

تمثلات الزمن الغنائية في رواية (الأسود يليق بك) لأحلام مستغانمي

د. هشام قاسم عيسى

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية

bagdad77hk@gmail.com

الملخص:

مرّت الرواية عبر تأريخها الطويل هذا بالكثير من المتغيرات والتحوّلات التي صبّت في هيكلها البنائي وشكّلت عناصرها السردية.. وكانت الرواية الغنائية أو الشعرية هي واحدة من اتجاهات السرد الروائي العربي الحديث، وتعد (أحلام مستغانمي) الروائية الجزائرية واحدة من الروائيات اللواتي عرفن بهذا النوع السرد في نتاجها الروائي بدءاً من رواياتها الأولى (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) وانتهاءً بأخر رواياتها (الأسود يليق بك)، التي ستكون محوراً لقراءتنا النقدية. الكلمات المفتاحية: الزمن، الغنائية، المفارقة، الاسترجاع، الحذف، الاستباق.

The lyrical representations of time in Ahlam Mosteghanemis novel
(The Black Belongs to You)

Dr. Hisham Qasem Issa

Mustansiriya Universit/ College of Education/ Department of Arabic Language

Abstract:

The novel has gone through its long history with many variables and transformations that poured into its structural structure and formed its narrative elements. The lyrical or poetic novel was one of the directions of the Arab narrative narrative, the hadith and (Ahlam Mosteghanemi) the Algerian novelist is one of the female novelists who were known for this type of narrative in her novelistic productions starting with her first novels (The Memory of the Body), and (The Chaos of the Senses), and (Passing a Bed) and ending with her last novel (The Black Befits You), which it will be the focus of our critical reading. Lyrical Paradox, Retrieval, Deletion.

Key words: Time, lyrical, irony, retrospective, omission, anticipation

تمهيد:

الرواية هي النوع الأدبي الأكثر رواجاً وسحرًا في القرن العشرين، شهدت اتجاهات، ومدارس مختلفة منذ ما يقرب من قرن من الزمان الذي احتضن تأريخ ظهورها الأدبي في الوطن العربي مع رواية (زينب) لهيكل في الربع الأول من القرن العشرين (١٩١٤)، هذا التأريخ الذي جعله النقاد البداية الحقيقية لنشأة الرواية العربية.

ولا شك في أنّ الرواية مرّت عبر تأريخها الطويل هذا بالكثير من المتغيرات والتحوّلات التي صبّت في هيكلها البنائي وشكّلت عناصرها السردية.. وكانت الرواية الغنائية أو الشعرية هي واحدة من اتجاهات السرد الروائي العربي الحديث، وتعد (أحلام مستغانمي) الروائية الجزائرية واحدة من الروائيات اللواتي عرفن بهذا النوع السرد في نتاجها الروائي بدءاً من رواياتها الأولى (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) وانتهاءً بأخر رواياتها (الأسود يليق بك)، التي ستكون محوراً لقراءتنا النقدية.

ثيمة الرواية:

تتلخص ثيمة الرواية في علاقة حب تنشأ بين نجمة غنائية امتلكت سحرًا فكريًا ولغويًا يفوق جمالها الأنثوي، وهي شخصية (هالة) مدرسة اللغة العربية التي سرق الإرهاب في أحداث الجزائر أباه وأخاه فتركت بلدها (الجزائر) والتحقت بأخوالها في (الشام) ثم انتقلت إلى بيروت لتطلق صوتها للفن والغناء، وتهجر مهنة التدريس.

أما شخصية (طلال)، فهي شخصية رجل أعمال ثري يمتلك كاريزما خاصة، وهو زير نساء، مهووس بالمغامرات والمفاجآت فيولد الحب بينهما، وتختلف رؤيتهما للحب فهي تبحث عن رجل أحلامها الذي تركزت عليه، وتؤمنه على حياتها بينما ينظر إليها هو نظرة تحد على أنها (مغامرة) يُرضي بها غروره الشرقي.

وبعد صراع بين الحب والمغامرة، ينتهي بهما المطاف إلى الانفصال، هذه الثيمة التي تتحول إلى بنية سردية تحوّلها لغة شعرية عرفت بها روايات أحلام.

وهي في هذه الرواية تقدّم صورة نمطية للرجل في ذهن المرأة العربية بلغة غير نمطية فكان السرد بمنظور الراوي الذكر يعبر عن منظوري الرجل والمرأة ولم تبذل جهدًا في تغييره لأنها وكما تقول بأن الحديث عن الرجل بلسانه أسهل من الحديث عن المرأة بلسانها^(١).

شعرية الزمان والمفارقة السردية:

تبرز المفارقات السردية في بنية الرواية، وتسهم في جلاء منظورها، بل أن منظور الرواية يرتبط جدليًا بهذه البنية ويلتبس بها في الافضاء بعوالم الرواية.

تبنى الرواية بناءً دائريًا، فالرواية بدأت من نهاية الأحداث وحادثة الانفصال ثم سردت قصة الحب عبر الاسترجاعات، وبيّنت أسباب الانفصال، ثم عادت إلى نقطة الانفصال ذاتها، وفي البناء الدائري تبدأ الأحداث من نقطة ما ثم تعود إلى النهاية أو النقطة ذاتها التي بدأت منها وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها إلى البداية فيكون البناء الدائري معكوسًا^(٢) كما هي الحال في رواية (الأسود يليق بك).

وتبدو المفارقة الكبرى في بناء الزمن متمثلة في التلاعب بحركة الزمن مع شخصية (هالة) فهي امرأة جزائرية تعرّفت على الصحفي المسافر إلى بغداد في المطار، وقد أهدته رقم هاتفها، كونها مطربة مشهورة، وهذا إيذان بالشروع بقصة جديدة تبدأ في بناء أحداثها، فضلاً عن أنها قد خلعت الثوب الأسود الذي يليق بها في الحفل الأخير، الأمر الذي يعني نهاية القصة، وربما نهاية الحداد، ولعل الثوب الأسود هو رمز التواصل بين الشخصيتين الذي ينتهي بخلع الثوب.

ويعد الزمن هو الخيط الوهمي المسيطر على التصورات والأنشطة والأفكار كلها، واختلف المنظور إليه أو دلالاته باختلاف المعنيين به^(٣).

ولا يمكن دراسة الزمن في الرواية ما لم نعرض للتقنيات الزمنية التي وظفتها الرواية ولعلّ أبرزها هي تقنية الاسترجاع التي تتلون بالصبغة الغنائية.

والاسترجاع هو واحدة من المفارقات الزمنية التي يعتمد عليها البناء السردية ويعني الرجوع زمنيًا إلى أحداث سابقة للحدث المحكي، أي ترك الراوي لخط التتابع الذي يسميه (جيرارد جينيت) مستوى السرد الأول، والعودة إلى حكاية واقعة سبق للسرد أن أغفلها أو تخطاها^(٤).

وأفادت الرواية من الاسترجاع بتقنياته المختلفة ولاسيما الخارجي والداخلي. أما الاسترجاع الخارجي فتكمن حدوده أو سعته في الامتداد " خارج سعة المحكي الأول إذ تتناول خطأ قصصيًا مختلفًا في مضمونه عن المحكي الأول"^(٥).

والاسترجاع الداخلي هو الذي تكون سعته لاحقة لسعة المحكي الأول، وأن لا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، وهو يوظف في ملء بعض الثغرات التي يحدثها الراوي ويحتاجه لمعالجة سرد الأحداث المتزامنة، أو لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة له^(٦).

ومن المؤكد أنّ ثمة استرجاعات من نمط آخر يمتزج فيها النوعان فضلاً عن أن لهذين النوعين عدداً كبيراً من الأشكال البنائية السردية.

ولسنا في هذا الموضوع بصدد الوقوف عند الاسترجاعات والتمثيل عليها وإنما نوردتها لإضاءة شكل المفارقات الزمنية، التي بنيت بوساطتها الرواية.

تبدأ الرواية بداية (استرجاعية) تلتزم فيها اشارات تظهر مشهداً لخسارة (طلال) لـ(هالة)، وما تعرّضت له شخصية طلال من انكسار وخذلان؛ فاستغرق مشهد الاسترجاع مساحة كبيرة من المحكي، ليتوقف حاضر السرد الحكائي في (الأسود يليق بك) فاسحاً المجال أمام زمن (السرد التخيلي) ليعيد بناء الأحداث عبر الاسترجاعات المفارقة لسيرورة الزمن التي تظهر ملامح البطل (طلال) وهو يعاني الانقسام النفسي بين مغامراته، وتكوينه الذكوري، وعاطفته المغايرة لهذا التكوين.

ومن تلك الاسترجاعات مشهد (لقاء المركب) بين طلال وهالة " شقق قلبها لصاعقة المفاجأة. إنه هو.. أو لعلّه كلاهما! هو من أرسل لها إذاً باقة التوليب إيّاها ليدعوها إلى العشاء اليوم. هو من أخلفت معه ذلك الموعد الأول، أو ذلك الفخّ الذي نصبه لها في المطار قبل أشهر ووقعت فيه! "^(٧).

يظهر لنا هذا الاسترجاع الداخلي ملامح اللقاء الأول الذي أفصح عن علامات الخذلان والخديعة التي انتهت إليها صورة طلال في ذاكرة هالة في مفارقة تجمع بين الورد ورومانسية اللقاء (باقة التوليب) والصدمة أو الخيبة التي آل إليها اللقاء لاحقاً التي عبرت عنها هالة بـ(الفخ).

وبذلك كان الاسترجاع هو (بطل الذاكرة) في استعادة حادثة المطار مكان اللقاء الأول بينهما بين طلال وهالة فهو الذي قرّب بينهما ورسم خارطة اللقاء اللاحقة.

وبالاسترجاع ذاته تكشف لنا هالة إحساسها بطلال وإعجابها بشخصيته " راقت لها تلك المسافة التي يضعها بينه وبين خجلها، عن حياء أو عن كبرياء كجلوسه في الصف الرابع لا الأول يوم كان يملك المقاعد كلها "^(٨).

ولعل هذه المسافة التي كانت تفصل بين هالة وطلال المتمثلة بجلوسه في الصف الرابع بدل الأول، هي إشارة استرجاعية لقصدية الحاجز المقصود بينهما، الذي صنعه (طلال) في استشراف مستقبلي يتيح له القدرة على الفرار، أو التأمل، أو الهيمنة، أو الاستعلاء.. وكل هذه الإحساسات نقلها إلينا هذا الاسترجاع للقاء (المسرح) بين طلال وهالة.

ووظفت الرواية أيضاً الاسترجاع الخارجي في إضاءة علاقتها بخطيبها السابق (قادر)، وكانت في هذه الاسترجاعات تضيء تاريخ علاقتها مع الموسيقى وليس علاقتها بعائلتها حسب " أكان سيفهمها لو قالت له وهو الموسيقّي، إن لقادر إيقاعاً خاطئاً. لم يكن سيئ الصوت، كان سيئ الإيقاع، وهذا أكثر إزعاجاً. كان نشازاً مع موسيقاها الداخلية، تلك التي ما كان يملك (أذنًا) لسماعها "^(٩).

وفي هذا النص نلاحظ الاستعارات واللغة الشعرية التي توظفها الرواية في سردها التي أطلقنا عليها (السرد الغنائي) فهي تجمع بين المجاز والسرد، وكثيراً ما كانت تفارق منطقة السرد إلى منطقة (الشعر) فتقيض الرواية، وسواها من روايات أحلام مستغانمي باللغة الشعرية المجازية إن (لقادر إيقاعاً خاطئاً)، (كان سيئ الإيقاع)، (نشازاً مع موسيقاها الداخلية).. إلخ.

ثم تعود إلى القول: " كان قادر مزماراً تتعدّر دوزنته مع قيثارتها. أثناء انشغالها بضبط الإيقاع، كان هو مشغولاً بضبط النفس. منهمكاً في سدّ كلّ ثغوب المزمار بمخاوفه، وتردّده، وخجله "^(١٠).

وهكذا كان تعذر (دوزنته مع قيثارتها)، و(سدّ ثغوب المزمار بمخاوفه).. إلخ كلها استعارات يستند إليها السرد في جلاء الشخصيات التي لم تقدمها الرواية تقديمًا سرديًا مجردًا بل كانت تركز إلى الشعر في تركيب الأحداث ورسم صور الشخصيات.

وفي الانتقال من ماضي (طلال) وتبرير سلوكه معها كانت استعارتها لرمز (شهريار) و(شهرزاد) في ألف ليلة وليلة " ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره، طوال عمره، سيثك في صدق النساء، وسيتخلى عنهن خشية أن يتخلى عنهن. كـشهريار، سيقاصصهن عن جريمة لا علم لهن بها " (١١).

ويصح هذا الربط الشعري بين طلال رمز الرجل الشرقي وشهريار عن هذه النزعة الشعرية في توظيف الرموز والاستعارات بوصفها لغة السرد السائدة التي منحت الرواية بعدها الغنائي أو الشعري. وبذلك قدمت لهذه الاسترجاعات - الغنائية سرداً لقصة لقاء (هالة) ب (طلال) وأضاعت خطوط شخصيته، كما أظهرت ماضي (هالة) الأسري، والعاطفي فامتلكت بعدين شعري وسردي.

الاستباقات أو المفارقات الزمنية الاستشرافية:

تعد المفارقة الاستشرافية واحدة من الحيل السردية للتلاعب بالزمن، للإيهام بحقيقة ما يجري ومماهاته بالواقع، ويعد الشكلايون الروس هم أول الذين نظروا لهذه التقنية وسبقوا غيرهم من النقاد إذ حددها بأنها " سرد ما سيحدث لاحقاً والذي يدمج في المحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي" (١٢).

ووظفت الرواية هذه الاستباقات لمتابعة منظور الشخصيات ورسم صورتها المستقبلية فهي سرد للمنتوق والقابل عبر مجموعة من الإشارات التي يعرفها الراوي ويمهد من خلالها للأحداث السردية بما يفارق الحاضر، ويقفز عليه مخالفاً لسيرورته التتابعية لتتابع سرداً لاحقاً أو ذكر مقدماً (١٣).

ويرسم الاستباق أو المفارقة الاستشرافية خطوط علاقة (هالة) ب (طلال) بما هو خاضع لمنظور الشخصيتين الذي سبق للاسترجاع أن وضع خطوطه الأولى لعلاقة تماثل سواها من العلاقات الشرقية بين الرجل والمرأة، ولا سيما حين تمتلك العناصر المفضية إلى انفصامها.. هالة المرأة المتحدية للأعراف المألوفة للمرأة الشرقية بحكم كونها مغنية هجرت مهنة التدريس المقبولة اجتماعياً إلى الفن الذي لا ينظر إليه المجتمع الشرقي نظرة قبول وارتياح، وطلال الذي يمثل الرجل الشرقي الذي ينظر إلى المرأة على أنها صيد ينبغي الحصول عليه ولا سيما حين يكون (أي طلال) معباً بعقد الرجولة الشرقية.

وحيث نطالع منظور (هالة) إلى (طلال) وهي تخطط لعلاقتها معه " كانت تفكر بمنطق المعلمة، وكان القدر يقع على قفاه من الضحك، وهو يسترقق السمع إليها. هي لا تدري بعد، أن هذا الرجل جاء ليعيدها إلى مقاعد الدراسة! " (١٤).

في هذا النص يتقاطع منظور المرأة المعتدة بذاتها إذ كانت تفكر بمنطق المعلمة أي أنه منطق تربيوي عقلائي.. تأتي اللغة المجازية أو الشعرية لتخلخل هذا المنطق " كان القدر يقع على قفاه من الضحك، وهو يسترقق السمع إليها " فالقدر (يضحك)، و(يسمع) في استعارة تريد قلب العقلائي والمنطقي، عبر المفارقة الاستباقية و" هي لا تدري بعد، أن هذا الرجل جاء ليعيدها إلى مقاعد الدراسة! " في استعارة أخرى لقلب منظور المعلمة وعودتها إلى مقاعد الدراسة أو التلمذة.

وهكذا يتخلخل زمن السرد بالاستباقات التي تخرج السرد عن رتابته.

وفي الموعد الأول بين طلال وهالة في المطار الذي انتهى بخيبة طلال في التواصل معها يأتي الاستباق ليحدد منظور العلاقة بينهما " قرّر لحظتها أن يثار لذلك الخذلان العاطفي بموعد لن ترى فيه سواه " (١٥).

هذه الجملة على الرغم من قصرها واختزالها إلا أنها اختزلت منظور الرجل الشرقي المشحون بالقيم الذكورية حين ينظر إلى علاقته بالمرأة على أنها حرب لا بد من أن ينتصر فيها، حيث منطق الثأر والخذلان والتحدي والكبرياء والسطوة.. هذا المنطق الذي حمله هذا السطر في رؤيته المستقبلية للعلاقة.

وتبدو الاستباقات في الرواية الحديثة بعامة أكثر انسجاماً مع بنيتها التي تقوم على كسر التوقع وخلخلة المألوف وترائبية الزمن قياساً بالروايات التقليدية أو الكلاسيكية (١٦).

أما الاستباقات في (الأسود يليق بك)، فهي مرتبطة ومتجانسة مع الفضاء الشعري للرواية القائم على الصراع بين الواقع والحلم، والحقيقة والفن فهو يشترك مع الاسترجاع في إضاءة أحداث الرواية إضاءة شعرية يأخذ السرد الغنائي والشعري بزمام اللغة السردية فالماضي ذكرى والمستقبل حلم.

ولعل أقوى الاستباقات في الرواية كانت في مشهد عودة (هالة) من فرنسا، من ذلك الفندق الفخم الذي شهد لقاءها بـ (طلال) وكانت قد جلبت معها أشياء صغيرة لماركات كبيرة (خف كبير أنيق) يحمل تفاصيل اللقاء.. هو للذكرى ولكنه وعبر الاستباق تحوّل إلى رمز للخذلان، والخيبة، والحزن، والوجع، والخديعة " كانت تتورّط في هوية موجهة. هي لا تدري بعد كم ستجمع بعد ذلك من خفّ لفنادق فاخرة ستزورها معه، وأنها ذات يوم ستغادر أحلامها بـ (خُفّي حُنَيْن!) " (١٧).

وبذلك اقترن (الخف) باللقاء كما اقترن بالانفصال وأصبح رمزاً متعدد الدلالات وظّفه الراوي عبر المفارقة الاستشرافية أو الاستباق للإيحاء بأجواء اللقاء ومن ثم الانفصال بين العاشقين اللذين يجوبان الفنادق الفاخرة، لتنتهي العلاقة (بخُفّي حُنَيْن) في استعارة غنائية تحوّل فيها خف الحب والوصال إلى خف الخيبة والخسران، وكانت الضربة الشعرية في الجملة الأخيرة التي يصوغها الاستباق أنها ذات يوم ستغادر أحلامها بـ (خُفّي حُنَيْن) وهنا إشارة واضحة حملها الاستباق عبر الاستعارة التمثيلية (خُفّي حُنَيْن) إلى مغادرة العلاقة المعبر عنها بمغادرة الحلم وبمعنى آخر أن ما مضى من العلاقة كان وهمًا لا نصيب له من الواقع أو اليقين.

إيقاع السرد:

ومن الملاحظ أن السرد في (الأسود يليق بك) كان متذبذبًا بين السرعة والبطء متناغمًا مع سيرورة الأحداث في الرواية بما لا يمكن القول معه بغلبة السرعة أو البطء بل كان التناوب بينهما ساريًا في الرواية بأكملها.

ويبدو الحذف من أكثر التقنيات السردية تعبيرًا عن تسريع الحدث وعلى نحو عام تميل الرواية إلى السرعة مع الأحداث التي لا تمتلك أهمية كبرى، أو التي لا تحمل وقائع أو أحداث تستدعي التفصيل أو الإطناب فيها فيتم إسقاط مدة طويلة أو قصيرة بأقصى سرعة ممكنة يرسمها السرد (١٨).

كما يتم مع الحذف التقليل من ترهل السرد والتركيز على الأحداث الرئيسة والفاعلة في السرد بصرف النظر عن كونها أحداثًا كبيرة أو صغيرة.

الحذف في (الأسود يليق بك) يتجانس مع حركة الأحداث المتلاحقة التي تدفع بقصة الحب إلى الأمام بعد أن شهدت بداية الرواية استرجاع نهايتها ووثقت حالة الخسران، ودس السم في تفاحة الحب.. إيذانًا بارتداء الثوب الأسود الذي يليق بهالة.. والسواد هنا حداد القلب على الخسران والفراق.

تخلل الحذف بنية الرواية ومنحها سرعة عالية في دفع الأحداث، ومن تلك المواضع حدث انتظار طلال لـ (هالة) في لقاء تلفزيوني " انقضت ثلاثة أسابيع قبل أن تأتي أول مناسبة. حفل علم أنها ستشارك فيه مع مجموعة من المطربين في سورية. هذه المرة سيلقي لموقدها بما سيشعلها من حطب لأيام، لكنه لن يستعمل سوى عود ثقاب واحد " (١٩).

تمثّل الحذف (ثلاثة أسابيع) في تسريع لمدة اللقاء بين الشخصيتين.. وقد قلّل من الأهمية الزمنية السابقة للقاء، لأنها لا تحمل حدث اللقاء، وهي ليست سوى أسابيع انتظار، وترقب، بثها السرد، ليحدث نقلة من الزمن الواقعي إلى الزمن السردية في هذا النوع من (الحذف المحدد) طبقًا لمصطلح جيرارد جينيت (٢٠).

ومن أمثلة الحذف الأخرى ما تخلل حدث زواج طلال من فتاة ثرية لم يقف فيه عند تفاصيل هذا الزواج بل أضاء أمر معارضة أهل الفتاة لهذا الزواج، وجاء الحذف مع التسريع بمرحلة ما بعد الزواج " قرّر أن يصنع له اسمًا تباهي به أهلها. ربح التحدي حين بعد أربع سنوات من زواجه بها، نزلت عليه ثروات ما توقّعا " (٢١).

ويظهر هذا المقطع صمًا عن الأحداث التي حفلت بها هذه السنوات، وكيفية الوصول إلى حالة الثراء التي جعلته رجلاً من رجال الأعمال بل كان التركيز على الثراء ذاته.

كما نلاحظ خفوت النبذة الغنائية من مقاطع الحذف لأنها لا تتجانس مع التسريع الذي يخلقه الحدث المحذوف من جانب، كما أن الحذف يرتبط بالأحداث الهامشية أو الثانوية التي تخلو من الدهشة، والغناء، والحب من جانب آخر.

وعلى الرغم من هذا فإن النبذة الغنائية تخللت بعض مقاطع الحذف، ولا سيما تلك المقترنة بحالة الخذلان والخيبة " استيقظت من أحلام منتهية الصلاحية، كأنَّ شيئاً ممّا حدث لم يحدث. لقد عاشت سنتين مأخوذة بالأعيب ساحر ماكر. كأولئك السحرة الذين يخرجون من قبعتهم حَمَامًا.. وأوراقاً نقدية " (٢٢).

ومن الواضح أن هذا النص يظهر لون الأحداث المحذوفة، ويعبر عن طعمها اللاذع على أنها أحلام (منتهية الصلاحية) لترمز إلى فقدان والخسارة وتبديد الأحلام، فحذفت (سنتين) (هي عمر العلاقة) حذفاً مجازياً غير محدد، لأنها كانت (مأخوذة بالأعيب ساحر ماكر) ولم تذكر من أحداث السنتين سوى أفاعيل السحرة، فكان هذا الحذف هو بمثابة حذف شعري.. محا باسترجاعه (ذاكرة الحب).

وفضلاً عن الحذف يرد (التلخيص) أو (الخلاصة) مرادفاً لتقنية الحذف فهو اختزال في سرد الحدث وهو لا يختلف عن الحذف الكلي من حيث مقصديته، وعلاقته بسرد الأحداث فهو لا يرد إلا في ما هو هامشي أو تابع للأحداث المركزية أو الرئيسة فالخلاصة " تمثل مكانة محددة من زمن المحكي في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها " (٢٣).

ومن الخلاصات الاسترجاعية ما ذكره طلال في بداية الرواية وفيها يتلخص منظوره الاستعلائي وغروره الذكوري " لقد أفقره بعدها. لكنّه ليس نادماً على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة، وجنون المواعيد المبهرة، حلق بها حيث لن تصل قدماها يوماً. ترك لها إلى آخر أيامها وسادة من ريش الذكريات، ما توسّدتها إلا وطارت أحلامها نحوه. فقد وهبها من كنوز الذكريات، ما لم تعشه الأميرات، ولا ملايين النساء اللاتي جئن العالم وسيغادرنه من دون أن يختبرن ما بقدره رجل عاشق أن يفعل " (٢٤).

في هذا المقتطف يلخّص طلال منظوره الكلي لعلاقته بـ (هالة)، منظور رجل ثري يتعامل مع حالة الحب تعاملاً مادياً تظهره اللغة الشعرية التي تلخص هذا المنظور وتختزل علاقة استمرت سنتين، لا يذكر منها طلال سوى ما (وهبها)، وما (ترك لها)، وكأن الحب لديه (هبة مادية)، أو (تركة)، أو (إرث)، وتمثل المجاز واللغة الشعرية في مجازات واستعارات كثيفة (دوار اللحظات الشاهقة)، (جنون المواعيد المبهرة)، (وسادة من ريش الذكريات)، (طارت أحلامها نحوه) ألخ هذه الصور التي تختزل وتلخص أحداث الحب تلخيصاً شعرياً يصدر عن رجل شرقي ثري ينظر إلى حالة الحب، وعلاقته بالمرأة على أنها صفقة مشاعر.. فلم ترد في هذه الخلاصة أحداثاً بعينها وإنما لخصت شعرياً ما حدث في سنتين تمثلان زمن العلاقة.

وفي موضع آخر يلخّص منظور طلال " كان يحبّ الجاذبية الأسرة للبدايات، شرارة النظرة الأولى، شهقة الانخطاف الأول.. كان يحبّ الوقوع في الحب.. ما كان مولعاً بصيد النساء، إنّما برشف رحيق الحياة، وبذلك الفضول الجارف الذي يسبق الحب " (٢٥).

وفي هذا النص السردية يلخّص (طلال) منظوره للحب وبداياته الأسرة وترد اللغة الشعرية لتصوغ هذا المنظور، ونلاحظ أن الخلاصات تتسجم مع الروح الغنائية والشعرية لأنها تعيد انتاج الأحداث أو المشاعر التي ترتبط بالزمن الماضي.. والأحداث الماضية وهي تختلف عن الحذف الذي هو (صمت) الأحداث والمشاعر، في هذا النص يتلخص منظور طلال للحب بـ (شرارة النظرة الأولى)، و(شهقة الانخطاف الأول)، و(صيد النساء)، و(رشف رحيق الحياة)، وهذه الاستعارات تختزل منظور الشخصية وتضع علامات دالة من عالمها الداخلي استطاع المجاز أن يصوغها وان يحمل منظورها.

تمهّل السرد:

لا يقتصر السرد في تقنياته على إيقاع السرعة بل يتشارك معه إيقاع البطء بشكل يتعارض مع وظيفة التسريع المرتبطة بالأحداث الثانوية أو الهامشية ويرتبط الحذف بالسرد في حين يرتبط البطء المتمثل بالوقفة والمشهد بالوصف وتتحقق الوقفة " عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن المحكي، وهذا شأن الوصف والخاطر " (٢٦).

وتتخلل تمهّل السرد عبر الوقفات اللغوية الشعرية بل تظنّى عليها، ويتحول السرد إلى سرد غنائي، وإن كان هذا ما يصنعه الوصف الروائي بعامه، فإنه يهيمن بخاصة على لغة الوصف في روايات أحلام ومنها، رواية (الأسود يليق بك).

وترمز الرواية بالكثير من المقاطع الوصفية أو الوقفات الوصفية التي يتوقف فيها السرد ويفسح المجال للوصف في أن يكون المتحكم بسيرورة الرؤية ومن تلك الوقفات الوصفية وصف إطلالة (هالة) على المسرح: "بدأت الفرقة العزف تمهيداً لظهورها على المسرح، ثم أطلت كجبعة سوداء داخل ثوب أسود من الموسلين، لكأنها (ماريا كالاس) في ثوب أوبرالي، لا يزيّنه إلا جديدها العاري وشعر أسود مرفوع إلى أعلى. إنّها الفتنة في بساطتها العصيّة" (٢٧).

في هذه الوقفة يتوقف السرد وينقطع زمنه، ويتمهل الوصف ببطء ليصف لنا إطلالة (هالة) على المسرح ويستغرق في ذكر التفاصيل بلغة شعرية (جبعة سوداء) في استعارة توحى بلون ثوبها الأسود ولم يكتف الوصف باللون بل ذكر نوع القماش وملامحه الناعم (الموسلين)، ثم وصف جديدها (العاري)، وشعرها (الأسود)، وتسريحتها (شعر أسود مرفوع إلى أعلى)، ثم شبهها بمطربة الأوبرا الأمريكية (ماريا كالاس).

ويتضح في هذا الوصف السرد الغنائي، واللغة الشعرية المساندة للسرد الموضوعي كما يظهر منظور الشخصية الخارجي الذي تترجمه الأوصاف، ووقفة السرد، وفسح المجال أمام الوصف لتقديم الصور والأطر السردية التي تعد بمثابة الخلفية للأحداث، ما لم تكن مادة لها.

ومن الوقفات الأخرى التي صنعها الوصف وتتحى معها الزمن أو السرد هي وقفة وصف شخصية طلال وملامحه الخارجية وهي تلقى به في مركب عائم فوق النيل "رجل خمسيني بابتسامه على مشارف الصيف، وبكأبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة. لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً يصبغ شعره يُخفي حتماً أمراً ما. رجل مهذب النظرات. مهذب النوايا" (٢٨).

يقدم الوصف في هذه الوقفة وصفاً خارجياً أولياً لـ (طلال) لا يخلو من الشعرية والغناء (ابتسامه على مشارف الصيف)، (كأبة راقية)، (مهذب النظرات)، (مهذب النوايا)، ويخلو الوصف من أي سرد فهي صورة وصفية خالصة لم يتخللها أي حدث أو واقعة بل اكتفى برسم صورة (طلال)، كما ارتسمت في عيني (هالة).

وكان لظهور (أزهار التوليب) في مسرح الرواية وقفة مميزة وهي الزهور التي أرسلها (طلال) لـ (هالة) إيذاناً بأول شرارة للحب فهي بلون اللهب الذي يتداخل فيه البنفسجي والأسود وهما لونا (زهرة التوليب)، أما الأحمر فيتتحى على الرغم من سيادة اللون الأحمر في (عيد الحب)، أو (يوم الحب) لينحسر ظهوره في شريط الساتان الأحمر الذي يلف خصر الباقية التي تدهش هالة "أمسكت بها باندهاش، فلقد استوقفت تلك الباقية نظرها بغرابة تنسيقها، حين رأتها في زاوية الهدايا، من الواضح أنّ صاحبها أرادها فريدة ومُبهرّة برفضٍ مُعلن لطفرة اللون الأحمر في عيد الحب. لا تضمّ سوى أزهار توليب في غرابية لون مُشعّ بأموح ضوئية تتراوح بين البنفسجي والأسود. مصطفة بحيث تبدو منتصبه كالعساكر، على القدر نفسه من التفتّح الخجول الأول، متدرّجة في ثلاثة صفوف، يلفّ خصرها شريط عريض من الساتان الأحمر الفاخر" (٢٩).

وتظهر هذه الوقفة الوصفية لباقية الزهور وصفاً تفصيلياً لتلك الباقية فأظهرت لونها (البنفسجي - الأسود)، وقوامها (منتصبه كالعساكر)، وعمرها فهي (زمن التفتّح الخجول)، وصفوفها (ثلاثة صفوف)، وشريطها العريض من (الساتان الأحمر الفاخر)، وظلت الاستعارات واللغة الشعرية ممسكة بهذا الوصف فكان التشخيص (منتصبه كالعساكر)، و(التفتّح الخجول) يحملان من الإحساس ما ينقل لنا منظور (هالة) لـ (طلال) المرهف الحس الذي يحسن اختيار هداياه إليها، فالتقط من الزهور ما يرتبط بها؛ فالتوليب هو لون (هالة) التي لا يفارق السواد ملبسها، فهي ترتدي الأسود دائماً معلنة حدادها على شهداء بلدها الجزائر في (عشرتهم السوداء)، فاختر اللون بقصد وجاء الوصف ليوحى بهذا القصد، واختار الزهور (حديثه التفتّح)، للإشارة إلى شباب (هالة) وتفتّحها، واختار الشريط الأحمر من الساتان الفاخر ليرمز به إلى الحب الذي سيجمع بينهما ونفاسه هذا الحب باختيار الساتان الفاخر.

وهكذا تُظهر لنا هذه الوقفة الوصفية الفضاء الحلمي لتلك العلاقة التي رسمها الوصف في وقفة السرد، وكانت لغة المجاز هي المتحدث والناقلة للإحساس.

وتطرد المقاطع الوصفية في الرواية ولاسيما أنها رواية شعرية مفعمة باللغة الغنائية وأناشيد الذات الساردة، ولعلّ ما يقلل من رتابة الوصف أنه اقترن في الرواية بثيمة الحبّ وأحداثها الرومانسية.

ولم تكن الوقفة هي الفضاء الشعري الأخير في الرواية بل كان للمشاهد حضوره الواضح فيها أيضاً، وإن لم يكن مهيمناً كما هو الوصف أو الوقفات الوصفية وهو يرتبط في ظهوره بأحداث (العشرية السوداء) في الجزائر في مواضع محدودة، وإذا كان الوصف هو لغة الوقفة فإن الحوار هو لغة المشهد لأنه يمثل " حالة التوافق التام بين الزمنين (زمن القصة وزمن المحكي) ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلاّ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالفاً بذلك مشهداً" (٣٠).

ومن المشاهد الواردة في الرواية مشهد لقاء (هالة) بـ (مصطفى) زميلها الذي كانت ترتبط به بعلاقة حبّ، وتمنت الزواج منه في تلك المرّة الوحيدة التي جلسا فيها في حديقة عامّة، أصيبت بالذعر حين مرّ بهما أحد المختلين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المازين ويهددهم بحجارة في يده. ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم، وتشرّد الآلاف إثر (عشرية الدم) - سنوات الإرهاب العشر - وما حلّ بالناس من غُبن وأهوال.

ما زالت تضحك لتعليق مصطفى يومها وهو يطمئنها:

- لا تخافي، نحن هنا في عصمة المجانين.. إذا دهمتنا الشرطة فسأتظاهر بالجنون وأضربك فينصرفوا عنّا.. إنهم لا يتدخّلون إلاّ إذا قبّلتك!

لأنها لم تميّز يوماً جدّه من مزاحه ردتّ محدّرة:

- إياك أن تفعل.. أجننت؟" (٣١).

والمشهد يمتد إلى أطول من ذلك ولكننا اقتطعنا منه هذا الجزء للتعبير عن خلو المشاهد من الشعر والغناء فهي أقرب إلى سرد الوقائع بتقريرية توازي بين زمن القصة، وزمن السرد.

ولم تكن مشاهد الحبّ التي جمعت بين (هالة)، و(طلال) مختلفة عن هذا المشهد من حيث لغتها ووقائعيتها.. ولكن تلك المشاهد لم تكن كثيرة أو ذات حضور واسع.. ولعلّ الوصف والوقفات الشعرية والاستبطنات ولغة الحبّ الشعرية قد طغت على ما سواها من تقنيات السرد وأبرزها مشهد اللقاء بين (هالة)، و(طلال) الذي ورد في الرواية على سطح المركب الذي بلغ حوالي تسع صفحات (٣٢).

وهكذا نجد خفوت اللغة الشعرية في اللغة المشهدية وتفوقها في اللغة الوصفية فضلاً عن طغيان الوصف أو الوقفات الوصفية على المشاهد مما يتجانس مع النوع الشعري الغنائي الذي تعرف به روايات أحلام مستغانمي ومنها هذه الرواية.

الهوامش:

- ١- ينظر: لقاء مع الروائية أحلام مستغانمي، مجلة هي، ع ٢٤، يوليو ١٩٩٤، ٢٠ - ٣٢.
- ٢- ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ٢٠٠١، ج ٢، ٤١.
- ٣- ينظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٤٠، ١٩٩٨، ٢٠٢.
- ٤- ينظر: خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط ٢، ١٩٩٧، ٦٠.
- ٥- تقنيات السرد في روايات نجم والي، أحمد عبد الرزاق ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ٢٠١٥، ٩٠.
- ٦- ينظر: المصدر نفسه، ٩٠ وما بعدها. وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ٤٢.
- ٧- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٢، ١٢٢.
- ٨- المكان نفسه.

- ٩- المصدر نفسه، ٢٢.
- ١٠- المكان نفسه.
- ١١- المصدر نفسه، ١٤٥.
- ١٢- نظرية الأغراض، في نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ١٨٦.
- ١٣- ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠، ٥٩.
- ١٤- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ٥٢.
- ١٥- المصدر نفسه، ٥٩.
- ١٦- ينظر: خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، ٧٦. وينظر: النظرية البنائية، د.صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨، ٤٢٤.
- ١٧- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ١٨٤.
- ١٨- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، ديوان المطبوعات الجامعية - تونس، د.ت، ٨٩.
- ١٩- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ٤٦.
- ٢٠- ينظر: خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، ١١٧.
- ٢١- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ١٤٩.
- ٢٢- المصدر نفسه، ٣٠٦.
- ٢٣- بنية الشكل الروائي، حسن بحرأوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ١٤٥.
- ٢٤- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ١٤.
- ٢٥- المصدر نفسه، ٤٣.
- ٢٦- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٦٠، ٤٩.
- ٢٧- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ١٠٧.
- ٢٨- المصدر نفسه، ١١٩.
- ٢٩- المصدر نفسه، ٣٧ - ٣٨.
- ٣٠- الشعرية، تودوروف، ٤٩.
- ٣١- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، ٢٦.
- ٣٢- ينظر: المصدر نفسه، ١١٨ - ١٢٧.

المصادر:

- ١- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٢.
- ٢- بناء الرواية، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- ٣- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ج٢، ٢٠٠١.
- ٤- بنية الشكل الروائي، حسن بحرأوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
- ٥- تقنيات السرد في روايات نجم والي، أحمد عبد الرزاق ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ٢٠١٥.
- ٦- خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الهيئة العامة للطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.
- ٧- الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٦٠.
- ٨- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٤٠، ١٩٩٨.
- ٩- لقاء مع الروائية أحلام مستغانمي، مجلة هي، ع ٢٤، يوليو ١٩٩٤.
- ١٠- مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، ديوان المطبوعات الجامعية - تونس، د.ت.
- ١١- معجم السرديات، محمد القاضي، دار الفارابي - بيروت، ٢٠١٠.
- ١٢- نظرية الأغراض، في نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٣- النظرية البنائية، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨.