التشكيل المعماري في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

هند سعدوني
قسم الآداب و اللغة العربية
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:
تقدّم هذه الدراسة عتبة نظرية و قراءة منهجية، في التشكيل المعماري في رواية أحلام مستغانمي الأخيرة. 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. ولقد عرفت الرواية الجزائرية نفسا جديدا في الكتابة، ما كانت لتُقدِم عليه على هذا النحو، لولا عبورها بسياقات التجريب المنفتحة، والتي تُزوّدها بكلّ مستحدث ومستلطف وحتّى مستغرب، من حيث الطرح والتقنية معا.
الكلمات المفتاحية: التشكيل المعماري ; رواية ; الأسود يليق بكِ ; أحلام مستغانمي.

Abstract:
This study presents a theoretical threshold and methodological reading, about architectural formation of the last novel by Ahlem Moustghenmi. It demonstrates how one can speak of a new novel; which has a topography should be read in depth, note that external architectural education can’t be separated from the construction of the inside text. Algerian novel knew a new life in his writings, thanks to the space of open experimentation that leads to all modern and strange, as well as the subject and technique.

مقدّمة:

تحاول الروايات الجزائريّة المعاصرة، أن تقوم على فكر إبداعيّ جديد، ينحو مسالك التّغيير والتّناسب في آن؛ التّغيير الذي يكون سببا في إيجاد الشخصية المتفرّدة والمتميّزة، والتّناسب الذي لا يتنكّر لوجوده العام في الزمان والمكان. وإن كانت الروايات غالبا ما تطرح كثيرا من حمولاتها الدّلاليّة في النصّ الرئيس، فإنّ البعض المتبقي من الدّلالة لا تزال النّصوص الموازية تحمله معها.وكون الرّواية مثلها مثل باقي أجناس الكتابة الأخرى، شكلها لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مستقلا عن مضمونها، لأنّ فلسفتها الشكلية احتوائيّة وليست إقصائيّة،

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2016

إضافة إلى أنّ الانتقال من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، يحتاج إلى المرور بمرحلة مهمة تتوسّط الإمكان والتّحقّق وهي مرحلة التّهيؤ، على أنّ أخذ الشكل والهيئة يحتاج بدوره إلى عملية شاقّة في البناء والتّعمير. وعلاقة الأشكال الجديدة للفعل الروائي لا تنفصل عن طرق التشكيل، إذ كيف للكتابة الجديدة أن تتمظهر وتصير موجودة بالفعل، دون تكافل الداخل والخارج معا في إبرازها والإقناع بشكلها الجديد المحتوي لمضمونها؟

وأوّل سؤال يُلحّ عليّ هاهنا: كيف تُشيّد الرواية معمارها الموضوع في كتاب، بعد أن مرّ بعديد المراحل قبل أن تصل إلى الشّكل الأخير المسوّق للمتلقّي؟ فبالإضافة إلى التّخطيط والتّأليف على مستوى الفكر والحدث، والخلق على مستوى الشخصيات. ثم مراحل أخرى للتّأطير على المستوى الزمكاني، والإنتاج على المستوى الدلالي. وصولا إلى مرحلة التّشكيل على مستوى الإخراج النّهائي لصالح الجمهور المستقبِل للعمل الأدبيّ. ليبدأ النّصّ الرّوائيّ بممارسة فعل الانسحاب عن المؤلِّف أو الصّانع الأوّل، ويوطّد علاقته أكثر مع القارئ، الذي يتهيّأ في هذه الحلقة الأخيرة من العمليّة الإبداعيةّ، ليكون قارئا افتراضيًّا فعليًّا (Lecteur virtuel) بعد أن بقي على مدى المراحل الماضيّة قارئا محتملا موجودا بالقوّة (Lecteur potentiel).

يتشكّل المعمار الروائيّ في تقديري الشخصيّ، إضافة إلى تصميم المتن النصّي الرئيس، المتّسم بالحجم وضخامة الحدث وتنوّع الشخصيات والأمكنة والأزمنة، من نصّ موازٍ لا يقلّ أهمّية من حيث القدرة على الصّناعة وامتلاك الخبرة عن السّابق. وفيه تندرج مجموعة من العتبات، كان جيرار جينيت قد فصّل فيها من خلال تقسيمه للنصّ الموازي إلى قسمين: "1-النصّ الموازي الداخليّ (Péritexte): وتعني السابقة اليونانيّة (Péri) حول، أو كلّ نص مواز يحيط بالنصّ أو المتن (النصّ المحيط)، وهو عبارة عن ملحقات نصيّة، وعتبات تتّصل بالنصّ مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش،... 2-النصّ الموازي الخارجيّ (Epitexte): وتعني السّابقة اليونانيّة (Epi) على، أي النصّ الموازي الخارجيّ أو الرّديف أو النصّ العموميّ المصاحب. وهو كلّ نصّ من غير النّوع الأوّل ممّا يكون بينه وبين الكتاب بُعْدٌ فضائيّ وفي أحيان كثيرة زمانيّ أيضا، ويحمل صبغة إعلاميّة مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات،..."[1]

وقبل الشروع في بسط جغرافيّة هذه الرواية، أريد التنويه باشتراط وجود علاقة تصل التّشكيل الخارجي بداخل النص، وأفضله ما "يجد قراءات له في ظلّ القراءة العامة اللغوية للنص، إذ يفترض فيه أن يكون مؤشرا إلى دلالة تدعم دلالة النص اللغوية وتعمّقها.. وبدون ذلك يصبح عبثا وإجراءا شكليا لا قيمة له البتّة."[2]

- <u>طبوغرافيا النص الروائي الجديد:</u>

رغم كون النص الموازي نصان أحدهما محيط والثاني فوقي، إلاّ أنّني سأستثني من دراستي هذه أيّة إشارة إلى النصّ الأخير، تدخل في إطار الملاحظة العامة أو تتخصّص في نقد النقد، لأنّه من الصّعب الإحاطة بكلّ ذلك، نظرًا لاستحالة الإلمام بجميع حيثيات الفعل الروائيّ، القريبة والبعيدة في آن واحد، والتزاما أيضا بطبيعة البحث الأكاديمي وما تُحتّمه من حصر وضبط لمجال الدراسة. في حين سأسلّط الضوء على النصّ الموازي الداخليّ (المحيط) بكلّ ما يحتويه تقريبا، لعلاقته المباشرة بالنصّ الرئيس، واندراجه تحت معطى دلاليّ مشترك معه.

وأزعم أنّ النصّ الأدبيّ الجديد عامّة والروائيّ خاصّة، بفضل تفعيل نصّه الموازي، يمتلك الآن قوّة التّشكيل الطبوغرافي*[3]؛ وأعني به ذلك الإخراج الطباعيّ والكتابيّ للظواهر الفكريّة والمفاهيم

الذهنيّة والمشاعر الحسيّة المجردّة لدى الأديب، ومحاولة تجسيدها مرئيّا على بياض الورقة. إنّه بمعناه العلميّ المحدّد عبارة عن رموز بصريّة بمثابة أشكال طبيعيّة تنوب عن حضور السّمات الشفهيّة للذات الكاتبة. وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا التشكيل يحمل دلالة لها كبير الأثر على ميزان الدّلالات الناتجة عن النصّ العام؛ بعدما صار للخطاب الأدبيّ تضاريس متنوّعة بين الانخفاض والعلو، تتواصل مع حواسنا البصريّة ومدركاتنا العقليّة، فتولّد نظاما تواصليّا جديدا بين الباث والمتلقي، إسهامه واضح وبالغ الأهمية في تشكيل النصّ الموازي المرافق للنصّ الرئيس، وكلاهما صارا صلب موضوع، أو صيغة خطاب تبحث عن قراءة.

تجدر الإشارة إلى أنّ ما أسميته بالتّشكيل الطبوغرافيّ يدخل في إطار ما يُصطلح عليه منهجيّا بالنصّ الموازي أو النصّ المحاذي (Paratexte)، والذي يعتبره النقد السيميولوجي الحداثيّ خطابا لا يقلّ أهمّية عن النصّ الرئيس، فيما يقدّمه من رسائل للقارئ المتفحّص بعناية في جميع حيثيات الكتاب الداخليّة والخارجيّة، العامّة والجزئيّة، أو تلك المشكّلة كتابة أو صورة. وكلا النصّين الموازيين الداخليّ والخارجيّ "يحيطان بنصّ مركزيّ بؤريّ هو النصّ الإبداعيّ الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النصّ أو تفسيره إلاّ بالمرور عبر العتبات المحيطة، ومساءلة ملحقاته النّصيّة والخارجيّة. إنّ العلاقة بين النصّين الموازي والرئيس علاقة جدليّة قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النصّ الداخليّ قصد استيعابه وتأويله، والإحاطة به من جميع الجوانب."[4]

إنّ الفعل الروائي اليوم و هو يقترن بغيره من أفعال الإبداع الأخرى كاختراع تركيبيّ يتجاوز الحواجز ويكسر المألوف بأفكار جديدة من ناحية، سيُدلي فيها النقد بدلوه بما تمليه عليه صنعته الثقافيّة الجديدة أيضا من ناحية أخرى، لِيُقدِّمَ خطابا متنوّعا لم يعد على مسمع فقط، بل ومرأى من المتابعين لحركة الثقافة الروائيّة الجديدة. ولعلّ أبرز ما يميّز أدبيّات هذا العصر المتأخّر، وأهم تحوّل صادفها على طريق الإبداع الحرّ المنفتح، تراسل الفنون والأجناس، التي تتناغم ليس في داخل المتن النصيّ فحسب، بل وفي خارجه المؤثِّث له أيضًا.

1- <u>تضاريس الغلاف:</u>

تتوزّع عدّة تضاريس تشكيلية في الفضاء النصّي للرواية، "ويتركز التّشكيل في الغلاف الأماميّ الخارجي للنص الروائيّ."[5] ويمكن إدراج الغلاف الخلفيّ أيضا، إذا ما كان دائم العلاقة مع النّصّ. ممّا سيستدعي الحديثَ عن فكرة إخراجه الطباعي وكيفيّة تصميمه الفنيّ، المتنوّع التّشكيل بين عدّة أنماط، نذكر منها: التّشكيل الواقعي (La formation réelle) والتّشكيل التّجريدي (La formation abstraite) والتّشكيل العشوائي (La formation hasardeuse) والتّشكيل الإلغائي (La formation d'annulation) والتّشكيل التّزييني (La formation décoratrice)، وفق ما تقتضيه الحاجة التّجارية أو الضرورة الدّلاليّة للنصّ المبدع، أو هما معًا.

وسواء كانت الغاية دلاليّة أو حتّى تجاريّة، فقد جرت العادة على أنّ "يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصريّة، وعلامات تصويريّة وتشكيليّة، ورسوما كلاسيكيّة واقعيّة ورومانسيّة، وأشكالا تجريديّة، ولوحات فنيّة لفنانين مرموقين في عالم التّشكيل البصريّ أو فنّ الرّسم للتّأثير على المتلقي والقارئ المستهلك. ويعني هذا أن الغلاف الخارجيّ للعمل يحمل رؤية لغويّة ودلالة بصريّة. ومن ثمّ، يتقاطع اللّغويّ المجازيّ مع البصريّ التّشكيليّ في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره."[6]

إذن؛ تتماهى الخلطة الفنيّة في النص الروائيّ، الذي لا يصدر فيما بعد إلا متناسقا واستثنائيّا. فيميَّزُ الفعل الروائيّ الجديد كصورة تشكيلية، مبررها المباشر طموح النص عينه، ورغبته في بلوغ كل

المستويات التعبيريّة، وملامسة جميع الحدود اللغويّة، واستشراف الآفاق الفكريّة، متجاوزا التّصنيف. فالرواية اليوم تعمل من خلال تفعّيل كلّ المؤثرات الممكنة -على اختلاف مواقعها في الداخل والخارج-، أي داخل النص الأدبيّ في حدّ ذاته، وخارج حدوده وأبعد من ثقافته التي يصدر عنها.

لقد أورد ابن خلدون ذات يوم؛ ما مفاده أنّ الذي يريد أن يكون عالما فعليه أن يلتزم بفنّ واحد، أمّا للذي يريد أن يكون أديبا فليتّسع في العلوم. وما كان من الرواية إلاّ أن لبّت هذا المطلب وتمثّلته بقوّة، ولقد استطاعت العينة التمثيلية التي اخترناها للدراسة أن تكون دليلا على ذلك. وسأشرع في قراءة غلاف المتن الروائيّ الجزائريّ "الأسود يليق بكِ"؛ وقوفا على تشكيل غلاف الكتاب، وتوزيع المعلومات عليه، وتوظيف الألوان والصّور فيه، إضافة إلى النّظر في صناعة العنوان الموسوم به. لكن، وقبل ولوج هذه التفاصيل التشكيلية الدقيقة، وجب التعريف بالكتاب أوّلا.

"الأسود يليق بكِ"*[7]، رواية تعود بها أحلام مستغانمي بقوّة إلى قُرّائها عارضة عليهم صفقة ممتعة عبر تنوّعها، وهي النصّ الذي تمتزج فيه كلمات الأدب بألوان اللوحات والباقات من جهة، وبنوتات الموسيقى من جهة أخرى. كإستراتيجيّة نابعة من صميم النصّ الروائيّ؛ حيث تقوم شخصية "طلال هاشم" بمراوغة "هالة الوافي" وكلاهما بطلا الرواية، مراوغة تقوم على ثلاثة ألعاب؛ الأولى هي: اللغة أو الكلمات المفخخة. والثانية هي: الموسيقى اللغز التي تُسمِعُها "الدانوب الأزرق" تارة وتراقصها على أنغام "الفالس" تارة أخرى، مع رقي يحافظ على سرّه المغلق. والثالثة هي: اللون المشفّر المرتسم بباقات "التوليب" البنفسجي، أو المترجَم في التغزُّل بـ "الأسود" الذي رأى أنّه يليق بها. فلم تتعدَ هذه الرواية -في حقيقة الأمر- كونَها قصّة حبّ، فيها جولات ومنازلات وألغاز، ودوار وإعصار وزلزال، حيث العلاقة في جميع حالاتها وظواهرها علاقة لغويّة فنيّة بحتة.

وتَثْبُتُ الرواية منذ البداية إلى غاية النهاية على اختيارها هذا كإستراتيجية نصيّة، تؤمن بتداخل الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيةّ. فعملية توزيع الأدوار في اللعبة السردية على التقنيات الممكن استخدامها، صارت تشبه إلى حدّ بعيد لعبة توزيع الأوراق، وهو الذي تفعله الرواية حين تمزج الأجناس والأنواع والفنون، قبل توزيع الأدوار على مكوّنات النص. ولا يخلو الأمر، في اللعبة الحقيقة الأولى والفنية الثانية، من حيل من طرف الموزّع أو الروائي، المتحكّم في دواليب حركة الأوراق أو الأحداث، بطريقة تشبه اللمسة السحرية المبنية على الزّيف في اللعبة والتّخييل في الرواية، في قالب يوهم بل يُغْري، بالصّحة والصّدق.

- <u>التشكيل الجميل لـ"الأسود يليق بك":</u>

يجمع تشكيل غلاف الرّواية بين نمطين هما التّشكيل الواقعي الناقل بصدق لجزء مهمّ من مضمون المتن الروائيّ، والتّشكيل التّزييني الذي توفّره وسائل الطباعة الجيّدة، من خلال توظيف التقنيات التي ابتدعها الإعلام الآلي المتطوّر في زمننا الحالي لتصميم خلفيات غاية في الجمال والأناقة، والتي تليق باسم المبدع الذائع الصيت ودار النشر المرموقة، على حد السّواء.

يترسم غلاف رواية "الأسود يليق بك" على خلفية بيضاء واسعة البياض، مستفِزّة، مفتوحة مساحاتُها للإغراء بالتّدوين و(كتابة الكلمات)، أو التّلوين و(رسم اللوحات)، أو التّلحين و(تسجيل النوتات). وأظنه قد أتى الأفعال الثلاثة كاملة و دفعة واحدة في تلك الصفحة المخصّصة لاستقبال خاصّ يليق بـ(حضرة المتلقي)، في الرواية ليست مجرّد مسار عبور، بل نصًّا أدبيًّا يقع في نقاط تماس بين الأدب والفن وأشياء أخرى.

على هذه الخلفية إذن انتشر اللون الأبيض، الذي يراه أهل الاختصاص من علوم الضوء وفنانيّ الرسم "غيبوبة الألوان، إنّه يشبه الصمت الذي يحتوي على كل إمكانيات المباشرة. عندما يكون لمّاعا، يصبح نوره متعبا. عندما يكون وحيدا يصبح مزعجا. يمكن استعماله كلون خلفيّ (Couleur de fond) وذلك لإبراز أهمية الألوان الأخرى."[8] ومن بينها اللون الأسود، الذي لبسه العنوان وبعض معلومات النشر الأخرى التي توزّعت في غير حشو واكتظاظ في الصفحة الأولى من الغلاف، بأناقة المساحات المتروكة للامتلاء التأويلي، الذي لم يفرض ذاته عنوة من خلال ازدحامه، وجاء على الشّكل التالي:

في رأس الصفحة وذيلها ومن أقصى اليمين بخطّ من الحجم الصغير، نطق الأسود بجنس الكتابة ثم دار النشر. "وقد بات معلوما أن التجنيس تعاقدٌ وميثاق قراءة."[9]

رواية

...

نوفل

ثم تلا التحديد الأجناسيّ اسم الروائيّة، الذي كُتب بخطّ حجمه أكبر قليلا من السابق، وتموضع 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، "واللون البنفسجي يجمع بين الحكمة والحب لأنّه ينتج عن امتزاج اللون الأزرق مع الأحمر."[10]

أحلام مستغانمي

وعلى نفس المستوى في المساحة، أُنزل رسم منحى العنوان بخطّ أسود أنيق من الحجم الكبير جدًّا، ويبقى 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 وأبيض. أسود وسائر الألوان."[11] وبلمسة فنيّة عربيّة جميلة، لخّص تحفتها الخطّ الديواني الفخم، حيث استطاع أن يرسم تناغم الإيقاع كما لو كان يتبع حركة قائد أوركسترا سيمفونية بحركاته الانسيابيّة، التي تُنطق الآلات لحنا على الركح، وستُنطقها حرفا ورسما على الورق:

الأَسوَدُ

يَليقُ

بكِ

تلتفُّ بالكلمات الثلاثة خمس زهرات توليب بنفسجيّة، في احتضان يمزج برُقيّ بين الكلمات والألوان والموسيقى. رغم أنّ اللّون البنفسجي في عُرف البعض هو "لون بارد بالمعنى الفيزيائيى والنفساني. إنه يسبب الحزن ولا يوحي بصفة الشباب. يصلح استعماله بكمية ضئيلة. إنه يجلب بعض الهدوء ويعقّل الألوان الحيوية للغاية. عندما يكون فاتحا جدًّا يصبح أقل حزنًا."[12]

ترتفع صورة باقة الورد -المكوّنة من خمس زهرات توليب- قليلا على سطح المساحة الورقيّة، بما يُمكّن اليد من ملامستها وتحسّسها، وقد توحي حتّى ببثّ عبيرها. وهنا أصبح الحديث عن تضاريس الغلاف حقيقة ملموسة؛ بعدما انتقل النص الروائي إلى تجربة علميّة، تعتمد أكثر على سيطرة الحاسة البصريّة إضافة إلى باقي الحوّاس الأخرى، وهي تلعب دورا غاية في الأهميّة فيما يتعلّق

بالتسويق"في العصر الحديث، ومع تطوّر وسائل الطباعة والنشر كمّا ونوعا، دخل النص مرحلة التسويق، وأصبحت الكتابة الوسيلة الأساس لاتصال المتلقي (القارئ) به، وأصبح بذلك فنّا بصريا بالدرجة الأولى، يُقرأ، أكثر مما يسمع، وأصبحت عملية تفسير النص وتأويله وقراءة دلالاته خاضعة في جزء منها للإدراك البصري."[13] كما تتوسّل أيضا بحقول معرفية لم يكن من الوارد ذات يوم، أن يكون لها وجود بهذه الفعالية المنتجة للدّلالة، كالجغرافيا ودراساتها الطبوغرافية التي كانت تصبّ اهتمامها على البنية التضاريسية للأرض. لتجد لنفسها محلا آخر تُستثمر فيه، هناك حيث الأرض الجديدة التي خلقها ذلك المؤلِّف في انتظار اكتشاف قارئ لها، يكون دارسا متمعّنا ومحلّلا لبنيتها التضاريسية، واقفا على سهلها و وعرها، على ارتفاعها وانخفاضها. وممّا يزيد في تنوّع تضاريس النصّ الروائيّ الجديد امتزاجه بفنون أخرى، حيث المعنى يتوسّل أيضا بغير الكلمة كالصورة مثلا.

أمّا الغلاف الخارجي الأخير فيحتوي على نصّ موجّه إلى كلّ قارئ، تقول الكاتبة الروائيّة فيه: "ما من قصّة حبّ إلاّ وتبدأ بحركة موسيقيّة (...) لا تكترث للنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فما هي إلاّ نوتات..." رسالة الغلاف الأخير أُوجزَت في بضع كلمات موسيقيّة ونوتات لغويّة، صيّرت تراسل الحوّاس تماهٍ، مثلما فعلت واجهة الغلاف الأوّل وفعل النصّ ككلّ.

2- <u>خطاب العتبات وصوغ العناوين:</u>

"عنوان الرواية رسالة سننيّة في حالة تسويق، ينتج عن اللّقاء بين ملفوظ روائيّ وملفوظ إشهاريّ، وفيه أساسا تتقاطع الأدبيّة والاجتماعيّة: إنّه يتكلّم (يحكي) الأثر الأدبيّ في عبارات خطاب اجتماعيّ، والخطاب الاجتماعيّ في عبارات روائيّة."[14] وإن كان سبب الاجتماعيّة هو الارتباط الواضح بالتّواصل كغاية أولى، فإن الأدبيّة منطق كلّ فنّ إبداعي، روائيّا كان أو شعريّا أو مسرحيّا أو غيره. إنّ العنوان رأس العتبات النصيّة جميعا، وهو البوابة الأولى التي يحاول المتلقي فتحها، من أجل العبور إلى المتن الرئيس عبر مجموعة من الأصوات التي اختير لها أن تكون في الصدارة. "ومثل هذا الحضور في الواجهة يمنحها مكانة خطيرة سواء تعلّق الأمر بحفظ قيمة الكتاب، أو تسويقه، أو مكانة صاحبه."[15] وفي الصفحة الأولى للغلاف الخارجي، تكون هذه المجموعة المحدودة جدًّا من الأصوات المسماة عنوانا، أوّل ما يتلقّف القارئ محاولة إدخاله إلى عالم النصّ، وعزله عن العالم الخارجيّ الذي كان عالمه قبل اِلتقائه بالكتاب. وأخالها أهمّ وأعسر مهمة، على العنوان أن ينجح فيها، فعزل المتلقي عن كلّ ما كان منتمٍ إليه، وضمّه إلى عالم الكتاب، يشتغل على عدد من الأصعدة؛ تُباشرها الوظائف التي حددها جنيت للعنوان، من مثل: الإغراء (Séduction)، الإيحاء (Connotation)، الوصف (Description) والتعيين (Désignation).

وفي هذا السياق يرى أحد النقاد أنّ "علم اللغة النصي -يبحث فيما يبحث- في العلاقة بين مضمون النصّ وعنوانه، وينطلق في ذلك من أنّ عنوان النصّ يتأثّر باعتبارات سيميولوجيّة ودلاليّة وبراجماتيّة. فللعنوان -بما في ذلك العناوين الفرعية- قيمة سيميولوجيّة وإشاريّة تفيد وصف النصّ ذاته."[16] لذلك يعمد كلّ أديب إلى أن يَهِبَ نصَّه عنوانًا ذا قيمة دلاليّة، في صورة علامية يُشغِّل عليها النّقد أدواته الإجرائيّة، بحثا عن الإمساك بالمدلول و الماهية. وإن كان الإمساك بقصد المؤلف الحقيقيّ صعبا، غير أنّ المحاولة في حدّ ذاتها مغامرة ممتعة، وسفر متخيّل زاده الشغف للمعرفة، والبحث في أسرار اللّغة الرمزيّة، والتطلّع إلى فضاءات الدلالة الواسعة، التي تشرّع أبواب النصّ أمام احتمالات تصنع استمراره على اختلاف القرّاء والقراءات.

ولقد مرّت عناوين النصوص عموما عبر مسيرة الرواية الغنيّة بمراحل متعدّدة، يشهد عليها اختلاف الصياغات من القديمة إلى الجديدة. ولكن، 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 نوعيّا، غير متشابه مع عنوان آخر، وهي مسألة اعتبار العنوان اسما دلاليّا خاصّا بالرّواية، نوعيّا بمعنى متفرّد، يحمل سمات الجنس الأدبيّ، وسمات التحوّل."[17] ولقد تعاملت المناهج الحديثة مع العنوان كنشاط رمزي، يجري البحث عن مدلوله وفق "أبعاد ثلاثة للسيميوطيقا: التّداوليّة: أن ينصب بحث ما على الذات المتكلّمة، حقل علم الدّلالة: الاهتمام بتحليل كلام الباثّ، حقل التّركيب المنطقيّ، يعنى بالعلاقات بين التّعابير."[18] وفي رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي أبى العنوان إلاّ أن يكون مركزًا للجاذبيّة والإثارة، وعلى كامل الحقول الثلاثة.

- <u>عنوان الجاذبية والإثارة:</u>

ينتمي "الأسَودُ يليقُ بكِ" إلى صنف العنوان الجاذب (Le titre accrocheur) على مستوى الملاحظة الأوليّة، وإلى صنف العنوان المثير (Le titre provocateur) على مستوى القراءة المتفحّصة، في مرحلة تلي اقتناء الكتاب بعد الإعجاب بذكاء صوغ عنوانه. وليست هذه هي المرّة الجريئة الأولى التي يجري فيها توظيف صيغة مدح المتحدَّث إليه، فقد سبق وأن صاغ الروائي السعيد بوطاجين عنوانا لرواية على ذات النحو، كانت بالمعنى المعاكس "اللعنة عليكم جميعا"، أي بصيغة ذمّ المخاطَب. إلاّ أنّها جرأة محدود، لم تتجاوز أكثر من العنوان، فلم تصل إلى حدّ استعمال الضمير ذاته للراوي مثلا، كما فعلت ذلك الرواية الغربية الجديدة. ولذلك سأعتبرها بداية فقط على طريق الألف ميل كما يقال.

"تقع عتبة العنوان، شأنها شأن النصّ الذي تَسِمُه، على مسافة وسطى بين المبدع والمتلقي. فالمؤلّف 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. وهذا عكس ما نجده عند القارئ المهتم الذي يقوم أيضًا بالعمليتين نفسيهما؛ ولكن بترتيب مختلف، حيث تتقدّم عملية تعرّف العنوان وتتأخّر عملية قراءة المتن."[19] ويجب أن تربط النص بالعنوان علاقة مُهمّة تزيد عن دلالة القصد والإظهار بالتّوفيق في الاختيار؛ حيث يحاول النّصّ النّاجح بإيعاز من المؤلّف أن يكون له عنوان في مستوى تطلّعاته.

كثيرا ما حَظي العنوان الروائيّ باهتمام ملحوظ على المستوى الإبداع والتّلقي والتّحليل، ومعه كخطاب مواز "نجد أسماء وتخصصات كثيرة حاولت الإجابة عن مختلف أسئلة هذه المتتالية (...) وصار العنوان موضوعا للسانيّ والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد باعتباره مقطعا إيديولوجيّا؛ يقدّم مجموعة من الوظائف تتراوح بين الوظيفة المرجعيّة (référentielle) والوظيفة الطلبيّة (conative) (الأمر والنهي) والوظيفة الشعريّة (poétique)."[20] وربّما يكون الجانب الأخير هو أبرز ما ركّزت عليه أحلام مستغانمي في ملفوظ "الأسَودُ يليقُ بكِ"، عندما انتقته عنوانا لرواية مرّة تتغزّل بها -والفاعل فيها رجل والمفعول امرأة-، وتواسي حدادها على أحبّتها مرّة ثانية، وتفتح جراحات حبّها الضائع مرّات كثيرة.

هل كانت الكلمات الثلاثة: الأسود، يليق، بك؛ شعرا غزليّا، دعوة للرّقص، أم معرضا للفرجة والاستمتاع باللّون؟ كلّ هذه الأسئلة وأكثر، تطرحها مثل هذه الصيغ الخطابيّة من العنوان. وتزداد إثارة واستفزازا حين يطلع علينا الكتاب بحلته الأنيقة تلك؛ على خلفية بيضاء ناصعة مغريّة برسم

الحرف أو النوتة أو اللون، لتجيء جميعها دفعة واحدة. ولقد كُتب العنوان في جملة مفيدة تامّة المعنى تتكوّن من مبتدأ وخبر، لا يترك مجالا للنقص أو انقطاع الفهم، وسط حركات موسيقيّة ينساب على جانبها ورد التوليب البنفسجيّ محاولا لَفَّهَا بغموضه.

غير أنّ الأكثر تنبيها في العنوان كان قد تحقّق باستعمال ضمير المخاطب بجرأة لافتة-كما أشرت آنفا-، تحتوي النبرة الخطابيّة العربيّة على طراز التراث الشعريّ أو الخطابيّ القديم، وتتماشى والحداثة الغربية على طريقة الرواية الجديدة معا، وفي 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 روائيّة إلى رسالة تعنيه جدًّا، وتخاطب الطرف الآخر بما يتناسب وذوقه الراقي، البعيد كلّ البعد عن العادي والمبتذل:

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

اكتسى ملفوظ "الأسود يليق بكِ" من الناحية التواصليّة التداوليّة "إهابا عشقيّا، إذ يستحضر الأنثى ويحمل بعد إيروسيّا (Erotique). وهو عنوان يدفع القارئ نحو التّأويل بفعل غموضه والتباسه وكثافة إيحائه في كنف إشارته إلى قيمة الرواية، لينتمي بذلك إلى ما أطلق عليه جيرار جنيت تسمية عناوين تيميّة (Titres thématiques). ويكون نجاح الكاتبة في إيقاع متلقي روايتها في شَرَكِها: اقتناء فقراءة، بعد أن اجتذبته صيغة العنوان، الذي وضعته لها، والتي تستفزه وتغريه بالاكتشاف، لما تبطنه من متعة. وهي علامة دالة على حذق الكاتبة لأفانين لعبة التجلّي/والتخفّي، والإغراء/والتمنّع، التي تمارسها مع متلقي روايتها."[21]

سارت الرواية انطلاقا من الصفحة الأولى مسافة 327 صفحة، وهي تُلْبِسُ بطلتها الأسود. إلى أن يحدث التّغيير المباغت الذي لم يُتوقّع قط في الصفحات الأخيرة: "أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه عليها وهي في ثوبها اللازورديّ. لون اختارته أمّها ليبعد عنها العين، لفرط بهائها، كما قالت. (...) اليوم هي تغني للنّاس جميعا عداه. ليس ثوبها، بل صوتها هو مَن يأخذ بالثأر..."[22] فيخون النصّ في نهايته العنوان، وكأنّ كلّ ذلك الحشد له كان للضدّ والنفي وليس للإثبات، "فالرواية نصّ أدبيّ متخيّل وليست نصّا علميّا تشفع له ضرورة العلم والالتزام بالمنطق، بأن يكون عنوانه مطابقا، بل إنّ الرواية تؤثّث عناوينها بالبلاغة، والإشراقات الشعريّة، كما تعمد إلى لعبة المراوغة والإيهام."[23] وقد شملت الرواية استباقات تنطوي على الإشارة إلى الزلزال الذي سيحدث، حين قالت هالة لطلال محذّرة: "من مكر الأسود قدرته على ارتداء عكس ما يضمر". بل إنّ التغيير لا يتوقف عند هذا الحدّ فقط، ويتعدّاه إلى توقيع الرواية ختاما بتحديد فضاء الكتابة في مدينة "بيروت"، رمز الحياة والانطلاق ومحاولة تجاوز آلام الماضي. وتحديد زمانها أيضا بشهر العنفوان الربيعي "نيسان-أفريل"، رمز ثورة الألوان الزاهيّة والمنتفضة في وقت واحد. وبهذا يكون موضوع القيمة المراد تحقيقه في النصّ قد أحال على تأويل مضادّ للعنوان تماما.

ينتمي عنوان الرواية إلى التّناص الذاتيّ، بما اشتمل عليه من تناص مع نصّ سابق للروائية ذاتها، و"عادة ما تكون هذه العناوين موجهة إلى طبقة من القرّاء الذين لهم ثقافة روائية ملحوظة،

يستطيعون من خلالها، وصل هذا الملفوظ العنواني اللاحق بآخر سابق، مع مراعاة أنّ التّناص قد يحصل بين مجالات متعدّدة. إذ نجد عناوين روائيّة تحيل على عناوين روائيّة سابقة للمؤلف نفسه، ويمكن تسمية هذا النوع: التناص العنواني الذاتي."[24] وربما يعود استعمال هذا النّوع من العناوين، لأنّ الروائيّة صارت تثق كفاية في قرّائها المتابعين والمنتظرين لجديد أعمالها دائما.

وقد تمثّل التّناص الذاتيّ في اقتباس العنوان الحالي من مقطع وَرَدَ كتنبؤ أو استباق، في نصّ الجزء الثانيّ من ثلاثيتها والذي وُسِمَ عنوانًا بـ"فوضى الحوّاس"، تقول فيه ضمن إحدى المقاطع الحوارية: "ويقول كلّما رآني به: 'الأسود يليقُ بكِ'. 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."[25] وهكذا تكون قد حافظت على دال العنوان وكثير من مدلولاته معا، في الرواية التي قَدِمَتْ بالفعل لاحقا إلى فضاء الإبداع.

لم يتوقف استثمار التّناص العنوانيّ الذاتيّ عند عتبة العنوان الخارجيّ الرئيس فحسب، ولكن امتدّ أثره إلى العناوين الداخليّة، التي وزّعت الرواية على أربعة حركات، كما تنقسم السنة إلى أربعة فصول، وعلى الشاكلة ذاتها التي أبانت فيها عن مواسم الحبّ المرتّبة في أربعة مراحل وحالات، حسب ما ذكرته في كتابها السابق "نسيان com"*[26] ولذلك استوحت هذا التقسيم منه، وكانت قد ألّفته -كما تقول- بعدما استمعت إلى العديد من قصص الحبّ ومآسي النساء: "...حين رحت أفكّر في تقسيمها حسب المواضيع، غدت مقسّمة حسب مراحل الحبّ، أي حسب فصوله الأربعة: فصل اللقاء والدهشة، فصل الغيرة واللهفة، فصل لوعة الفراق، فصل روعة النسيان. إنّها رباعيّة الحبّ الأبديّة، بربيعها وصيفها وخريفها وأعاصير شتائها."[27]

ثَمَّ توزيع الرواية إذن إلى أربعة حركات؛ كلّ حركة/فصل منها إنبجست عن ثلاثة فصول/شهور، لم تحمل عنوانا بالطريقة الكلاسيكيّة المعهودة في تقنية العنونة، وإنّما وُشِّحَت بقول شهير في الحياة، الحبّ، المرأة، الرجل، الحكمة، المال، السعادة، التعاسة، الخسارة، الموسيقى... لتكون به مفتوحة على احتمالات التّأويل التي تقرأ النصّ في ظلاله الوارفة. "ويمكن مقاربة العناوين الداخلية في الروايات الجديدة بصفتها خطابا، ثم جزءا من خطاب عام، و أخيرا بصفتها اشتغالا ديناميّا لعدد من المكوّنات: لسانيّة وجماليّة ومعرفيّة وتداوليّة. بحيث لا يمكن الإحاطة بخصوصياتها، إلاّ بناء على مراعاة تلك المواصفات، واستكناه مكنوناتها."[28]

مرّت الحركات الأربع على بطلة الرواية مثل الفصول الأربعة حرّا وقرّا، هجرا و وصلا، حزنا وفرحا، و أخيرا نهاية وبداية. وهكذا توزّعت كلّ حركة على ثلاثة فصول، كما هو الفصل الطبيعي بثلاثة شهور، لتكتمل الدورة الطبيعيّة بانقضاء الفصول الأربعة والإثني عشر شهرا، وينتهي عام ليبدأ آخر، فنهاية عام فاتحة لبدايات أعوام أُخَر. وكذلك كانت دورة الحبّ الكاملة، التي رصدتها الرواية من خلال قصّة "هالة" مع "طلال"، في قصّة حبّ عمّرت السنتين، ابتداء بالأسود لونًا للحداد وانتهاء رغم الآلام باللازورديّ لونًا 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 وأنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق، (يقول): "إنّني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح، لذا ترى الناس رجالاً ونساءً 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 وأنا أغنّي." فلاديمير مایاکوفسکي (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 وبقيت مثل السيف فردًا" 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)

أرى أنّه من الجدير بالاهتمام، التّنبيه إلى أنّ مخطط تقسيم الرواية إلى أربعة حركات المستوحى تقنيًا كما ذكرنا، من كتابها المثير للجدل "نسيان com"، كان بمثابة إصرار ربّما على إعادة مجابهة القرّاء والنقّاد مرّة أخرى، من خلال العودة إلى الرواية من جديد باللّعبة الكتابيّة التكنيكيّة ذاتها، انطلاقا من أقوال لأسماء كبيرة، يحتاج التعليق على كلّ واحد منها إلى كتاب كامل. وهنا تداخلت الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية من فلسفة وتاريخ وشعر وتصوّف وفنون وموسيقى ورواية أيضا، من شأنها أن تضيّع جنس المكتوب، وهو الأمر الذي أثار حفيظة الدارسين في كتابها السابق.

3- <u>عتبات أخرى:</u>

ومن الإرساليّات التي تصاحب النصّ أو تليه، نجد مدخل الإهداء، الذي قد يكون في حدّ ذاته خطابا متكامل العناصر التّواصلية. إضافة إلى مخرج التّوقيع وبُوصَلَتِه الفنيّة الماهرة في رسم خرائط النصّ وحدوده، التي تحتاج بدورها إلى عمليّة استكشافيّة فضوليّة.

- <u>النصوص التوجيهية إهداء وتوقيعا:</u>

من الممكن جدًّا أن يكون الإهداء خارج بؤرة النصّ، أي مجرّد عادة دَرَجَ عليها الكُتّاب لتوطيد علاقتهم بصنف خاصّ من المقربين إليهم. لكن هذا ليس مقياسا يشمل النصوص جميعها، بدليل رواية أحلام مستغانمي، وإهدائها الذي هو لحمة متعاضدة مع النصّ الرئيس. وقد بدأ بحوار سريع دلّلت عليه بمطتين دون ذكر للأسماء، دار بين الكاتبة-الراوية وصديقتها التي أحبّت، بيدَ أنّ سعادتها بالحبّ انتهت على عجل. ثُمّ أتبعت الحوار بالإهداء الموجّه لها. كأنّ الحوار أُفرِد سياقًا للإهداء؛ يُقرأ في ضوئه ويفهم النصّ على أساسه. إنّه كلام من صديقة إلى صديقتها، يحمل نصيحة تدعوها بقوّة الصداقة والمحبّة إلى الانتفاض، تقول:

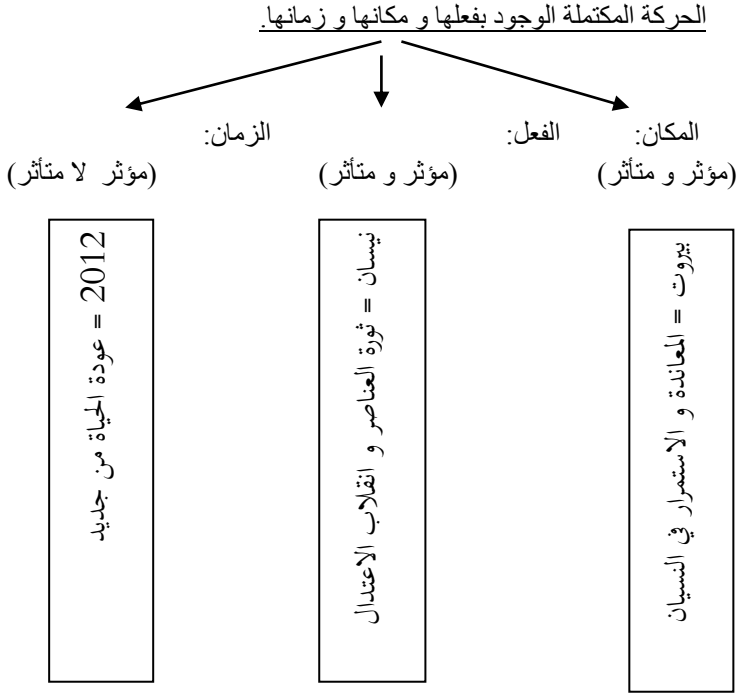
"من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذهبيّ لسعادة غابرة، وترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرتُ كلّ هذه النوتات الموسيقيّة في كتاب.. علّني أعلّمها الرّقص على الرّماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذّاكرة.

كفي مكابرة.. قُومي للرّقص"[29] ثم وقّعت رسالة الإهداء باسم المرسلة الكاتبة أحلام، وأبقت المستقبِلة مجهولة (س أو ع)، أي دون أن تَخْرُج عن عُرْفِ الثّقافة العربيّة التي تتستّر على أسماء المحبين، وتُسمّي "الحبّ"، الذي لا يتّسع إلاّ لاثنين فقط وإلاّ نقص، "محبّة"، وهي التي تتّسع لتشمل العديد وكلّما اتّسعت زادت، بخلاف المفهوم الأوّل. إنّها تُواريها خلف اللااسم كعديدات مِمَّنْ أحببن، ربّما لأنّها تريد لهذه التّجربة أن يتقاسمها أكبر عدد من المشاركات فيها لا على التعيين.

وككلّ خطاب، فتحت الرواية نصّها بالإهداء وأنهته بالتّوقيع التّوثيقي؛ وفيه وُقِّعت نهاية رواية مستغانمي، ببيروت الحياة والانتفاض من الرّماد، وفي نيسان الرّبيع والبعث المتجدّد. هذه الرواية - كما أسلفت الذكر- دورة عشق/حياة طبيعية كاملة، تمرّ بجميع أطواره/فصولها الأربعة، وتعايش تبدّلات أحواله/شهورها الإثني عشر. وبعد انتهاء حرائقه وانقضاء أيّامها، سيكون هناك موعد مع بداية أخرى، تنطلق أزلا وأبدا مع "نيسان"، بداية كلّ قصّة حبّ/ذات ربيع عمر.

ثم واصلت توثيق النصّ الروائيّ بتحديد زمنه بالعام 2012، وبالصّدفة أو بالقصد يمثّل هذا التاريخ نهاية العالم، حسب ما روّج له منذ مدّة من الزمن، في عدد من تنبؤات الإنسان التهويميّة الخائفة والمخيفة. والتي كان الزمان كفيلا بإبطالها وها هو ذا يستمر بعدها، واعدا حالما بالغدِّ القادم دوما، ما شاء له الله عزّ وجلّ ذلك، ومعه تكون بداية كلّ شيء من جديد ممكنة حتما. ومن الواقع إلى المتخيّل، يعتبر الزمن "مركزا لتوجيه صيرورة كلّ البنيات الحكائيّة، فهو وحده الذي لا يتأثّر بغيره، بل هو الذي يحوي ويؤثّر على تلك البنيات والمقولات الحكائيّة من فعل وفاعل وفضاء."[30]



4- خطاب البدايات والنهايات:

تضطلع كلّ تجربة روائيّة بمهمة صعبة لا تقلّ في وظيفتها عن مهمة تأليف النصّ ذاته وصوغ العنوان المناسب له، تتمثّل هذه المهمة في وضع بداية/مطلع، ونهاية/خاتمة، تُظهِر بخصوصيّة تميُّزَ اللمسات الأولى والأخيرة في إخراج العمل ككلّ. ويمكن اعتبار الجملة أو المقطع الكلاميّ الذي يفتتح النصّ واسطة واصلة بين النصّ الموازي والنصّ الرئيس، تربطها علاقة وطيدة بالأوّل كما بالثانيّ، بل وتقع على المسافة نفسها بينهما. وأظن أن موقعها هذا هو سبب أهميتها، وكذلك الأمر مع نقطة المآل ومقطع الختام.

وعليه، لا يخلو المعمار العامّ لأيّ رواية من حديث عن البداية والنهاية، وفيه تتناوب أنواعها على النصّ فيما يُشبه حركة الاحتمالات الرياضيّة. وهي قبل توزيعها حسب أنواع الوضعيات الابتدائيّة والنهائية في الرواية متن الدراسة كالآتي؛ هناك البداية الحاسمة أين يتعرّف القارئ إلى الشخصيات أو إلى فضائها الزمكاني، وتقابلها البداية الملتبسة ويحدث العكس تماما معها. وهناك النهاية المغلقة والنهاية المفتوحة، وهنا "سيجد القارئ نفسه وهو ما زال مشغولا بعوالم الرواية، مما يدلّ على أنّ خاتمة النصّ ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص."[31] لكن، وقبل الشروع في إنزال احتمالات البداية والنهاية، يتبادر للذهن سؤال أوليّ دقيق: كيف يتم تعيين رسم البداية والنهاية ورسم حدودهما في الرواية؟ ويأتي الجواب بعد التّقصي غير نهائيّ وحاسم، بسبب اختلاف وضعيتهما من رواية إلى أخرى، وبسبب تعامل كلّ روائي مع اللّغة إيجازا أو استطرادا. "وقد تتمثّل الحدود التعيينيّة في قضية البداية والنهاية لدى البعض في كلّ من الكلمة الأولى و الأخيرة وما يحيط بهما. في حين يتّفق البعض الآخر مع ما يطرحه اللسانيون الذين ينظرون إلى مفهوم الحدّ على أنّه يتراوح بين الجملة الافتتاحية و الجملة الختامية. (...) وقد يشمل التّحديد الجملة أو الفقرة أو الصفحة، و هذا ما قد يجعلنا نتقدّم أو نتراجع إلى داخل النصّ."[32] وهو ما سأسمح به لنفسي وأنا أحلّل المتن الروائي؛ وقد تكتفي بجملة تدخلها عالم الرواية المتخيل من الباب الواسع، أو تمتدّ على فقرة أو صفحة لتهيئ مشهد الدخول ذاته.

بالإضافة إلى سؤال الوجود الدائم: هل التّركيز على خطاب البداية والنهاية جديد أم قديم؟ أهُوَ واحد من نتائج الثورة المنهجيّة الجديدة المعاصرة أم فكر مستقرّ في صناعة النّصوص الأدبيّة الأولى وإلى يومنا هذا؟ الحقّ أنّه ومنذ القديم، وهذا النّوع من الخطابات يحظى بوافر الأهمية، سواء من جانب الإبداع أو من جانب التّلقي؛ فشعرنا العربيّ مثلا جعل من المطالع بطاقة تعريف للقصائد، وبقيت بعد ذلك سبب شهرتها إلى الآن.*[33] ومثل الشعر كان النثر الخطابيّ شديد الحرص على اختيار الجمل القوّية كفاية من أجل الانطلاق الجاذب، وكذلك التأكيد على الخاتمة المؤثّرة، التي بإمكانها ترك الصّدى والتّواتر. أمّا اليوم وفي خضم ثورة الوجود الجديد، لا يزال موضوع "البداية والنهاية الروائيتين" يُشكّل رهان كينونة ومقوّم نجاح، والسّؤال الذي يطرحه الروائي والقارئ على حدّ السّواء دائما، هو: كيف نبدأ؟ ونبهر بمتعة القراءة من أجل ولوج عالم النصّ؟ وكيف لنا أن ننهي؟ ونقنع بجدوى ما قرأنا، لنخرج إلى عالم غير النصّ؟

تكاد تكون البداية (Incipit) أو الجملة العتبة (Phrase seuil) أعقد أجزاء العمل الروائي، "لأنّها واجهته الشّفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النصّ، فإنّ لها أيضا خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفيّ، وهي مكوّنات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها، كما ساهم نضج الوعي النقديّ للروائيّ بتفهّمه أن المدخل اللّغويّ في عملية التّواصل مع القارئ والنصّ عموما هي البداية التي ليست عتبة لغويّة فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافيّ عامّ."[34] و وفقًا لوظيفتها

تكون مجموعة من الأنواع، تختلف بين البداية العاديّة كما يسمّيها الباحث شعيب حليفي، أو البداية القارّة بمصطلح الباحث عبد المالك أشهبون؛ والتي لا تتعدّى كونها عتبة معلوماتيّة بسيطة، وهي قليلة في النصوص الأخيرة. وبين البدايات المثيرة أو الغامضة باصطلاح حليفي، أو البداية الديناميّة بنعت أشهبون، تلك الباعثة على الحيرة والتساؤل منذ لحظة الاتصال الأولى.

إنّ البداية الروائيّة معقّدة ومتعدّدة، ومفتوحة 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)، ورهان تحريك القصّة (Mettre en scène)[35] وخضم سباق كسب الرهان الذي تقوده البداية الروائيّة لتحقيق نجاحها، تقوم بتجريب جميع الاحتمالات الممكنة تبعا لطبيعة الحدث وشكل الكتابة من جهة، وإستراتيجيّة رؤية الكاتب من جهة أخرى.

أروم في هذا الموقع من البحث مقاربة خطاب البدايات والنهايات من خلال تحديد عينة الدراسة، بناء على توزيع الاحتمالات على نوعين فقط من البداية والنهاية هما الأكثر شموليّة واستيعابا لأنواع أخرى، هي في الحقيقة كثيرة إذا ما نظرنا إليها حسب جزئيات تميّزها واختلافات طريقة صياغتها. ولذلك من الأحسن والأدّق ضبط البداية في نوعين جامعين هما: البداية الحاسمة والبداية الملتبسة، وكذلك الأمر بالنسبة للنهاية في نوعين هما: النهاية المغلقة والنهاية المفتوحة. وبعمليّة رياضيّة كما أشرت سابقا أحصل على أربعة من الاحتمالات، تكون كالآتي:(بداية حاسمة/نهاية مغلقة) أو (بداية حاسمة/نهاية مفتوحة) أو (بداية ملتبسة/نهاية مغلقة) أو (بداية ملتبسة/نهاية مفتوحة).

- <u>رواية البداية الملتبسة والنهاية المغلقة:</u>

تتبع رواية "الأسود يليقُ بكِ" -من وجهة نظري- الاحتمال الثالث، ذي البداية الملتبسة والنهاية المغلقة. وتنتمي هذا النصّ المميّز الجميل إلى بعضٍ من ملامح تاريخ الأدب العربيّ الطويل مع الشعر، بصياغاته المراوغة للّغة والمنتجة للدّلالة في آن. "استطاعت الرواية العربية أن تؤسّس بدايات عدّة ذات وظائف متنوّعة تختلف وتأتلف، ويمكن تصنيفها من عدّة زوايا لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة كما توضّح ذلك أندريا.د.ل. و هي تختصر وظائف البداية الروائيّة في أربع نقط: -ابتداء النص (الوظيفية التقنينية)، -إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية)، إخراج التخييل (الوظيفة الإخبارية)، انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية)."[36] تجلّت جميعها في افتتاح رواية "الأسود يليق بكِ" نصّها ببداية وصفيّة. هي على المستوى النحوي جملة اسمية، وعلى المستوى الدّلالي صمت موسيقيّ في انتظار العزف: "كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سرّه."[37] وهكذا أعلنت اللّبس منطلقا صعبا يبحث عن تفسير الأسرار المغلقة.

وتنتهي في الخاتمة خلاف ما تنتهي به الكلاسيكيّات السّرديّة التي تعوّدنا عليها، بدعوة صريحة للإقبال على الحياة وإطالة العزف والاستجابة لنداء الرقص: "أيّتها الحياة، دعي كمنجاتك تُطيل عزفها.. وهاتي يدك. لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة..راقصيني."[38] فتتلخّص الخاتمة في مجموعة من الجمل الطلبيّة مثل النداء والأمر، وتكون 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 عكسيّة، البداية فيها نهاية والعكس صحيح. أليست الرقصة مرافقة للموسيقى، وعندما ينتهي العزف يُغلق البيانو تلقائيًّا؟ ومعه تُطوى أسرار

كثيرة عن الجسد والروح، اللّذين تحررا قبل لحظات فقط مع الموسيقى، وكادا أن ينطلقا لولا محاصرة الزمان لكلّ فعل بالانتهاء.

وعلى هذا الأساس سأتّخذ بداية هذه الرواية نهاية وهي كذلك حقًّا. ومثل هذه النهايات المغلقة - حسب لفظها- تكون عاجزة عن الانتهاء الفعليّ، لذلك تبقى مفتوحة -حسب معناها-، وهي تغادر وتترك وراءها كثيرا من اللُبس الذي لم يُفكّ أو يُفسّر، مثل نهايات الحبّ تماما، فيصلح لها العكس تماما. أي أن تكون بداية لقصّة من حيث هي نهاية مفتوحة على الاستمرار، وليست مغلقة إلاّ على سرّ هو في عمق كشفه فاتحة لكلّ البدايات. بالمقابل فإنّ اتّخاذ النهاية نقطة بدء يجعلها حاسمة، كونها استطاعت ضبط أمرها وعقد عزمها على فعل الحياة الصريح. ومثل هذه الخاتمة غير المتردّدة يمكن تصنيفها مغلقة، بعد أن وضّحت مسلك حياة أبطال الرواية إلى أين.

أخيرا.. ما من شكّ في أنّ خطاب البدايات والنهايات مراحل مفصليّة في الفعل الروائي، كونهما يجمعان بين الصّمت القبليّ السّابق للنصّ والصّمت البعدي التّأويلي له، في محطة انتظار كلامية تكون على الأرجح طويلة جدًّا؛ اسمها النصّ الروائيّ.

<u>الإحالات والهوامش:</u>

1. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي -عتبات النص الأدبي، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة الرباط-المغرب، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 2014، ص 15.
2. يحي الشيخ صالح: حداثة التراث/تراثية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، منشورات مختبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، دار الفائز للطباعة و النشر قسنطينة-الجزائر، ط2009/1، ص 148.
3. *طبوغرافيا (Topographie): وصف الأماكن وخصائصها، رسم التضاريس والتفصيلات الطبيعية والصنعية في الأماكن، دراسة الخصائص الهندسية التي لا تتأثر بتغير الحجم والشكل.
4. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي -عتبات النص الأدبي، ص 16.
5. حميد لحمداني: بنية الخطاب السردي -من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/بيروت، ط2000/3، ص 59.
6. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي -عتبات النص الأدبي، ص 117.
7. *أحلام مستغانمي: الأَسَودُ يَليقُ بكِ، نوفل هاشيت أنطوان بيروت-لبنان، ط2012/2.
8. فارس متري ضاهر: الضوء و اللون -بحث علمي وجمالي-، دار القلم بيروت-لبنان، ط1979/1، ص 55.
9. أحمد المديني: تحوّلات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار أحمد المديني و دار الأمان الرباط-المغرب، ط2012/1، ص53.
10. عياض عبد الرحمان أمين الدوري: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، ط2003/1، ص 127.
11. فارس متري ضاهر: الضوء و اللون، ص ص 55و56.
12. المرجع نفسه، ص 55.
13. يحي الشيخ صالح: حداثة التراث/تراثية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، ص 137.
14. 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

والعلوم الإنسانية بنمسيك، دار الثقافة والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1/1996، ص 194.

15. مصطفى سلوي: عتبات النّصّ: المفهوم والموقعية والوظائف، سلسلة بحوث ودراسات-22- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم 71، جامعة محمّد الأول المملكة المغربية، مطبعة الجسور وجدة، ط1/2003، ص 157.

16. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر الجزائر، 2000، ص 30.

17. شعيب حليفي: هوية العلامات -في العتبات وبناء التأويل-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1/يناير 2005، ص 33.

18. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي -دراسة سيميائية للشعر الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، ط1/1993، ص13.

19. مصطفى سلوي: عتبات النص، ص ص 163و164.

20. جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/حداثة محيطه)، من: جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية -أسئلة الحداثة، ص193.

21. 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.

22. أحلام مستغانمي: الأسود يلق بكِ، ص 328.

23. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 33.

24. عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، السلسلة النقدية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق-سورية، ط1/2011، ص 94.

25. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب بيروت، ط7/1999، ص 357.

26. *أحلام مستغانمي: نسيان com، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1/2009.

27. المصدر نفسه، ص 23.

28. عبد الملك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص ص 163و164.

29. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بكِ، ص 5.

30. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، 2008، ص 112.

31. عبد الملك أشهبون: البداية و النهاية في الرواية العربية في الرواية العربية، رؤية النشر والتوزيع القاهرة، ط1/2013، ص 269.

32. المرجع نفسه، ص 238.

33. *ولا أدّل على ذلك مثالا من معلّقة إمرئ القيس المشهورة بـ: قفا نبك، ذات المطلع: قِفَا قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلِ

34. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 92.

35. ينظر أكثر تفصيل: عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص-ص 29-33.

36. شعيب حليفي: هوية العلامات، ص ص 96و97.

37. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بكِ، ص 11.

38. المصدر نفسه، ص 331.