنسان ردّها لا يستطيع[33](حبيب مونسي، 2009، ص33). فإذا تأمّلنا هذه الصّورة لوجدنا "**ابن الرومي**" يصف هذا الإنسان الهارب من دهره عندما يغطّي صلعته بشعر مؤخر رأسه وما استعماله التّعبير " **أدركَكَ الدّهرُ على خَيلِهِ** " إلاّ دلالة على عجز الإنسان على تغيير الواقع فهو لا يستطيع أن يهرب من الدّهر مهما حاول ، فالدّهر يلحق به أينما ذهب ويظفر به، فإن هرب منه راجلا، تبعه راكبا على خيله، فسرعته عالية، وإدراكه فريسته أسرع[34](عبد الحميد محمد جيدة،1978،ص24).لكنّ الّذي يهم **مونسي** ويعنيه من هذه الأبيات – ويعنينا نحن في هذا المقام - هو تلمّس الآثار الّتي ادّعى أنّ الشّاعر لم يقصدها أصالة، وإنّما تسرّبت من عمق الغياب، لتكتب دلالتها الخاصّة على وجه النّصّ، فهل أراد الشّاعر أن تكون هذه الهيمنة الصّوتيّة لحرف الهاء؟ وهل قصد إلى ترديده أربعا في شطره الأوّل من بيته، واثنين في شطره الثّاني، وخمسا في بيته الثّالث؟ فمجيء الهاء بهذا التّكرار قد يكون عفويا، ولكنّه يشكّل جانبا في فن "**ابن الرومي**". فوجود هذا الحرف يدّل على موقف نفسيّ لهذا الإنسان الهارب من عدوّ ولا يكون الهرب دون لهاث وما ينتج عنه من تعب شديد ناتج من الجري السّريع أمام خيل الدّهر.[35] (حبيب مونسي، 2009، ص33) إنّ هذا الحرف الحلقي "الهاء" يوحي إلينا بإنسان يلهث تعبا، لأنّ الهاء تخرج من أعماق الصّدر والإنسان الّذي يتعب من عمل نراه دائما يتنفّس من خلال الهاء القويّة حتّى تسمع في الآذان متكرّرة متقطّعة. فضلا عن أنّ حرف النداء "يا" في مستهل المقطع جاء ملائما دالاّ على إنسان هارب بسرعة، حتّى أنّ **ابن الرومي** اختار البحر السّريع ليلائم الصّورة الّتي رسمها لهذا الإنسان الهارب من دهره، فجاءت الموسيقى الشّعريّة سريعة متوافقة مع الموقف النّفسيّ لهذا الإنسان الّذي يركض بسرعة

هاربا من دهره المخيف [36] (عبد الحميد محمد جيدة،1978، ص24). نعم هو مشهد صوّره "**ابن الرومي**" من تكراره لكلمة الدّهر وحرف "الهاء" واختياره لألفاظ متجانسة الأصوات مثل "أيّها" "الهارب" "دهره"، "خيله"؛ وهي ألفاظ ذات دلالة موسيقيّة مناسبة للصّورة الشّعريّة الّتي جعلتنا نعاين ذلك التّصوير الّذي رسم لنا النّهار يقتطع من اللّيل طرفا والوجه من الرّأس استطالة. وحركة الثّوب الّذي يكشف السّاق. كلّها رموز لا ترضى بأن تقف إزاءها القراءة لتملي دقتّها التّصويريّة، بل تريد أن تتفشّى منها الحركة الهاربة الّتي تتجاوز المعاينة الحسّيّة إلى الدّفين من المعاني، إلى بعض من الحقيقة الإنسانيّة الّتي لا يسلم منها أحد مهما حاول ولا يستثنى مهما جاهد، إنّها هنا ضرب من العلم يتحدث به الفن في لغته الخاصّة، وفق معاييره خاصّة.

القصيدة وتغييب الإنشاد: يجزم "**مونسي**" أن القصيدة تنشد ولا تقرأ، وعدم إنشاد القصيدة هو قتل لها إذ: " ليست القصيدة ذلك الشّيء الّذي تبرزه الكتابة على صفحات الورق، وإنّما القصيدة هي الهيئة الّتي يرفعها الإنشاد إلى المتلقّي.لأنّنا إذا عدنا إلى المعاني الّتي يحملها اللّفظ في معجميته القارّة، لم نجد للكتابة من حضور يمكننا الارتكاز عليه في تقريرها." [37] (حبيب مونسي 2009، ص75) فالقصد الموجّه إلى المتلقّي يساعد على فهمه ما يصاحب الإنشاد من أبعاد لا يمكن أن تحققّها الألفاظ بمعانيها المعجمية، فكل الأبعاد المصاحبة للقول من حركات وتقاسيم وأصوات وغيرها؛ تضفي عليه من دلالاتها معان تعجز الكتابة عن حملها أو الإفصاح عنها.

والقصيدة أبدا ليست واحدة، وإنّما تتجدّد وتتنوّع مع كلّ إنشاد، فهو الّذي يجعل منها قصيدة حقّا حينما يجعلها تعطي معانيها الّتي رامتها ابتداء ممّا يضيفه إلى الصوت من تلك الهيئات الّتي تتعدّى الحركة، إلى اللّباس، إلى القسمات وما تحمله من تعابير دالة، كلّ هذه العوامل تضفي على الكلمات

معان هي في حاجة إليها إذا ما أرادت أن تكون أمينة في تبليغ مرادها. فالقصيدة في نظر "**مونسي**" " ليست نصّا وحسب، وإنّما القصيدة هي كلّ ذلك مضافا إليه النّهوض بها إنشادا. إنّه الشّطر الخطير الّذي فقدناه من شعرنا العربي حين اختزلنا المفاهيم، وجعلنا القصيدة مكتوبا مهندسا خطيّا، وأبعدنا من ساحتها جميع الحركات المصاحبة لها من تمثيل وصوت.. القصيدة تمثيل ذلك حقّ.. يحتاج منا إلى مراجعة الموروث إحياء علمه الّذي وأدناه مع وأدنا للإنشادية".[38](حبيب مونسي، 2009، ص85- 86) فإقصاء تلك العوامل أو الأبعاد- المذكورة آنفا - المصاحبة للإنشاد هو وأد له، وقتل للقصيدة وتصبح القصيدة مجرّد كلمات تقرأ لا تؤدي المهام المنوطة بها. لعلنا نفهم جيّدا ما يقوله "**مونسي**" في هذا الشّأن إذا استحضرنا المثال الّذي ساقه في هذا المقام عن "**محمود درويش**".

يقترح علينا "**مونسي**" أن نكتفي فقط بمراقبة "**محمود درويش منشدا** " حتّى نعلم أنّ " لا قيمة لشعره من دون صوته، وحركاته، وهيئته.بل والأغرب من ذلك أنّ الشّعراء الذين يسايرون" **درويشا** " في نسق الكتابة الشّعرية يسايرونه- قبل ذلك – صوتا. وكأنّ السّحر فيه، لا يتأتى من اللّغة ملقاة جسدا على الورق وإنّما من اللّغة ملقاة إنشادا على الأسماع المشرئبّة نحوه.وهو الشّطر الخطير في شعرنا الّذي حاولت الحداثة طمسه في ادعائها أنّ الشّعر اليوم يقرأ ولا يسمع"[39] (حبيب مونسي، 2009 ص86). فلو أنّك تقرأ قصيدة من قصائد درويش لتوقفت عن القراءة، وإذا واصلتها لا تجد فيها متعة القراءة، ولا تتحسس منها المعاني الّتي تتحسّسها وأنت تستمع إلى إنشاد درويش لقصائده، والسّبب واضح جليّ في هذا المقام وهو أنّ هناك أبعاد أخرى تدخل في القصيدة هي: صوت درويش، حضوره، حركاته، هيئته، وهذا هو البعد المغيب في النّصّ.بل وحتّى غياب الجمهور له تأثير على الإنشاد لأنّ "غياب الإنشاد جعل النّصّ الشّعري

الحديث نصّا مقروءا لا منشودا .وهو الفعل الّذي يغيّب الجمهور ويطرح القارئ وجها لوجه مع النّصّ، في عزلة، هي ذاتها العزلة الّتي اكتنفت كاتبه ساعة التّفريغ النّصّيّ.وغياب الجمهور الّذي غيّبه انتفاء الإنشادية، يعطي للنّصّ الحديث سمة الغربة، فهو لا يدرك جماعيّا وإنّما تتوزّعه إدراكات متفرّقة، لا يجمعها حسّ ولا اهتمام واحد، فهي عند كلّ واحد تنشعب في مسرب خاص تتناصّ معه الذّات القارئة في اهتمامها الضّيق وربّما الأنانيّ، بعيدا عن الحضور الجماهيريّ الّذي عرفته القصيدة القديمة." (40) (حبيب مونسي، 2001- 2002، ص 182- 183) في ظل غياب الجمهور تبقى القصيدة مجرد نصّ يقرأ ولا ينشد، وفي قراءتها تغييب للجمهور من جهة، وانحراف عن المعنى المدرك جماعيّا من جهة ثانية، لأنّ القارئ في هذه الحالة يتناص مع القصيدة وفق اهتمامته وفقط ممّا يمكنها أن تدخل في شطط التّأويل المرفوض.

وإجمالا لما سبق، القصيدة في نظر "**مونسي**" ليست "جملة من التّوترات وحسب تتعاقد فيما بينها في ما يشبه الجملة العصبيّة الّتي تتولى إدارة الأحاسيس المختلفة في الجسد الحيّ. بل القصيدة – إضافة إلى ذلك – حركة لها من الامتداد في الزّمان والمكان ما يجعلها حيّزا من الوجود يتجاوز الإنشاد ويتجاوز الكتابة، إلى التاريخ." (41) (حبيب مونسي، 2016، ص 61) ذلك هو المعنى الحقيقي للقصيدة وتلك هي الأبعاد المصاحبة لها والّتي تكون ذات شأن في إنتاج المعنى.

خاتمة: وأخيرا نزعم أنّنا حاولنا تقديم تصور لجدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى لدى "**حبيب مونسي**" ووقفنا على عناصر – السّياق، الذّات، الصّوت الإنشادية- لها دور في إنتاج المعنى. ووجدنا أنّ:

- حضور السّياق في القراءات السّياقيّة، غيّب النّصّ، ولفت النّظر إلى العوامل الخارجية عنه الّتي تشارك في تمخضه وصنعه وإيجاده، حيث أغفلت

الدّاخل "النّصّ" وفوتت على نفسها الظفر بما يحمله النّصّ من كنوز، وفوّتت على القارئ أيضا الغوص في معانيه الّتي لا تبرز للعيان إلا بالتّنقيب عنها؛

- إنتاج المعنى يكون مشاطرة بين ذاتين: ذات النّصّ/المبدع، وذات القراءة/المتلقّي. القراءة تأويل توجب على القارئ/المتلقّي تجاوز المكتوب والانتشار خارجه إلى فضاء المعنى لتحقيق النص؛

- للصوت المفرد دلالة مُعِينة على استكناه المعاني الّتي يحبل بها النص ولا يمكن عدّها مجرد أصوات خالية من المعنى، وإنّما تلعب دورا هاما في إنتاج المعنى

- القصيدة لا تتحقق إلا إنشادا، فهو الذي يعطيها وجودها الحقيقي وبعده العيني المُشاهَد بأبعاده المصاحبة له من هيئات، وحركات، وقسمات وأصوات والّتي تعدّ أبعادا ذات شأن في استنطاق المعاني الدّفينة.

المصادر والمراجع:

1. أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغويّ، عالم الكتب، القاهرة مصر دط، دت.

2. ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1 1402هـ_1982م.

3. تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

4. جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة بغداد، العراق، ط1، 1987.

5. حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر العاصمة الجزائر دط، 2009.

6. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي- دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر، دط، يناير 2003.

7. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحوّل مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر دط 2001- 2002.

8. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد- دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر دط دت.

9. حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر ط1، 2014، ص179- 180.

10. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب - دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001.

11. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري سورية ط1 1994.

12. سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الروائي النّصّ والسّياق، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط2، 2001.

13. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة مصر ط1 1998.

14. محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النّصيّة إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2011.

15. محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة في العربية دار المدار الإسلامي بيروت، لبنان، ط2، 2007.

المجلاّت والدّوريات:

1. حبيب مونسي، تأويل النص وكتابة النص المضاد قراءة في المتوحّشة لنزار قباني مجلّة الآداب واللغات، برج بوعريريج، العدد 4 جوان 2016 ص61.

2. الشيخ بوقربة، النقد الأدبي ولسانيات النّصّ، مجلة علامات، ج31 مج1 ذو القعدة 1419 هـ فبراير 1999.

3. عبد الحميد محمد جيدة، قراءة جديدة في شعر ابن الرومي، مجلّة الفيصل العدد 16 سبتمبر- أكتوبر 1978.

مواقع الأنترنيت:

1. حبيب مونسي،بارت أسطورة النص والقارئ. الانقلاب المرتجى، 05 أكتوبر 2018 موقع التواصل الاجتماعي –فيسبوك- بارت أسطورة النص والقارئ
https://www.facebook.com/search/top/?q=

2. حبيب مونسي، بأي منطق يفكر رولان بارت؟، 03 أكتوبر 2018، موقع التواصل الاجتماعي –فيسبوك- بأي منطق يفكر رولان بارت
https://www.facebook.com/search/top/?q=

الهوامش:

(1): ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر ط1 1998، ص 205.

(2): ينظر الشيخ بوقربة، النقد الأدبي ولسانيات النّصّ، مجلة علامات، ج31، مج1، ذو القعدة 1419 هـ، فبراير 1999، ص54.

(3): ينظر حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001، ص 12.

(4): ينظر حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير الجزائر ط1، 2014، ص179- 180.

(5): ينظر تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص30- 31.

(6): حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، الجزائر دط 2009، ص28.

(7): المصدر نفسه، ص28- 29.

(8): ينظر حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص129.

(9): ينظر رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية ط1، 1994 ص20.

(10): ينظر حبيب مونسي، بارت... أسطورة النص والقارئ.. الانقلاب المرتجى... ، 05 أكتوبر 2018، موقع التواصل الاجتماعي –فيسبوك- بارت أسطورة النص والقارئ https://www.facebook.com/search/top/?q=

(11): ينظر رولان بارت، نقد وحقيقة، ص25.

(12): ينظر حبيب مونسي، بأي منطق يفكر رولان بارت؟، 03 أكتوبر 2018، موقع التواصل الاجتماعي –فيسبوك- بأي منطق يفكر رولان بارت https://www.facebook.com/search/top/?q=

(13): ينظر سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الروائي النّصّ والسّياق، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان ط2، 2001، ص 34.

(14): المرجع نفسه، ص 6.

(15): جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة بغداد العراق، ط1، 1987، ص215.

(16): ينظر حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص132.

(17): حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي- دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر، دط، يناير 2003، ص54.

(18): حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص125.

(19): حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص95- 96.

(20): المصدر نفسه، ص178.

(21)ينظر محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النّصيّة إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2011، ص76.

(22): حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد- دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، دت، ص135.

(23): حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران الجزائر دط،2007، ص224- 225.

(24) ينظر محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص142.

(25): حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص58.

(26): المصدر نفسه، ص31.

(27): ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1402هـ_1982م ص64.

(28): المصدر السّابق، ص32.

(29): المصدر السّابق، ص35.

(30): المصدر نفسه، ص35.

(31): أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغويّ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، دت ص180.

(32): المصدر السّابق، ص35- 36.

(33): المصدر السّابق، ص33.

(34): ينظر عبد الحميد محمد جيدة، قراءة جديدة في شعر ابن الرومي، مجلة الفيصل العدد 16 سبتمبر- أكتوبر 1978، ص24.

(35): المصدر السّابق، ص33.

(36): ينظر عبد الحميد محمد جيدة، قراءة جديدة في شعر ابن الرومي، ص24.

(37): المصدر السّابق، ص75.

(38): المصدر السّابق، ص85- 86

(39): المصدر نفسه، ص86.

(40): ينظر حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحوّل مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2001- 2002 ص182- 183.

(41): حبيب مونسي، تأويل النّصّ وكتابة النّصّ المضاد قراءة في المتوحشة لنزار قباني مجلّة الآداب واللغات، برج بوعريريج، العدد 4 جوان 2016، ص61.