التشكيل المعماري في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

أ .هند سعدوني
المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة (الجزائر)

ملخص:

تقدّم هذه الدراسة عتبة نظرية و قراءة منهجية، في التشكيل المعماري للرواية الأخيرة "الأسود يليق بكِ" للأديبة و الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي". تستطلع فيها كيف صار بإمكاننا اليوم، أن نتحدّث عن رواية جديدة لها طبوغرافيا تضاريسية عميقة القراءة، تسهم بشكل متعاضد في قراءة النصّ الروائي ككلّ متكامل، لا ينفصل فيها تشكيل المعمار في الخارج عن بناء الحكاية في الداخل.

عرفت الرواية الجزائرية نفسا جديدا في الكتابة، ما كانت لتُقدِم عليه على هذا النحو، لولا عبورها بسياقات التجريب المنفتحة، و التي تُزوِّدها بكلّ مستحدث و مستلطف و حتّى مستغرب، من حيث الطرح و التقنية معا.

و إن كان هذا المقال سيُركّز على الجوانب المعمارية العامّة لتشكيل الرواية من خلال العينة المختارة؛ بدءًا من استقراء الغلاف بكلّ أبعاده الفنية الموزّعة بين الكلمات و الألوان و النوتات، عبورا إلى العنوان، و طريقة صوغه المؤثّرة و الجذّابة، فوقوفا بعتبات أخرى كالإهداء و التوقيع، لما لها من إرساليات وثيقة الصلة بفنون التواصل الجديدة مع المتلقين.

و أخيرا نزولا عند خطاب البدايات و النهايات في رواية مراوِغَة تبدأ من حيث نهاية القصّة، و تغادر من أين تنطلق الحياة.

Résumé:

Cette étude présente un seuil théorique et une lecture méthodologique, au sujet de la formation architecturale du dernier roman «Le noir te convient» de la romancière algérienne ‘Ahlem Moustghenmi’. Elle démontre comment on a pu parler d’un nouveau roman, qui possède une topographie avec lecture profonde, qui participe d’une façon soutenue dans la lecture globale du texte romanesque. La formation architecte externe ne peut se séparer de la construction du conte interne.

Le roman algérien a connu un nouveau souffle dans ses écrits, grâce à de vastes couloirs ouverts à l’expérimental, qui l’approvisionne de tout se qui est moderne thématiquement et techniquement. Quoique cet article se base beaucoup plus sur les principaux côtés architecturaux de la formation du roman, à partir de notre échantillon choisi; partant de l’étude de la couverture du livre de toutes ses dimensions artistiques partagées entre les mots, les couleurs, et les notes musicales.

En passant par la façon attirante du titre, on s’arrête à d’autres seuils; comme le dédicace et la signature, possédant une relation étroite avec les nouveaux arts de la communication envers les lecteurs. Enfin, arrivant au discours des débuts et des fins, dans un roman astucieux, qui débute à partir de la fin du récit, et quitte d’où commence la vie.

تمهيد:

تحاول الروايات الجزائرية المعاصرة، أن تقوم على فكر إبداعي جديد، ينحو مسالك التغيير و التناسب في آن؛ التغيير الذي يكون سببا في إيجاد الشخصية المنفردة و المتميّزة، و التناسب الذي لا يتنكّر لوجوده العام في الزمان و المكان. و إن كانت الروايات غالبا ما تطرح كثيرا من حمولاتها الدلالية في النص الرئيس، فإنّ البعض المتبقي من الدلالة لا تزال النصوص الموازية تحمله معها. و كون الرواية مثلها مثل باقي أجناس الكتابة الأخرى، شكلها لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مستقلا عن مضمونها، لأنّ فلسفتها الشكلية احتوائية و ليست إقصائية، إضافة إلى أنّ الانتقال من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، يحتاج إلى المرور بمرحلة مهمة تتوسّط الإمكان و التّحقّق و هي مرحلة التهيؤ، على أنّ أخذ الهيأة أو الشكل يحتاج بدوره إلى عملية شاقة في البناء و التعمير. و علاقة الأشكال الجديدة من الفعل الروائي لا تنفصل عن طرق التشكيل، إذ كيف للكتابة الجديدة أن تتمظهر و تصير موجودة بالفعل، دون تكافل الداخل و الخارج معا في إبرازها و الإقناع بشكلها الجديد المحتوي لمضمونها؟

سنبني هنا طرحا متسائلا عن كيف تُشيّد الرواية معمارها الموضوع في كتاب، عبر الكثير من المراحل، قبل أن تصل إلى الشكل الأخير المسوّق للمتلقي. فبالإضافة إلى التخطيط و التأليف على مستوى الفكر و الحدث، و الخلق على مستوى الشخصيات. ثم مراحل أخرى للتأطير على المستوى الزمكاني، و الإنتاج على المستوى الدلالي. وصولا إلى مرحلة التشكيل على مستوى الإخراج النهائي لصالح الجمهور المستقبل للعمل الأدبي. و هنا يبدأ النص الروائي بممارسة فعل الانسحاب عن المؤلف أو الصانع الأول، ليوطّد علاقته أكثر مع القارئ، الذي يتهيأ في هذه الحلقة الأخيرة من العملية الإبداعية، ليكون قارئا افتراضيا فعليا (Lecteur virtuel) بعد أن بقي على مدى المراحل الماضية قارئا محتملا موجودا بالقوّة (Lecteur potentiel).

يتشكّل المعمار الروائي، في تقديرنا، إضافة إلى تصميم المتن النصي الرئيس، المتّسم بالحجم و ضخامة الحدث و تنوّع الشخصيات و الأمكنة و الأزمنة، من نصّ موازٍ لا يقل أهمية من حيث القدرة على الصناعة و امتلاك الخبرة عن السابق. و فيه تتدرج مجموعة من العتبات، كان جيرار جينيت قد فصّل فيها من خلال تقسيمه للنص الموازي إلى قسمين: "1-النص الموازي الداخلي (Péritexte): و تعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن (النص المحيط)، و هو عبارة عن ملحقات نصية، و عتبات تتصل بالنص مباشرة. و يشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، و المؤلف، و العنوان، و الإهداء و المقتبسات، و المقدمات، و الهوامش،... 2-النص الموازي الخارجي (Epitexte): و تعني السابقة اليونانية (Epi) على، أي النص الموازي الخارجي أو الرديف أو النص العمومي المصاحب. و هو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه و بين الكتاب بعد فضائي و في أحيان كثيرة زماني أيضا، و يحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات و المذكرات، و الشهادات، و الإعلانات،..."[1]

طبوغرافيا النص الروائي الجديد:

رغم كون النص الموازي نصان أحدهما محيط و الثاني فوقي، فسنستثني من دراستنا أية إشارة إلى النص الأخير، تدخل في إطار الملاحظة العامة أو تتخصص في نقد النقد، لأنها ستفتح علينا بابا كبيرا لا ينتهي من القراءة و التعليق، من الصعب الإحاطة به أو تلخيص أهم ما جاء به، نظرا لاستحالة الإلمام بجميع حيثيات الفعل الروائي، القريبة و البعيدة في آن واحد، نظرا لما تُحتّمه طبيعة البحث الأكاديمي أيضا من حصر و ضبط لمجال الدراسة. في حين سنسلّط الضوء على النص الموازي الداخلي (المحيط) بكل ما يحتويه، لعلاقته المباشرة بالنص الرئيس، و اندراجه تحت معطى دلالي مشترك معه.

نزعم أنّ النص الأدبي الجديد عامة و الروائي خاصّة، بفضل تفعيل نصّه الموازي، يمتلك الآن قوّة التشكيل الطبوغرافي*[2]؛ ونعني به ذلك الإخراج الطباعي و الكتابي للظواهر الفكرية و المفاهيم الذهنية و المشاعر الحسية

المجردة لدى الأديب، و محاولة تجسيدها مرئيا في صفحة. إنّه بمعناه العلمي المحدد عبارة عن رموز بصرية بمثابة أشكال طبيعية تنوب عن حضور السمات الشفهية للذات الكاتبة. و ممّا لا شك فيه أنّ هذا التشكيل يحمل دلالة لها كبير الأثر على ميزان الدلالات الناتجة عن النص الأدبي عموما؛ حين صار للخطاب الأدبي تضاريس متنوعة بين الانخفاض و العلو، تتواصل مع حواسنا البصرية و مدركاتنا العقلية، فتولّد نظاما تواصليا جديدا بين الباث و المتلقي، إسهامه واضح و بالغ الأهمية في تشكيل النص الموازي المرافق للنص الرئيس، و كلاهما صارا صلب موضوع، أو صيغة خطاب تبحث عن قراءة.

و تجدر الإشارة إلى أنّ ما أسميناه بالتشكيل الطبوغرافي يدخل في إطار ما يصطلح عليه منهجيا بالنص الموازي أو النص المحاذي (Paratexte)، و الذي يعتبره النقد السيميولوجي الحداثي خطابا لا يقلّ أهمية عن النص الرئيس، فيما يقدّمه من رسائل للقارئ المتفحص بعناية في جميع حيثيات الكتاب الداخلية و الخارجية، العامة و الجزئية، أو تلك المشكَّلة كتابة أو صورة. و كلا النصين الموازيين الداخلي و الخارجي "يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. و لا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلاّ بالمرور عبر العتبات المحيطة، و مساءلة ملحقاته النصية و الخارجية. إنّ العلاقة بين النصين الموازي و الرئيس علاقة جدلية قائمة على التبيين و المساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه و تأويله، و الإحاطة به من جميع الجوانب."[(3)]

إنّ الفعل الروائي اليوم و هو يقترن بغيره من أفعال الإبداع الأخرى كاختراع تركيبي يتجاوز الحواجز و يكسر المألوف بأفكار جديدة من ناحية، سيُدلي فيها النقد بدلوه بما تمليه عليه صنعته الثقافية الجديدة أيضا من ناحية أخرى، لَيُقدِّمُ خطابا متنوّعا لم يعد على مسمع فقط، بل و مرأى من المتابعين لحركة الثقافة الروائية الجديدة. و لعلّ أبرز ما يميّز أدبيات هذا العصر المتأخر، و أهم تحوّل صادفها على طريق الإبداع الحرّ المنفتح، تراسل الفنون و الأجناس، التي تتناغم ليس في داخل المتن النصي فحسب، بل و في خارجه المؤثِّث له أيضًا.

1- تضاريس الغلاف:

تتوزّع عدّة تضاريس تشكيلية في الفضاء النصي للرواية، "و يتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي."[(4)] و يمكن إدراج الغلاف الخلفي أيضا، إذا ما كان دائم العلاقة مع النص. ممّا سيستدعي الحديثَ عن فكرة إخراجه الطباعي و كيفية تصميمه الفني، المتنوع التشكيل بين عدّة أنماط، نذكر منها: التشكيل الواقعي (La formation réelle) و التشكيل التجريدي (La formation abstraite) و التشكيل العشوائي (La formation hasardeuse) و التشكيل الإلغائي (La formation d'annulation) و التشكيل التزييني (La formation décoratrice)، وفق ما تقتضيه الحاجة التجارية أو الضرورة الدلالية للإبداع، أو هما معًا.

و سواء كانت الغاية دلالية أو حتّى تجارية، فقد جرت العادة على أنّ "يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية، و علامات تصويرية و تشكيلية، و رسوما كلاسيكية واقعية و رومانسية، و أشكالا تجريدية، و لوحات فنية لفنانين مرموقين في عالم التشكيل البصري أو فن الرسم للتأثير على المتلقي و القارئ المستهلك. و يعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية و دلالة بصرية. و من ثم، يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، و تشكيله، و تبئيره، و تشفيره."[(5)]

إذن؛ تتماهى الخلطة الفنية في النص الروائي، الذي لا يصدر فيما بعد إلا متناسقا و استثنائيا. فيميِّزُ الفعل الروائي الجديد كصورة تشكيلية، مبررها المباشر طموح النص عينه، و رغبته في بلوغ كل المستويات التعبيرية، و ملامسة جميع الحدود اللغوية، و استشراف الآفاق الفكرية، متجاوزا التصنيف. فالرواية اليوم تعمل من خلال تفعّيل كلّ المؤثرات الممكنة –على اختلاف مواقعها في الداخل و الخارج–، أي داخل النص الأدبي في حدّ ذاته، و خارج حدوده و أبعد من ثقافته التي يصدر عنها.

لقد أورد ابن خلدون ذات يوم؛ ما مفاده أن الذي يريد أن يكون عالما فعليه أن يلتزم بفن واحد، أما للذي يريد أن يكون أديبا فليتسع في العلوم. و ما كان من الرواية إلاّ أن لبّت هذا المطلب و تمثّلته بقوّة، و لقد استطاعت العينة التمثيلية التي اخترناها للدراسة أن تكون دليلا على ذلك. و سنشرع في قراءة غلاف المتن الروائي الجزائري "الأسود يليق بكِ"؛ وقوفا على تشكيل غلاف الكتاب، و توزيع المعلومات عليه، و توظيف الألوان و الصور فيه، إضافة إلى النظر في صناعة العنوان الموسوم به. لكن، و قبل ولوج هذه التفاصيل التشكيلية الدقيقة، وجب التعريف بالكتاب أوّلا.

"الأسود يليق بكِ"*(6)، رواية تعود بها أحلام مستغانمي بقوّة إلى قُرّائها عارضة عليهم صفقة ممتعة عبر تنوّعها، و هي النص الذي تمتزج فيه كلمات الأدب بألوان اللوحات و الباقات من جهة، و بنوتات الموسيقى من جهة أخرى. كإستراتيجية نابعة من صميم العمل الروائي؛ حيث تقوم شخصية "طلال هاشم" بمراوغة "هالة الوافي" و كلاهما بطلا الرواية، مراوغة تقوم على ثلاثة ألعاب؛ الأولى هي: اللغة أو الكلمات المفخخة. و الثانية هي: الموسيقى التي تُسمِعُها "الدانوب الأزرق" تارة و تراقصها على أنغام "الفالس" تارة أخرى، مع رقي يحافظ على سرّه الملغز. و قبل ذلك الثالثة و هي: اللون المشفّر المرتسم بباقات "التوليب" البنفسجي، أو المترجَم في التغزّل بـ "الأسود" الذي رأى أنه يليق بها. فما من شك في أنّ الرواية –في حقيقة الأمر– لم تتعدَ كونها قصّة حبّ، فيها جولات و منازلات و ألغاز، و دوار و إعصار و زلزال، حيث العلاقة في جميع حالاتها و ظواهرها علاقة لغويّة بحتة.

تَثْبُتُ الرواية منذ البداية و حتى النهاية على اختيارها هذا كإستراتيجية نصية، تؤمن بتداخل الأجناس الأدبية و غير الأدبية. فعملية توزيع الأدوار في اللعبة السردية على التقنيات الممكن استخدامها، صارت تشبه إلى حدّ بعيد "لعبة توزيع الأوراق"، حيث تقتضي نظاما تراتبيا، مبنيا على مبدأ خلط الأوراق أولا قبل توزيعها على العناصر المشاركين في اللعبة. والأمر عينه هو الذي تفعله الرواية حين تمزج الأجناس و الأنواع و الفنون، قبل توزيع الأدوار على مكوّنات النص. و لا يخلو الأمر، في اللعبة الحقيقة الأولى و الفنية الثانية، من حيل من طرف الموزّع أو الروائي، المتحكّم في دواليب حركة الأوراق أو الأحداث، بطريقة تشبه اللمسة السحرية المبنية على الزيف في اللعبة و التخييل في الرواية، في قالب يوهم بل يُغْرِي، بالصحة و الصدق.

التشكيل الجميل لــ"الأسود يليق بك":

يجمع التشكيل هنا بين نمطين هما التشكيل الواقعي الناقل بصدق لجزء مهم من مضمون المتن الروائي، و التشكيل التزييني الذي توفّره وسائل الطباعة الجيّدة، بتوظيف التقنيات التي ابتدعها الإعلام الآلي المتطوّر في زمننا الحالي لتصميم خلفيات غاية في الجمال و الأناقة، و التي تليق باسم المبدع الذائع الصيت و دار النشر المرموقة، معا.

يقف غلاف رواية "الأسود يليق بك" على خلفية بيضاء واسعة البياض، مستفِزّة، مفتوحة مساحاتها للإغراء بالتدوين و (كتابة الكلمات)، أو التلوين و (رسم اللوحات)، أو التلحين و (تسجيل النوتات)، و نظنه قد أتى الأفعال الثلاثة كاملة و دفعة واحدة في تلك الصفحة المخصصة لاستقبال خاصّ يليق بــ(حضرة المتلقي). إنّ الرواية ليست مجرّد مسار عبور، بل نصًّا أدبيًّا يقع في نقاط تماس بين الأدب و الفن و أشياء أخرى.

على هذه الخلفية إذن انتشر اللون الأبيض، الذي يراه أهل الاختصاص من علوم الضوء و فناني الرسم "غيبوبة الألوان، إنّه يشبه الصمت الذي يحتوي على كل إمكانيات المباشرة. عندما يكون لماعا، يصبح نوره متعبا. عندما يكون وحيدا يصبح مزعجا. يمكن استعماله كلون خلفي (Couleur de fond) و ذلك لإبراز أهمية الألوان الأخرى."(7) و من بينها اللون الأسود، الذي لبسه العنوان و بعض معلومات النشر الأخرى التي توزّعت في غير حشو و اكتظاظ في الصفحة الأولى من الغلاف، بأناقة المساحات المتروكة للامتلاء التأويلي، الذي لم يفرض ذاته عنوة من خلال ازدحامه، و جاء على الشكل التالي:

في رأس الصفحة و ذيلها و من أقصى اليمين، بخطّ من الحجم الصغير نطق الأسود بجنس الكتابة ثم دار النشر. "و قد بات معلوما أن التجنيس تعاقدٌ و ميثاق قراءة."[8]

رواية ... نوفل

ثم تلا التحديد الأجناسي اسم الروائية، كُتب بخطّ حجمه أكبر قليلا من السابق، و تموضع في أقصى يسار الصفحة، كما رُسم بلون مخالف للأسود مشاكل للزهرات الخمس، كان لونا بنفسجيا أفتح قليلا من لون باقة التوليب، يميل إلى الأحمر أكثر ممّا يغرق في الأزرق، "و اللون البنفسجي يجمع بين الحكمة و الحب لأنّه ينتج عن امتزاج اللون الأزرق مع الأحمر."[9]

أحلام مستغانمي

و على نفس المستوى في المساحة، أُنزل رسم منحى العنوان بخطّ أسود أنيق من الحجم الكبير جدًّا، و بلمسة فنية عربيّة جميلة، لخّص تحفتها الخطّ الديواني الفخم، حيث استطاع أن يرسم تناغم الإيقاع كما لو كان يتبع حركة قائد أوركسترا سيمفونية بحركاته الانسيابية، التي تُنطق الآلات لحنا على الركح، و ستُنطقها حرفا و رسما على الورق:

الأَسوَدُ

يليقُ

بكِ

و يبقى الأسود كالأبيض " لون الصمت أيضا لكنه مغلق، حاسم، بلا أمل في المستقبل. يستعمل بكمية ضئيلة إذ هو لون حزين. لكنه مفيد جدًّا من حيث استعماله لتوليد تناقضات: أسود و أبيض. أسود و سائر الألوان."[10] و تلتفّ بالكلمات الثلاثة خمس زهرات توليب بنفسجيّة، في احتضان يمزج برُقيّ بين الكلمات و الألوان و الموسيقى. رغم أن اللون البنفسجي في عُرف البعض هو "لون بارد بالمعنى الفيزيائيى و النفساني. إنه يسبب الحزن و لا يوحي بصفة الشباب. يصلح استعماله بكمية ضئيلة. إنه يجلب بعض الهدوء و يعقّل الألوان الحيوية للغاية. عندما يكون فاتحا جدًّا يصبح أقل حزنًا."[11]

ترتفع صورة باقة الورد –المكوّنة من خمس زهرات توليب– قليلا على سطح المساحة الورقية، بما يُمكِّن اليد من ملامستها و تحسّسها، و قد توحي حتّى ببثّ عبيرها. و هنا أصبح الحديث عن تضاريس الغلاف حقيقة ملموسة؛ بعدما انتقل النص الروائي إلى تجربة علمية، تعتمد أكثر على سيطرة الحاسة البصرية على باقي الحوّاس الأخرى، و التوسّل بحقول معرفية لم يكن من الوارد ذات يوم، أن يكون لها وجود بهذه الفعالية المنتجة للدلالة، كالجغرافيا و دراساتها الطبوغرافية التي كانت تصبّ اهتمامها على البنية التضاريسية للأرض. لتجد لنفسها محلا آخر تُستثمر فيه، هناك حيث الأرض الجديدة التي خلقها ذلك المؤلف في انتظار اكتشاف قارئ لها، يكون دارسا متمعنا و محللا لبنيتها التضاريسية، واقفا على سهلها و وعرها، على ارتفاعها و انخفاضها. و ما يزيد في تنوّع تضاريس النص الروائي الحالي امتزاجه بفنون أخرى، حيث المعنى يتوسّل أيضا بغير الكلمة كالصورة مثلا...

أمّا الغلاف الخارجي الأخير فيحتوي على نصّ موجّه إلى كلّ قارئ، تقول الكاتبة الروائية فيه: "ما من قصّة حبّ إلاّ و تبدأ بحركة موسيقية (...) لا تكترث للنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فما هي إلاّ نوتات..." رسالة الغلاف الأخير أوجزت في بضع كلمات موسيقية و نوتات لغوية، صيّرت تراسل الحوّاس تماهٍ. مثلما فعلت واجهة الغلاف الأوّل و فعل النصّ ككلّ.

2- خطاب العتبات و صوغ العناوين:

"عنوان الرواية رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن اللقاء بين ملفوظ روائي و ملفوظ إشهاري، و فيه أساسا تتقاطع الأدبية و الاجتماعية: إنّه يتكلّم (يحكي) الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي، و الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية."[12] و إن كان سبب الاجتماعية هو الارتباط الواضح بالتواصل كغاية أولى، فإن الأدبيّة منطق كلّ فنّ إبداعي، روائيا كان أو شعريا أو مسرحيا أو غيره. إنّ العنوان رأس العتبات النصيّة جميعا، و هو البوابة الأولى التي يحاول المتلقي فتحها، من أجل العبور إلى المتن الرئيس عبر مجموعة من الأصوات التي اختير لها أن تكون في الصدارة. "و مثل هذا الحضور في الواجهة يمنحها مكانة خطيرة سواء تعلّق الأمر بحفظ قيمة الكتاب، أو تسويقه، أو مكانة صاحبه."[13] و في الصفحة الأولى للغلاف الخارجي، تكون هذه المجموعة المحدودة جدًّا من الأصوات المسماة عنوانا، أول ما يتلقّف القارئ محاولة إدخاله إلى عالم النصّ، و عزله عن العالم الخارجي الذي كان عالمه قبل اِلتقائه بالكتاب. و نخالها أهم و أعسر مهمة على العنوان أن ينجح فيها، فعزل المتلقي عن كلّ ما كان منتمٍ إليه، و ضمّه إلى عالم الكتاب، يشتغل على عدد من الأصعدة؛ تُباشرها الوظائف التي حددها جنيت للعنوان، من مثل: الإغراء (Séduction)، الإيحاء (Connotation)، الوصف (Description) و التعيين (Désignation).

و في هذا السياق يرى أحد النقاد أنّ "علم اللغة النصي -يبحث فيما يبحث- في العلاقة بين مضمون النص و عنوانه، و ينطلق في ذلك من أن عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية و دلالية و براجماتية. فللعنوان -بما في ذلك العناوين الفرعية- قيمة سيميولوجية و إشارية تفيد وصف النص ذاته."[14] لذلك يعمد كلّ أديب إلى أن يهب نصّه عنوانا ذا قيمة دلالية، في صورة علامية، يُشغّل عليها النقد أدواته الإجرائية، بحثا عن الإمساك بالمدلول و الماهية. و إن كان الإمساك بقصد المؤلف الحقيقي صعبا، غير أنّ المحاولة في حدّ ذاتها مغامرة ممتعة، و سفر متخيّل زاده الشغف للمعرفة، و البحث في أسرار اللغة الرمزية، و التطلّع إلى فضاءات الدلالة الواسعة، التي تشرّع أبواب النص أمام احتمالات تصنع استمراره على اختلاف القرّاء و القراءات.

وعناوين النصوص عبر مسيرة الرواية الغنيّة مرّت بمراحل متعددة، يشهد عليها اختلاف الصياغات من القديمة إلى الجديدة. و لكن، اتفق معظمها في الإجمال على "أن يكون العنوان مثيرا، مختصرا، مركّزا يحمل معلومات في شكل مورفولوجي صغير، غير مكتمل، يدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة معلومات (...) على العنوان أن يكون نوعيا، غير متشابه مع عنوان آخر، و هي مسألة اعتبار العنوان اسما دلاليا خاصّا بالرواية، نوعيا بمعنى متفرد، يحمل سمات الجنس الأدبي، و سمات التحول."[15] و لقد تعاملت المناهج الحديثة مع العنوان كنشاط رمزي، يجري البحث عن مدلوله وفق "أبعاد ثلاثة للسيميوطيقا: التداولية: أن ينصب بحث ما على الذات المتكلمة، حقل علم الدلالة: الاهتمام بتحليل كلام الباث، حقل التركيب المنطقي، يعنى بالعلاقات بين التعابير."[16] و في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي أبى العنوان إلاّ أن يكون مركزًا للجاذبية و الإثارة، و على كامل الحقول الثلاثة.

عنوان الجاذبية و الإثارة:

ينتمي "الأسود يليق بكِ" إلى صنف العنوان الجاذب (Le titre accrocheur) على مستوى الملاحظة الأولية، و إلى صنف العنوان المثير (Le titre provocateur) على مستوى القراءة المتفحصة، في مرحلة تلي اقتناء الكتاب بعد الإعجاب بذكاء صوغ عنوانه. و ليست هذه هي المرّة الجريئة الأولى التي يجري فيها توظيف صيغة المتحدَّث إليه، فقد سبق و أن صاغ الروائي السعيد بوطاجين عنوانا لرواية على ذات النحو، كانت "اللعنة عليكم جميعا". لكن علينا الاعتراف بمحدودية جرأة الكاتبة، التي لم تصل بعد إلى حدّ استعمال الضمير ذاته للراوي مثلا، كما فعلت ذلك الرواية الغربية الجديدة. إلاّ أنّها بداية فقط على طريق الألف ميل كما يقال.

"تقع عتبة العنوان، شأنها شأن النص الذي تسمه، على مسافة وسطى بين المبدع و المتلقي. فالمؤلف يقوم بعمليتين اثنتين: كتابة المتن/النص، ثم بعد ذلك اختيار عنوان ملائم مؤثر كاف شاف لذلك المتن. من هنا تتأخر عملية اختيار العنوان عند المبدع إلى الآخر. و هذا عكس ما نجده عند القارئ المهتم الذي يقوم أيضًا بالعمليتين نفسيهما؛ و لكن بترتيب مختلف، حيث تتقدم عملية تعرّف العنوان و تتأخر عملية قراءة المتن."[17] و يجب أن تربط النص بالعنوان علاقة مهمة تزيد عن دلالة القصد و الإظهار بالتوفيق في الاختيار؛ حيث يحاول النص الناجح بإيعاز من المؤلف أن يكون له عنوان في مستوى تطلعاته.

حَظي العنوان الروائي دوما باهتمام ملحوظ على المستوى الإبداع و التلقي و التحليل، و معه كخطاب مواز "تجد أسماء و تخصصات كثيرة حاولت الإجابة عن مختلف أسئلة هذه المتتالية (...) و صار العنوان موضوعا للسانيّ و السيميوطيقي و عالم النفس و عالم الاجتماع و المنظر للأدب و الناقد باعتباره مقطعا إيديولوجيا؛ يقدم مجموعة من الوظائف تتراوح بين الوظيفة المرجعية (référentielle) و الوظيفة الطلبية (conative) (الأمر و النهي) و الوظيفة الشعرية (poétique)."[18] و ربّما يكون الجانب الأخير هو أبرز ما ركّزت عليه أحلام مستغانمي في ملفوظ "الأسود يليق بكِ"، لمّا انتقته عنوانا لرواية مرّة تتغزّل بها –و الفاعل فيها رجل و المفعول امرأة–، و تواسي حدادها على أحبّتها مرّة ثانية، و تفتح جراحات حبّها الضائع مرّات كثيرة. هل كانت الكلمات الثلاثة دعوة للرقص، أم معرضا للفرجة و الاستمتاع باللون؟ كلّ هذه الأسئلة و أكثر، تطرحها مثل هذه الصيغ الخطابية من العنوان. و تزداد إثارة و استفزازا حين يطلع علينا الكتاب بحلته الأنيقة تلك؛ على خلفية بيضاء ناصعة مغرية برسم الحرف أو النوتة أو اللون، لتجيء جميعها دفعة واحدة. و لقد كُتب العنوان في جملة مفيدة تامة المعنى تتكوّن من مبتدأ وخبر، لا يترك مجالا للنقص أو انقطاع الفهم، وسط حركات موسيقية ينساب على جانبها ورد التوليب البنفسجي محاولا لَفَّهَا بغموضه.

غير أن الأكثر تنبيها في العنوان كان قد تحقّق باستعمال ضمير المخاطب بجرأة لافتة، تحتوي النبرة الخطابية العربية على طراز التراث الشعري و الخطابي القديم، و تتماشى و الحداثة الغربية على طريقة الرواية الجديدة معا، و في ذلك توسيع لدوائر الدلالة و القراءة من الجهتين. فاتخاذ ضمير المخاطب المؤنّث في الأسود يليق بكِ، فتح كلاًّ من طرفي الباث و المستقبل –في آن واحد– على دلالة جماعية:

من (س=هو)←——— يحمل الرسالة تتضمن ثناء عاما: "الأسود يليق بكِ"———← إلى (ع=هي)

ما تلبث أن تتحدّد بدخول الأطراف الفاعلة في حكاية روائية إلى رسالة تعنيه جدًّا، و تخاطب الطرف الآخر بما يتناسب و ذوقه الراقي، البعيد كلّ البعد عن العادي و المبتذل:

(هو=طلال) ———← الرسالة (غزل استثنائي): "الأسود يليق بكِ" ———← (هي=هالة)

اكتسى ملفوظ "الأسود يليق بكِ" من الناحية التواصلية التداولية "إهابا عشقيا، إذ يستحضر الأنثى و يحمل بعد إيروسيا (Erotique). و هو عنوان يدفع القارئ نحو التأويل بفعل غموضه و التباسه و كثافة إيحائه في كنف إشارته إلى قيمة الرواية، لينتمي بذلك إلى ما أطلق عليه جيرار جنيت تسمية عناوين تيمية (Titres thématiques). و يكون نجاح الكاتبة في إيقاع متلقي روايتها في شركها: اقتناء فقراءة، بعد أن اجتذبته صيغة العنوان، الذي وضعته لها، و التي تستفزه و تغريه بالاكتشاف، لما تبطنه من متعة. و هي علامة دالة على حذق الكاتبة لأفانين لعبة التجلّي/و التخفّي، و الإغراء/و التمنّع، التي تمارسها مع متلقي روايتها."[19]

تمشي الرواية انطلاقا من الصفحة الأولى مسافة 327 صفحة، و هي تُلْبِسُ بطلتها الأسود. إلى أن يحدث التغيير المباغت الذي لم يُتوقع قط في الصفحات الأخيرة: "أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه عليها و هي في ثوبها

اللازوردي. لون اختارته أمها ليبعد عنها العين، لفرط بهائها، كما قالت. (...) اليوم هي تغني للناس جميعا عداه. ليس ثوبها، بل صوتها هو من يأخذ بالثأر..."[20] و يخون النص في نهايته العنوان، و كأن كل ذلك الحشد له كان للضد و النفي و ليس للإثبات، "فالرواية نص أدبي متخيل و ليست نصا علميا تشفع له ضرورة العلم و الالتزام بالمنطق، بأن يكون عنوانه مطابقا، بل إن الرواية تؤثّث عناوينها بالبلاغة، و الإشراقات الشعرية، كما تعمد إلى لعبة المراوغة و الإيهام."[21] و قد شملت الرواية استباقات تنطوي على الإشارة إلى الزلزال الذي سيحدث، حين قالت له هالة محذرة: "من مكر الأسود قدرته على ارتداء عكس ما يضمر". بل إنّ التغيير لا يتوقف عند هذا الحدّ فقط، و يتعداه إلى توقيع الرواية ختاما بتحديد فضاء الكتابة في مدينة "بيروت"، رمز الحياة و الانطلاق و محاولة تجاوز آلام الماضي. و تحديد زمانها أيضا بشهر العنفوان الربيعي "نيسان–أفريل"، رمز ثورة الألوان الزاهية و المنتفضة في وقت واحد. و بهذا يكون موضوع القيمة المراد تحقيقه في النص قد أحال على تأويل مضاد للعنوان تماما.

يشتمل عنوان الرواية على تناص مع نصّ سابق للروائية ذاتها، و "عادة ما تكون هذه العناوين موجهة إلى طبقة من القراء الذين لهم ثقافة روائية ملحوظة، يستطيعون من خلالها، وصل هذا الملفوظ العنواني اللاحق بآخر سابق، مع مراعاة أن التناص قد يحصل بين مجالات متعددة. إذ نجد عناوين روائية تحيل على عناوين روائية سابقة للمؤلف نفسه، و يمكن تسمية هذا النوع: التناص العنواني الذاتي."[22] و ربما يعود استعمال هذا النوع من العناوين، لأن الروائية صارت تثق كفاية في قرّائها المتابعين و المنتظرين لجديد أعمالها دائما. يتمثّل التناص الذاتي في اقتباس العنوان الحالي من مقطع ورد كتنبؤ أو استباق، في نص الجزء الثاني من ثلاثيتها و الذي وُسِمَ عنوانًا بـ"فوضى الحواس"، تقول فيه ضمن إحدى السياقات الحوارية: "و يقول كلما رآني به: 'الأسود يليق بك'. فأجيبه بنبرة غائبة: – جميل قولك هذا.. إنّه يصلح عنوانا لرواية قادمة! قطعا، لم أكن أرتدي الأسود حدادا. كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء، مفرطة التحدّي."[23] و هكذا تكون قد حافظت على دال العنوان و كثير من مدلولاته معا، في الرواية التي قَدِمَتْ بالفعل لاحقا إلى فضاء الإبداع.

لم يتوقف استثمار التناص العنواني الذاتي عند عتبة العنوان الخارجي الرئيس فحسب، و لكن امتدّ أثره إلى العناوين الداخلية، التي وزّعت الرواية على أربعة حركات، كما تنقسم السنة إلى أربعة فصول، على الشاكلة ذاتها التي أبانت فيها عن مواسم الحبّ المرتبة في أربعة مراحل و حالات، حسب ما ذكرته في كتابها السابق "نسيان com"*[24] و لذلك استوحت هذا التقسيم منه، و كانت قد ألّفته –كما تقول– بعدما استمعت إلى العديد من قصص الحبّ و مآسي النساء: "...حين رحت أفكّر في تقسيمها حسب المواضيع، غدت مقسّمة حسب مراحل الحبّ، أي حسب فصوله الأربعة: فصل اللقاء و الدهشة، فصل الغيرة و اللهفة، فصل لوعة الفراق، فصل روعة النسيان. إنّها رباعيّة الحبّ الأبديّة، بربيعها و صيفها و خريفها و أعاصير شتائها."[25]

تَمَّ توزيع الرواية إذن إلى أربعة حركات؛ كلّ حركة منها إنبجست عن ثلاثة فصول، كلّ فصل لم يحمل عنوانا بالطريقة الكلاسيكية المعهودة في تقنية العنونة، و إنّما وُشِّحَ بقول شهير في الحياة، الحبّ، المرأة، الرجل، الحكمة، المال، السعادة، التعاسة، الخسارة، الموسيقى... ليكون به مفتوحا على احتمالات التأويل التي تقرأ النصّ في ظلاله الوارفة. "و يمكن مقاربة العناوين الداخلية في الروايات الجديدة بصفتها خطابا، ثم جزءا من خطاب عام، و أخيرا بصفتها اشتغالا ديناميا لعدد من المكونات: لسانية و جمالية و معرفية و تداولية. بحيث لا يمكن الإحاطة بخصوصياتها، إلاّ بناء على مراعاة تلك المواصفات، و استكناه مكنوناتها."[26]

مرّت الحركات الأربع على بطلة الرواية مثل الفصول الأربعة حرّا و قرّا، هجرا و وصلا، حزنا و فرحا، و أخيرا نهاية و بداية. و هكذا توزّعت كلّ حركة على ثلاثة فصول، كما هو الفصل الطبيعي بثلاثة شهور، لتكتمل الدورة الطبيعية بانقضاء الفصول الأربعة و الإثني عشر شهرا، و ينتهي عام ليبدأ آخر، فنهاية عام فاتحة لبدايات أعوام أُخَر. و كذلك هي دورة الحبّ الكاملة، التي رصدتها الرواية من خلال قصّة "هالة" مع "طلال"، في قصّة حبّ عمّرت السنتين، ابتداء بالأسود لونا للحداد و انتهاء رغم الآلام باللازوردي لونا للحياة.

مخطط عناوين مواسم الحبّ في الرواية

حركة الموسيقى/فصل الطبيعة/موسم الحب الأول(ى)

1-"الإعجاب هو التوأم الوسيم للحبّ" (ص9)

2-تراك استمعت إلى حكايا الناي و أنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق، (يقول): "إنّني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح، لذا ترى الناس رجالاً و نساءً يبكون لبكائي. فكلّ إنسان أقام بعيدًا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله. إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار." مولانا جلال الدين الرومي (ص41)

3-"حيثما سأموت، سأموت و أنا أغنّي." فلاديمير ماياكوفسكي (ص81)

حركة الموسيقى/فصل الطبيعة/موسم الحب الثاني(ة)

1-"من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرًا؟" نيتشه لحظة رأى "لو" لأوّل مرة (ص101)

2-"حين تخجل المرأة، تفوح عطرًا جميلاً لا يخطئه أنف رجل." (ص143)

3-"ذهب الذين أحبّهم و بقيت مثل السيف فردَا" عمرو بن معد يكرب (ص191)

حركة الموسيقى/فصل الطبيعة/موسم الحب الثالث(ة)

1-"الحب هو عدم حصول المرء فورًا على ما يشتهيه" ألفرد كابوس (ص201)

2-"لا نراقص عملاقًا من دون أن ندوس على أقدامنا" كلود لولوش (ص225)

3-"المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية" (ص239)

حركة الموسيقى/فصل الطبيعة/موسم الحب الرابع(ة)

1-"لم أنلها مرة بكاملها، كانت تشبه الحياة." مارسيل بروست (ص265)

2-"أحبّ من شئتَ فأنتَ مُفارقُه" الإمام علي بن أبي طالب (ص293)

3-"الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة" نيتشه (ص317)

و نرى أنّه من الجدير بالاهتمام، التنبيه إلى أنّ مخطط تقسيم الرواية إلى أربعة حركات المستوحى تقنيًا كما ذكرنا، من كتابها السابق المثير للجدل "نسيان com"، كان بمثابة إصرار ربّما على إعادة مجابهة القرّاء و النقّاد من جديد، من خلال العودة إلى الرواية من جديد باللعبة الكتابية التكنيكية ذاتها، انطلاقا من أقوال لأسماء كبيرة، يحتاج التعليق على كلّ واحد منها إلى كتاب كامل. و هنا تداخلت الأجناس و الأنواع الأدبية و غير الأدبية من فلسفة و تاريخ وشعر و تصوّف و فنون و موسيقى و رواية أيضا.

3- عتبات أخرى:

و من الإرساليات التي تصاحب النص أو تليه الإهداء، و قد يكون في حدّ ذاته خطابا متكاملا العناصر التواصلية. إضافة إلى التوقيع و بوصلته الفنية الماهرة في رسم خرائط النص و حدوده. و لتكن البداية مع مدخل الإهداء و مخرج التوقيع.

النصوص التوجيهية إهداء و توقيعا:

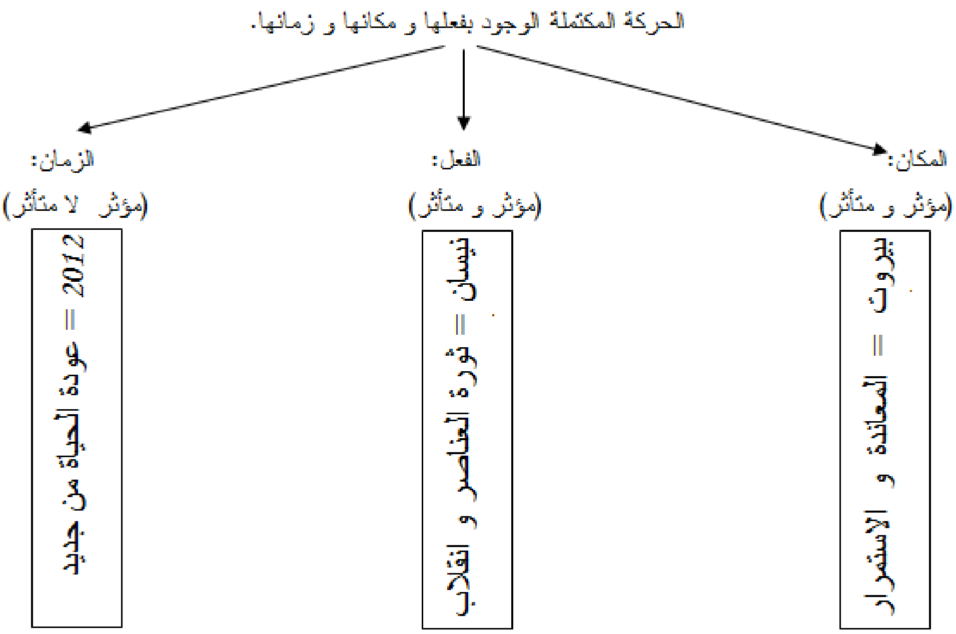
قد يكون الإهداء خارج بؤرة النص، بل مجرّد عادة درج عليها الكُتّاب لتوطيد علاقتهم بصنف خاصّ من المقربين إليهم، لكن هذا ليس مقياسا يشمل النصوص جميعها، بدليل الرواية أحلام مستغانمي، و إهدائها الذي هو لحمة متعاضدة مع النص الرئيس. و قد بدأ بحوار سريع دلّلت عليه بمطتين دون ذكر للأسماء، دار بين الكاتبة–الراوية (في هذا المقطع القصير) و صديقتها التي أحبّت، بيد أن سعادتها بالحبّ انتهت سريعا. ثم أتبعت الحوار بالإهداء الموجّه لها. كأنّ الحوار أُفرِد سياقًا للإهداء؛ يُقرأ في ضوئه و يفهم النصّ على أساسه. إنّه كلام من صديقة إلى صديقة، يحمل نصيحة تدعوها بقوّة الصداقة و المحبّة إلى الانتفاض:

"من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذهبيّ لسعادة غابرة، و ترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرتُ كلّ هذه النوتات الموسيقية في كتاب.. علّني أعلّمها الرقص على الرماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.

كفي مكابرة.. قُومي للرقص"(27) ثم وقّعت رسالة الإهداء باسم المرسلة الكاتبة أحلام، و أبقت المستقبِلة مجهولة (س أو ع)، أي دون أن تخرُج عن عُرْفِ الثقافة العربية التي تتستّر على أسماء المحبين، و تُسمّي "الحبّ"، الذي لا يتّسع إلاّ لاثنين فقط و إلاّ نقص "محبّة"، و هي التي تتّسع لتشمل العديد و كلّما اتّسعت زادت، خلافا للمفهوم الأول. إنّها تُواريها خلف اللااسم كعديدات مِمَّنْ أحببن، و لأنّها تريد لهذه التجربة أكبر عدد من المشاركات فيها لا على التعيين.

و ككلّ خطاب، فتحت الرواية نصّها بالإهداء و أنهته بالتوقيع التوثيقي؛ و فيه وقّعت نهاية رواية مستغانمي، ببيروت الحياة و الانتفاض من الرماد، و في نيسان الربيع و البعث المتجدّد. هذه الرواية –كما أسلفنا الذكر– دورة عشق/حياة طبيعية كاملة، تمرّ بجميع أطواره/فصولها الأربعة، و تعايش تبدّلات أحواله/شهورها الإثني عشر. و بعد انتهاء حرائقه و انقضاء أيّامها، سيكون هناك موعد مع بداية أخرى، تنطلق أزلا و أبدا مع "نيسان"، بداية كلّ قصّة حبّ/ذات ربيع عمر. ثم كان العام 2012 بالصدفة أو بالقصد، هو تاريخ نهاية العالم حسب ما روّج له منذ مدّة من الزمن، في عدد من تنبؤات الإنسان التهويمية الخائفة و المخيفة. و كان الزمان كفيلا بإبطالها و ها هو ذا يستمر بعدها، واعدا حالما بالغدِّ القادم دوما، ما شاء له الله عزّ و جلّ ذلك، و معه تكون بداية كلّ شيء من جديد ممكنة حتما. فالزمان يعتبر "مركزا لتوجيه صيرورة كلّ البنيات الحكائية، فهو وحده الذي لا يتأثّر بغيره، بل هو الذي يحوي و يؤثّر على تلك البنيات و المقولات الحكائيّة من فعل و فاعل و فضاء."(28)



4- خطاب البدايات و النهايات:

تضطلع كل تجربة روائية بمهمة صعبة لا تقلّ في وظيفتها عن مهمة تأليف النص ذاته و صوغ العنوان المناسب له، تتمثّل هذه المهمة في وضع بداية/مطلع، و نهاية/خاتمة، تُظهِر بخصوصية تميُّزَ اللمسات الأولى و الأخيرة في إخراج العمل ككلّ. و نستطيع اعتبار الجملة أو المقطع الكلامي الذي يفتتح النص واسطة واصلة بين النص الموازي و النص الرئيس، تربطها علاقة وطيدة بالأول كما بالثاني، بل و تقع على المسافة نفسها بينهما. و نظن أن موقعها هذا هو سبب أهميتها، و كذلك الأمر مع نقطة المآل و مقطع الختام.

و عليه، لا يخلو المعمار العام لأي رواية من حديث عن البداية و النهاية، و فيه تتناوب أنواعها على النص فيما يُشبه حركة الاحتمالات الرياضية. و سنتعرّف عليها أولا ثم سنقوم بعمل توزيع هذه الأخيرة حسب أنواع الوضعيات الابتدائية و النهائية في الروايات متن الدراسة؛ فهناك البداية الحاسمة أين يتعرّف القارئ إلى الشخصيات أو إلى فضائها الزمكاني، و تقابلها البداية الملتبسة و يحدث العكس تماما معها. و هناك النهاية المغلقة و النهاية المفتوحة، و هنا "سيجد القارئ نفسه و هو ما زال مشغولا بعوالم الرواية، مما يدل على أن خاتمة النص ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص."[(29)]

لكن، و قبل الشروع في عملية توزيع احتمالات البداية و النهاية، يتبادر للذهن سؤال أول هو: كيف يتم تعيين رسم البداية و النهاية و رسم حدودهما في الرواية؟ ليأتي الجواب غير نهائي، بسبب اختلاف وضعيتهما من رواية إلى أخرى، و بسبب تعامل كل روائي مع اللغة إيجازا أو استطرادا. "و قد تتمثّل الحدود التعيينية في قضية البداية و النهاية لدى البعض في كل من الكلمة الأولى و الأخيرة و ما يحيط بهما. في حين يتفق البعض الآخر مع ما يطرحه اللسانيون الذين ينظرون إلى مفهوم الحد على أنه يتراوح بين الجملة الافتتاحية و الجملة الختامية. (...) و قد يشمل التحديد الجملة أو الفقرة أو الصفحة، و هذا ما قد يجعلنا نتقدّم أو نتراجع إلى داخل النصّ."[(30)] و هو ما سنسمح به لأنفسنا و نحن نحلّل المتن الروائي؛ و قد تكتفي بجملة تدخلها عالم الرواية المتخيل من الباب الواسع، أو تمتدّ على فقرة أو صفحة لتهيئ مشهد الدخول ذاته.

إضافة إلى سؤال الوجود الدائم، و هل التركيز على خطاب البداية و النهاية جديد أم قديم؟ أَهُوَ واحد من نتائج الثورة المنهجية الجديدة المعاصرة أم فكر مستقر في صناعة النصوص الأدبية الأولى و إلى يومنا هذا؟ الحق أنه و منذ القديم، و هذا النوع من الخطابات يحظى بوافر الأهمية، سواء من جانب الإبداع أو من جانب التلقي؛ فشعرنا العربي مثلا جعل من المطالع بطاقة تعريف للقصائد و بقيت بعد ذلك سبب شهرتها إلى الآن.*[(31)] و مثل الشعر كان النثر الخطابي شديد الحرص على اختيار الجمل القوية كفاية من أجل الانطلاق الجاذب، و كذلك التأكيد على الخاتمة المؤثّرة، التي بإمكانها ترك الصدى و التواتر. و اليوم و في خضم ثورة الوجود الجديد، لطالما شكّل موضوع "البداية و النهاية الروائيتين" رهان كينونة و مقوّم نجاح، و السؤال الذي يطرحه الروائي و القارئ على حد السواء دائما، هو: كيف نبدأ و نبهر بضرورة القراءة لدخول عالم النص؟ و كيف ننهي و نقنع بجدوى ما قرأنا، لنخرج إلى عالم غير النص؟

تكاد تكون البداية (Incipit) أو الجملة العتبة (Phrase seuil) أعقد أجزاء العمل الروائي، "لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإن لها أيضا خصائص و سمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، و هي مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها، كما ساهم نضج الوعي النقدي للروائي بتفهمه أن المدخل اللغوي في عملية التواصل مع القارئ و النص عموما هي البداية التي ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافي عام."[(32)] و هي حسب وظيفتها أنواع تختلف بين البداية العادية كما يسمّيها الباحث شعيب حليفي، أو البداية القارة بمصطلح الباحث عبد المالك أشهبون؛ و التي لا تتعدّى كونها عتبة معلوماتية بسيطة، و هي قليلة في النصوص

الأخيرة. و بين البدايات المثيرة أو الغامضة باصطلاح حليفي، أو البداية الدينامية بنعت أشهبون، تلك الباعثة على الحيرة و التساؤل منذ لحظة الإتصال الأولى.

إنّ البداية الروائية معقّدة و متعددة، و مفتوحة كما يراها بعض الدارسين على عدد من الرهانات، أهمّها: رهان افتتاح النص (Commencer le texte)، رهان جذب اهتمام القارئ (Intéresser le lecteur)، رهان وضع الخيال على مسرح الأحداث (Mettre en scène la fiction)، و رهان تحريك القصّة (Mettre en scène)[33] و خضم سباق كسب الرهان الذي تقوده البداية الروائية لتحقيق نجاحها، تقوم بتجريب جميع الاحتمالات الممكنة تبعا لطبيعة الحدث و شكل الكتابة من جهة، و إستراتيجية رؤية الكاتب من جهة أخرى.

نروم في هذا الموقع من البحث مقاربة خطاب البدايات و النهايات من خلال تحديد عينة الدراسة، بناء على توزيع الاحتمالات على نوعين فقط من البداية و النهاية هما الأكثر شمولية و استيعابا لأنواع أخرى، هي في الحقيقة كثيرة إذا ما نظرنا إليها حسب جزئيات تميّزها و اختلافات طريقة صياغتها. و لذلك حسن بنا ضبط البداية في نوعين جامعين هما: البداية الحاسمة و البداية الملتبسة، و كذلك الأمر بالنسبة للنهاية في نوعين هما: النهاية المغلقة و النهاية المفتوحة. و بعملية رياضية نحصل على أربعة من الاحتمالات، تكون كالتالي:

بداية حاسمة/نهاية مغلقة. أو – بداية حاسمة/نهاية مفتوحة. أو – بداية ملتبسة/نهاية مغلقة. أو – بداية ملتبسة/نهاية مفتوحة.

رواية البداية الملتبسة و النهاية المغلقة:

بالقياس مع تاريخ الأدب العربي الطويل مع الشعر و صياغاته المراوغة للغة و المنتجة للدلالة في آن "استطاعت الرواية العربية أن تؤسّس بدايات عدّة ذات وظائف متنوعة تختلف و تأتلف، و يمكن تصنيفها من عدة زوايا لما تحفل به من خصائص و فاعلية مزدوجة كما توضح ذلك أندريا.د.ل. و هي تختصر وظائف البداية الروائية في أربع نقط: –ابتداء النص (الوظيفية التقنينية)، –إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية)، إخراج التخييل (الوظيفة الإخبارية)، انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية)."[34] تجلّت جميعها في افتتاح رواية "الأسود يليق بكِ" نصّها ببداية وصفية. هي على المستوى النحوي جملة اسمية، و على المستوى الدلالي صمت موسيقي في انتظار العزف: "كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سرّه."[35] و هكذا أعلنت اللُبس منطلقا صعبا يبحث عن تفسير الأسرار المغلقة.

و تنتهي في الخاتمة خلاف ما تنتهي به الكلاسيكيات السردية التي تعوّدنا عليها، بدعوة صريحة للإقبال على الحياة و إطالة العزف و الاستجابة لنداء الرقص: "أيّتها الحياة، دعي كمنجاتك تُطيل عزفها.. و هاتي يدك. لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة..راقصيني."[36] فتتلخّص الخاتمة في مجموعة من الجمل الطلبية مثل النداء و الأمر، و تكون من بين أكثر النهايات المغلقة الحدث انفتاحا، تماما كما الأمل في الحياة ذاتها.

يظهر أنّ الرواية بدأت تكنيكيا من الأخير؛ من الرماد، من خسارة الحبّ، من انتهاء القصّة، من غلق الرواية، من غلق البيانو بعد الانتهاء من العزف. في لعبة عكسية، البداية فيها نهاية و العكس صحيح. أَليست الرقصة مرافقة للموسيقى، و عندما ينتهي العزف يُغلق البيانو تلقائيا؟ و معه تُطوى أسرار كثيرة عن الجسد و الروح، اللّذين تحررا قبل لحظات فقط مع الموسيقى، و كادا أن ينطلقا لولا محاصرة الزمان لكلّ فعل بالانتهاء.

و على هذا الأساس سنتخذ بداية هذه الرواية نهاية و هي كذلك حقا. و مثل هذه النهايات المغلقة –حسب لفظها– تكون عاجزة عن الانتهاء الفعلي، لذلك تبقى مفتوحة –حسب معناها–، و هي تغادر و تترك وراءها كثيرا ممّا لم يُفك أو يُفسّر، مثل نهايات الحبّ تماما، فيصلح لها العكس تماما. أي أن تكون بداية لقصّة من حيث هي نهاية مفتوحة على الاستمرار، و ليست مغلقة إلاّ على سرّ هو في عمق كشفه فاتحة لكلّ البدايات. إنّ اتخاذ النهاية نقطة بدء يجعلها

حاسمة، كونها استطاعت ضبط أمرها و عقد عزمها على فعل الحياة الصريح. و مثل هذه الخاتمة غير المترددة يمكن تصنيفها مغلقة، بعد أن وضّحت مسلك حياة أبطال الرواية إلى أين.

أخيرا.. ما من شك في أنّ خطاب البدايات و النهايات مراحل مفصلية في الفعل الروائي، كونهما يجمعان بين الصمت القبلي السابق للنص و الصمت البعدي التأويلي له، في محطة انتظار كلامية تكون على الأرجح طويلة جدًّا؛ اسمها النصّ الروائيّ.

الإحالات و الهوامش:

1. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي –عتبات النص الأدبي، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة –الرباط–المغرب، مطبعة النجاح الجديدة–الدار البيضاء، طبعة 2014، ص15.
2. *طبوغرافيا (Topographie): وصف الأماكن و خصائصها، رسم التضاريس و التفصيلات الطبيعية و الصنعية في الأماكن، دراسة الخصائص الهندسية التي لا تتأثر بتغير الحجم و الشكل.
3. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي –عتبات النص الأدبي، ص 16.
4. حميد لحمداني: بنية الخطاب السردي –من منظور النقد الأدبي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الثالثة 2000، ص 59.
5. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي –عتبات النص الأدبي، ص 117.
6. *أحلام مستغانمي: الأَسَودُ يَلِيقُ بكِ، نوفل هاشيت أنطوان، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية 2012.
7. فارس متري ضاهر: الضوء و اللون –بحث علمي و جمالي–، دار القلم، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى 1979، ص55.
8. أحمد المديني: تحوّلات النوع في الرواية العربية بين مغرب و مشرق، دار أحمد المديني و دار الأمان الرباط–المغرب، الطبعة الأولى 2012، ص 53.
9. عياض عبد الرحمان أمين الدوري: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، الطبعة الأولى2003، ص 127.
10. فارس متري ضاهر: الضوء و اللون، ص 55و56.
11. المرجع نفسه، ص 55.
12. جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/ حداثة محيطه) جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة، (وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات)، كلية الآداب و العلوم الإنسانية بنمسيك، دار الثقافة و التوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى1996، ص 194.
13. مصطفى سلوي: عتبات النّصّ: المفهوم و الموقعية و الوظائف، سلسلة بحوث و دراسات–22– منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية رقم 71، جامعة محمّد الأول المملكة المغربية، مطبعة الجسور– وجدة، الطبعة الأولى2003، ص157.
14. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر 2000، ص 30.
15. شعيب حليفي: هوية العلامات –في العتبات و بناء التأويل–، دار الثقافة للنشر و التوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، الطبعة الأولى يناير 2005، ص 33.
16. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي –دراسة سيميائية للشعر الجزائري–، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص 13.
17. مصطفى سلوي: عتبات النص، ص 163و164.
18. جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/ حداثة محيطه)، ص 193.
19. بوشوشة بن جمعة: شعريّة العتبات في رواية "الأسود يليق بك" بأحلام مستغانمي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، الجمهورية التونسية، السنة 39 العدد 249 مارس 2014، ص 24.
20. أحلام مستغانمي: الأسود يلق بكِ، ص 328.

21. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 33.
22. عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، السلسلة النقدية، النايا للدراسات و النشر و التوزيع، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق سورية، الطبعة الأولى 2011، ص 94.
23. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب-بيروت، الطبعة السابعة 1999، ص 357.
24. *أحلام مستغانمي: نسيان com، دار الآداب، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى2009.
25. المصدر نفسه، ص 23.
26. عبد الملك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص 163و164.
27. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بكِ، ص 5.
28. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، 2008، ص 112.
29. عبد الملك أشهبون: البداية و النهاية في الرواية العربية في الرواية العربية، رؤية النشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2013، ص 269.
30. المرجع نفسه، ص 238.
31. *و لا أفضل مثال على ذلك من قول إمرئ القيس في مطلع معلّقته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

32. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 92.
33. ينظر أكثر تفصيل: عبد الملك أشهبون: البداية و النهاية في الرواية العربية، ص 29-33.
34. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 96و97.
35. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بكِ، ص 11.
36. المصدر نفسه، ص 331.