العنوان/الرؤيا في الشعر الجزائري المعاصر.

د. يحي سعدوني

جامعة البويرة

ملخّص:

تطور الخطاب الموازي للنص الشعري الجزائري المعاصر المبني على عنصر الرؤيا تطورا بارزا في نمط تشكيله، وفي تصور وظائفه، وكذلك بالنظر إلى طرق اشتغاله، حيث أصبح العنوان في حدّ ذاته نصا رؤياويا قائما، بل عنصرا دلاليا تشتغل به الرؤيا، وتشتغل من أجله. ويظهر الأخذ والردّ بين العنوان والنص أكثر حضورا وعلى أبعد ترابطاته الإيجابية فيتأسّس العنوان إذ ذاك–هو بدوره–على الرؤيا، ويكون التلاحم بين العنوان والرؤيا قويا، حيث يظهر إذ ذاك العنوان/الرؤيا بنوع من الاختصار والتكثيف في الآن ذاته، وبكثير من الإيحاء الذي يستدعي التأويل ويفتح النص/العنوان على أكثر من دلالة.

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن أسئلة في هذا الإطار، أهمها: ما المقصود بالعنوان/الرؤيا؟ كيف يتأسّس وكيف يشتغل في الشعر المعاصر؟ ما أهميته في التناغم الدّلالي في الكتابة الشعرية المعاصرة؟

البحث:

النص الموازي أو (Paratexte) كما يسمّيه جيرار جنيت هو مجموع كلّ ما يمكن أن يأتي مع النص مرتبطا به بشكل مباشر وواضح أو دون ذلك، لأن " النص الأدبي نادرا ما يظهر بشكله العاري؛ دون دعم أو إمداد ودون مصاحبة من عدد من إنتاجات لفظية أو غير لفظية مثل اسم الكاتب أو عنوان أو مقدمة أو رسومات أو أشكال، التي لا ندري دوما إن كانت منتمية إلى النص أم لا، ولكن على الأقل نعلم يقينا أنها محيطة به تمدّده وتقدّمه"[1]. ويشير جيرار جنيت إلى أنّ طبيعة النص الموازي هي كذلك نص: " غالبا، إنّ النص الموازي هو أيضا نص: إذا لم يكن بعدُ نصّا، فإنه وقبل ذلك مِن النصّ يقينًا "[2]. أي ينبغي النظر إلى النص الموازي على أنه نص قائم هو كذلك أو جزء من نصّه في أدنى تقدير، لكن تلك النظرة ينبغي عليها أن تضع في الحسبان كون النص الموازي

لا يظهر بنفس الحجم ولا بنفس الطريقة والإطناب مثل النص العادي؛ إنّها لعبة الاختصار والتكثيف والاختزال والتلميح.

النص الموازي لا يقف على هامش النص من أجل التسمية فحسب أو إضافة شيء بسيط، بل " هذا الهامشي يشكّل بين النص وخارج النص منطقة ليست للعبور فحسب وإنما منطقة اتفاقات للتعامل المتبادل: مكان حصريّ لتداولية وإستراتيجية وفعلٍ على الجمهور–مفهوم أو غير مفهوم، وناجح –خدمةً لأحسن استقبال للنص ولقراءة أكثر صحّة"[3]. وعلى هذا الأساس ينبغي على قراءات النصوص الموازية في الآداب المعاصرة أن تتطور إلى قراءات جديدة وفق مناهج نقدية معاصرة كالبنيوية والسيميائية وتحليل الخطاب ولسانيات النص وغيرها، وألا تحصر نفسها في مفاهيم النص الموازي القديمة التي تحدّد وظائفه وتقلص أهميتها.

وهنا وفي هذا الشأن يتحدث نبيل منصر عن الصفة البرزخية للنص الموازي حيث " تجعل وضعه الاعتباري حاملا في ذاته لصفة الداخلي الخارجي والخارج الداخلي، في مقابل حرصه الثابت على تسويغ تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي بتنوع أطرافها بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا. وإذا كانت الصفة البرزخية تتأسّس على تأويل فلسفيّ لمكانية النص الموازي، فإن جيرار جنيت بحثًا عن إجرائية وصفية سيتبنى مكانا آخر للقراءة، بحيث يبتعد عن التأويل الفلسفي لصالح إنتاج نمذجة بنيوية وصفية لذلك الفضاء"[4].

حدّد جنيت نوعين للنص الموازي، هما Péritexte أو (المصاحب النصي)، Epitexte (المحيط النصي). الأول يتشكّل " داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات"[5]. الثاني يمثل" كل عنصر من النص الموازي، لا يلحق ماديا بالنص، ولكن الذي يدور بشكل ما في الهواء الطلق في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد. لكن هذا المحيط النصي يتمتع بكل الإمكانات التي تؤهله على الاحتفاظ بحقه طبعا في الالتحاق بالمصاحب النصي؛ كأن تكون حوارات على نص الكاتب أو جوانب من حياته كعاداته ولقاءاته"[6]. والمحيط النصي أوسع من المصاحب النصي، كونه يأخذ مما يحيط بالنص من مكتوب وغير مكتوب، ومن فضاءات متنوعة اجتماعية، نفسية، تاريخية، وأدبية، وغيرها.

يُعتبر العنوان البوابة الأولى التي يلج القارئ من خلالها إلى النص، ويختاره المبدع وفق تصوراته ورؤاه، إذ يعمد في محاولته إلى اختزال النص إلى مجرد ملفوظ بسيط في تركيبه النحوي أو في بنيته اللغوية أو الإشارية، ويعمد الكاتب فيه على خاصية التكثيف، وهي سمة رئيسة في العنونة، يحاول بها أن يختزل البنية الدلالية للنص في دلالية العنوان، حيث يعتمد في الكثير من الأحيان على التلميح للموضوع في جوهره بشكل عام دون الخوض في تفاصيله، أو يعمد إلى الإشارة إلى الرؤيا عبر علامات سيميائية غالبا ما تكون مؤسَّسة على الرّمز.

إن حضور العنوان مصاحبا للنص حضور فعليّ لوظيفة لازمة وضرورية للغاية، ما دعا جيرار جنيت إلى تحديد نوعين رئيسين للعنوان، هما: " العناوين الموضوعاتية (Thématiques) وهي التي تحيل على مضمون النص وتتعلق بموضوعه حيث تصفه بعدّة طرق؛ مباشرة أو غير مباشرة. ومن جهة ثانية العناوين الإخبارية (Rhématiques)، وهي التي تحيل على شكل النص أو جنسه، ويكون الهدف منها تمييز النصوص بعضها من بعض دون التطرق إلى جوهر النص أو رسالته"[7].

كما يحدّد جيرار جنيت في الكتاب ذاته الوظائف الرئيسة للعنوان، ويلخصها فيما يلي: وظيفة تحديدية Fonction de désignation أو تعريفية Fonction d'identification وتتعلق ضمنيا بالتّسمية لا غير، ووظيفة وصفية Fonction de description، ويؤديها العنوان وفق العلاقات التي تربطه بمداخل النصّ وموضوعه الذي تأسّس من أجله، فهو وطيد الصلة به وبشكل مباشر، ووظيفة إيحائية Fonction de connotation، وتعدّ هذه الوظيفة فنية وجمالية، لا تسمّي النص ولا تصفه بقدر ما تلمّح لشيء بداخله، فالعنوان هنا ليس " كاشفا للمعنى وإنما مكثفا له، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان وإنما توليد المعنى من رحم النص"[8]. وأخيرا الوظيفة الإغرائية Fonction séduction de، تتعلق بما هو إشهاري وبوساطتها يكتسب النص جاذبية عند القرّاء نحوه ويشدّهم إلى إدراكه والاهتمام به.

يتأسس العنوان في الشعر المعاصر الرؤياويّ على موضوعات الشعر ويؤسس لها هو كذلك فيتماشى ومتطلبات الرؤيا ذاتها، التي يدفعها ويستقبلها في وقت واحد، يدفعها إلى الوجود انطلاقا من تلك الشحنة المكثفة المخزونة في علامات العنوان القليلة، التي تنطلق من إدراك الشاعر لموضوع

شعره ورؤاه بصورة عامة موحدّة ومتكاملة، فلا يبقى له سوى بناء فضائها النصي وفضائها الصوري وفقا لمتطلبات هذا العنوان الذي استبق النص في الوجود استباقا منطقيا بالنظر إلى وجوده الطباعي. لكنه قد يظهر بالفعل في المؤخرة–في ذهنية الشاعر–الذي لا يصبّ اختياره لملفوظ العنوان إلاّ عند انتهائه من كتابة النص فيجعله بعد ذلك متصدّرا للقصيدة مراعيا لما هو مألوف لدى العامة من الأدباء والقرّاء.

في هذه الحركة من أخذ وردّ في تشكيل العنوان، يتدخل بالضرورة عنصر الغموض، الذي باتت القصيدة المعاصرة لا تستغني عنه، حيث أصبح عنصرا إيجابيا بالنسبة لها. ومصدر الغموض هنا يتأسّس عن طريق العدول والتجاوز والشمولية، والتكثيف والتلميح، لا يُفسَّر ذلك إلا بالرؤيا في مفاهيمها المختلفة المرتبطة بالإبداع الفني والأدبي. وللولوج إلى بعض خصائص هذه العنونة في الشعر المعاصر ارتأينا الوقوف على نموذج من نماذجه المختارة الواردة في ديوان " أخيرا... أحدّثكم عن سماواته"[9] لعاشور فنّي، وهو عنوان القصيدة (المرايا تخون).

النموذج التطبيقي: قصيدة (المرايا تخون)[10]

تكتسي عناوين الشعر المعاصر في الكثير من الأحايين غموضا وضبابية لدى القارئ، وتدفعه إلى إعادة القراءة مرات عديدة قصد فكّ اللبس، والكشف عن مصدر ذلك العنوان ومنتهاه الدلالي. وأوّل ما يفاجئنا في العنوان عادة هو داله اللغوي، إذ نحاول الربط المباشر مع مدلوله المفترض الذي يتماشى معه إما طبيعيا أو مجازيا. لكن الأمر أبعد من ذلك في القصيدة الرؤياوية، فالعنوان لا تتحكم فيه القواعد اللغوية المألوفة ولا الصيغ المجازية والبلاغية، وإنّما لاختيارات الشاعر التخييلية والفكرية والرؤياوية شأن في ذلك. فالعلاقة بين طرفي العنوان (الدال والمدلول) مُفتعلة ومبتدعة، حيث تبدو القراءة السطحية والبسيطة للتركيب غير نافعة، بل تزيد العوان غموضا أكثر.

تأسّس العنوان (المرايا تخون) على تركيب لغوي نحوي مبنيّ على جملة اسمية، مبتدؤها (المرايا) وخبرها الجملة الفعلية (تخون). لكنه وبالنظر إلى طبيعة كل لفظة من هذا التركيب يتّضح لنا أنّه يشكل ترابطا اسميا سالبا للغاية. فالمرايا جمع مرآة، والمرآة هي السطح القابل أن يعكس الصورة الواقفة أمامه، والمرايا أنواع؛ منها المسطحة ومنها المحدّبة ومنها المقعّرة، ولكل نوع خصائصه في الصور الناتجة من الانعكاس. أما لفظة (تخون) فهي من الفعل خان ويخون، مصدره (خيانة) التي تتعلّق

بالإنسان، ومعناها مرتبط بالخداع ونقض الائتمان، أو كسر الثقة المعطاة. كما تحدث الخيانة من حيوان أليف على صاحبه، فخيانة الكلب تعني الإفتاك بصاحبه أو محاولة فعل ذلك. وقد تخون الطبيعة حين تحدث الكوارث كالفيضانات أو الزلازل، عندما تأتي عند الهدوء والسكينة، من دون سبق اصرار. وقائمة الألفاظ والمعاني المتعلقة بالحقلين الدلاليين للمرايا وللفعل (تخون) طويلة، والعلائق التي تربط الدالين متعدّدة ومتباينة، يلعب في ذلك عنصر التأويل دورا هاما. لكننا إذا أردنا الوصول إلى العلاقة الأكثر مصداقية في تركيب العنوان، ينبغي أن نقرأ القصيدة أوّلا، في أوجهها الاحتمالية الممكنة، محاولين وضع الصفة الرؤياوية للقصيدة وللعنوان في آن واحد.

جاء في بداية القصيدة مقطعا ابتدائيا يُعدّ (مدخلا للرؤيا)[11]:

المرايا تخون

تنحني حين ننظر إليها

ترى نفسها في العيون[12]

يعدّ هذا المشهد نظرة جديدة استثنائية إلى المرآة وإلى وظيفتها الأساسية التي تتمثل في عكس صورة الواقف أمامها، فالعملية هنا عملية عكسية إذ أصبحت المرآة في رؤيا الشاعر هي التي ترى نفسها في عيون الناظرين إليها. إنّه قلب لموازين الطبيعة ومنطقها المألوف، إذ يُعتبر ذلك تجاوزا وعدولا وانزياحا دلاليا بعيدا. فالمرآة يُنظر إليها من العديد من الأعين المختلفة للناس، بينما هي كذلك تجد نفسها في تلك الأعين كلها، وترى نفسها عبرها، فتتوزع بينها كأنها شظايا انفجار.

تواصل بنية الرؤيا مسارها بخلية ثانية:

المرايا تخون

مرّة

ثم تنمو خيانتها في العيون

المرايا تخون المرايا

والوجوه شظايا[13]

فالخيانة تراود الشاعر في أماكن ومواقع لا يمكن أن يتكهّن وجودها فيها، فالموقع الأكثر أمنا وطمأنينة في نظر الشاعر، هو في الوقت ذاته الأشد وقعا والأخصب لفعل الخيانة. والكثير من الناس تمّ الفتك بهم والإطاحة بهم في مكان الأمن وفي زمنه. ويُقال في المثل الفرنسي وفي هذا الإطار

الدلالي (Il faut se méfier de l’eau qui dort) أي (يجب الحذر من الماء النائم)، أو بتعبير مماثل أيضا (Il faut se méfier du loup qui dort) بمعنى (يجب الحذر من الذئب النائم). ولم يكتفي الشاعر بهذا الجزء من الرؤيا فحسب وإنّما أضاف إليه عناصر دلالية أخرى يُعمِّق بها الرؤيا المؤسّسة على موضوع الخيانة، إذ يقول:

المرايا تخون

تتشقق

مما ترى في العيون

المرايا تخون

ربما تتعلم

مما ترى في العيون[14]

أي أنّ العيون دالة في الكثير من الأحايين على طبيعة صاحبها، فيُحكم على المرء من خلالها إن كان ذكيا أو عصبيا أو ذا صبغة سوداوية، أو ربما أمينا مؤتمنا. والعين يعتبرها البعض نافذة إلى الذات والنفس، وأي تعبير يخرج منها إلا وأنّه انعكاس لما يجوب في الذهن والمخيِّلة. ومن هذا المنطلق تقترب الصورة الرؤياوية شيئا فشيئا، إذ يتحدث الشاعر عن المرايا بمفهوم العيون، التي هي من مصدر واحد مع الأولى بفعل الوظيفة الانعكاسية التي تؤديها. والخيانة ههنا ليس للعيون فحسب ولكن للأرواح التي تحمل تلك العيون.

ينتقل عاشور فنّي إلى خلية أخرى ومن زاوية نظر جديدة. فإذا كانت النظرة الأولى تتمثل في خيانة العيون للناظرين فيها من أناس آخرين، فإنّه من المعقول أن تخون العيون الناظر منها أي صاحبها، الذي تفتك به من شدّة الثقة فيها. فتكشف المستور من أفكاره أو نزعاته أو سلوكاته، وطبائعه التي يخفيها على العالم من حوله. فيصرّح:

المرايا تخون

تفضح السر

تكشف ما في الظنون[15]

يضيف الشاعر في الخلية الأخيرة عنصرا جديدا متمثلا في الترابط الاسمي المبني على تركيب اسم الموصول وصلة الموصول (مَن تُحب)، إلى جزئيات الرؤيا التي جاءت مع مسار القصيدة، ليكشف عن فحوى الموضوع العام لها، وتتضح الرؤيا النهائية المحتملة، على أنّ الخيانة كثيرا ما تحدث عن طريق الذات نفسها العيون، وهي أصعب مراتب الخيانة وأكثرها وقعا في نفسية الشخص حتى يصاب هذا الأخير بالجنون كما يذكر الشاعر:

المرايا تخون
من تُحب
وتسلمه للجنون
المرايا التي لا تنام
في المرايا التي لا تنام[16]

وعلى هذا الأساس فإنّنا نجد الشاعر عاشور فنّي محقا في اختياره لمثل هذا العنوان (المرايا تخون) باعتبار الترابط مبنيا على علائق تخييلية وفكرية بعيدة، أو على رؤى فلسفية لصاحبها، أو على رؤى نابعة من حياة الشاعر وتجاربه، الذي لا يستطيع أن يبوح بكل أسراره وإنّما يكتفى فقط بالتلميح والإيماء. فالقصيدة المعاصرة الحقيقية هي نص رؤياوي للغاية والنص الموازي بدوره نص رؤياوي كذلك، لكنه بكثير من الاختزال والتكثيف.

هوامش البحث:

1) Gérard Genette, Seuils, éd Seuil, Paris, 1987, p 7.
2) Ibid, p 13.
3) Ibid, p 8.
4) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2007 ص27.
5) Gérard Genette, seuils, p 347.
6) Voir : Ibid, p 346-348.
7) Voir : Ibid, p85-89.
8) محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع313، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 120.
9) عاشور فنّي، أخيرا... أحدّثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
10) المصدر نفسه، ص149.
11) عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات اختلاف، الجزائر، 2009، ص118.
12) عاشور فنّي، أخيرا... أحدَّثكم عن سماواته، ص149.
13) المصدر نفسه، ص150-151.
14) المصدر نفسه، ص152-153.
15) المصدر نفسه، ص154.
16) المصدر نفسه، ص155-156.