# بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاّب

## «سبعة أبواب»، «المعلّم علي»، «صباح ويزحف الليل»...

عبد العالي بو طيب

سأكتفي في هذا البحث بالنظر إلى نصوص عبد الكريم غلاّب الروائيّة بطريقةٍ مجهريّة تبئّر الاهتمامَ على خاصيةٍ محدّدة، اعتقاداً مني بأنّ المقاربة البانوراميّة عاجزةٌ عن تحديد خصوصيّة الكتابة. وهكذا، ستكون الجزئيّة التي ستستأثر باهتمامي هي الجملَ الاستهلالية (أو المطالع in-cipits) في رواياته. ويعني «المَطْلع» في السيميائيّة النصيّة المتواليةَ السرديّةَ الأولى بما هي عتبةٌ استراتيجيّةٌ يتحقق فيها شروعُ النص في الوجود، أي في المرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال، من الماقبل إلى المابعد، وذلك بوساطة محفلٍ سرديٍّ سيمكّن النصَّ من الانبساط التدريجيّ كديمومةٍ خطابيّةٍ في فضاءَي الكتابة والقراءة. ويتفاوت طولُ المطلع من رواية إلى أخرى. كما يكتسي أشكالاً متنوّعة تحدّدها طبيعةُ البنية التلفظيّة الشاملة التي تندرج فيها، ويضطلع بوظائف مختلفةٍ بحسب الجماليّة الروائيّة التي يستند إليها النّصُّ.

ومن باب الاستطراد المناسب، يَجمُل الإلماعُ إلى أنّ الخطابَ النقديَّ والبلاغيَّ العربيَّ القديم قد عُني بـ «مطالع» النصّ الشعريّ (أو «ابتداعاته» و«استهلالاته» و«افتتاحاته»)، من حيث إنتاجُها لآثار أسلوبيّة. ذلك أنّ «حُسنَ المطالع والمبادئ دليلٌ على جودة البيان، وبلوغ المعاني إلى الأذهان؛ فإنّه أولُ شيءٍ يَدْخل إلى الأذن، وأولُ معنى يصل إلى القلب، وأوّلُ ميدانٍ يجول فيه تدبُّرُ العقل»[1]. ووعياً من النقّاد بأهميّة الترابط العضويّ بين المطالع والمقاطع حيث تصوّروا «أولَ الشعر مفتاحاً له وآخرَه قفلاً له»[2] فقد اشترطوا في كلّ «مَنْ نَظَمَ شعراً أو ألّف خطبةً أو كتاباً أن يفتتحه بما يدلّ على مقصوده منه، ويختمَه بمَا يُشعِر بانقضائه، وأنْ يقْصد ما يروق من الألفاظ والمعاني لاستمالة سامعيه»[3].

بعد هذه الملاحظات الإجرائيّة والمفهوميّة الضروريّة، أنتقلُ إلى فحص المطالع التي استَهلّتْ بها رواياتُ غلاّب ملفوظَها الحكائيَّ، بهدف تحديد وظائفها ودلالاتها.

### بين الماقبل والمابعد

تكتنف مطلعَ رواية **سبعة أبواب**، مثلَ كلّ استهلالٍ روائيّ، مشكلةُ الحدّ الذي ينتهي عنده؛ وهي المشكلة التي ستنحلّ من تلقاء ذاتها بالاستناد إلى نصّ المطلع نفسه. وبالفعل، تُعلِن نهايةُ المطلع عن نفسها بالتحوّل من صيغة الخطاب التي تميِّز عتبةَ الرواية («لم تمكن المرة الأولى التي عرفتُ فيها السجنَ، ولذلك لم أكن لأتهيَّب السجنَ كما يتهيَّبُ الأطفالُ بابَ المدرسة لأوّل مرة، ولم أباغَتْ بالسجن يصدر حكماً من فم القاضي أو رئيس الشرطة، كما يباغَتُ الخارجون عن القانون حينما لا يتوقعون نتيجةً ما يرتكبون، بل إنّي كنت أسعى إليه عن عمدٍ وسبْقِ إصرار كما يقول رجالُ القانون» ص ٩) إلى صيغة سرديّةٍ خالصةٍ تنفتح (يقول السارد ـ المؤلِّف: «واقتربتْ محنةُ عشرين غشت وابتداتْ تتجمّعُ نُذُر الكارثة في الآفاق» ص ١١). فكأنّ هذا الاقتراب إيذانٌ بالابتعاد عن روح التعليق التي تطغى على الخطاب، وهذا الابتداء مؤشِّر على انتهاء نبرة التقرير التي تطبعه.

ولعلّ الانطباع الفوريّ الذي يرتسم في ذهن المتلقي، لدى مباشرته اقتحامَ مطلع الرواية، هو أنّ هذه ـ باعتبارها جوهراً نصيّاً في طور الوجود، أيْ في بداية تخلّقها ـ تحيل على جوهرٍ آخر غير نصيّ يتمتّع بوجودٍ قبْليّ، وذلك بدليل أنّ

---

١ ـ ابن قيم الجوزية، نقلاً عن أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، بغداد، مطبوعات المجمع العلميّ العراقيّ، ١٩٨٣، الجزء الأوّل، ص ٢٣.

٢ ـ ابن رشيق، عن المرجع السابق، ص ٣٩٠.

٣ ـ محمد بن محمد التنوخي، عن المرجع السابق، ص ٢٦٣.

ابتداءها بهذا الملفوظ «لم تكن المرّة الأولى التي عرفتُ فيها السجنَ» يفيد ضمنيّاً بأنّ السارد قد عَرَفَ السجنَ من قبلُ مراتٍ عديدةً. وهذا يعني، من جهة، أنّ السارد ـ ومعه القارئ المفترض ـ ما يزالان متعلقيْن على نحو وثيقٍ بعالمٍ سابقٍ على السردِ والكتابة، هو عالم الواقع... ويعني من جهةٍ أخرى أنّ ملفوظ المَطْلَع هو ذلك المجاز النَّصّي الذي يَعْبر فيه كلٌّ من السارد والمسرودِ له من عالم الواقع ذاك إلى عالم التوقع، أيْ إلى عالمِ التخييلِ الروائيّ، الأمر الذي يجعله في موقع التَّخْم.

وكما هو شأنُ سائر المطالع، فإنّ هذا العبور قد تمّ بنوعٍ من العسف. فالنَّصّ لا يدشّن محكيَّه مثلاً بإعداد القارئ لاقتحام عالمه بتعابير مثل «يُحكى أنّ...»، بل يحتال في اقتلاعه من واقعه وقذْفِه بقسوةٍ إلى واقعه الخاصّ. وسيكون هذا القارئُ في آنٍ واحدٍ التجربةَ التي سيعيشها ـ بحكم رجحان تماهيه مع الأنا المتلفِّظة ـ وذاكرةً لما عاشه، بحيث انّ الكلمات التي سيشْرع في قراءتها، من دون أن تكون له بعدُ مرجعيةٌ أخرى غيرُ مرجعيّة العالم الذي يكتنفه والذي سيبارحه بعد حين، تَفْترض أنّ بينه وبين النصّ تجربةً مشتركةً تتعلّق بعالم الممكن والمحسوس.

فلئن كان هذا المَطْلعُ يحتلّ، مثلَ كل مطلع، موقعَ التَّخْم كما تَقَدّم، أي «الحدّ بين الصمت والكلام، بين الماقبل والمابعد، بين الغياب والحضور»، فإنّ هذا «لا يعني الحدُّ بين العدم والوجود، [لأنّ] أيّ عمل أدبيّ لا ينبني على العدم. فلا يمكن للشروط التاريخيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والايديولوجيّة والفكريّة والنفسيّة واللغويّة التي تسبقه أن تكون فراغاً»[1]. وبالفعل، تعلن **سبعة أبواب** عن انخراطها في التخييل بواسطةِ متواليةٍ خطابيّةٍ استهلاليةٍ ذاتِ نبرةٍ مزدوجةٍ تختصّ بها عادةً لغةُ التأمُّلات والخواطر: نبرةٍ استطراديّة («كنت، إذنْ، أعرف المصير وأسير في طريق السجن راضياً مطمئناً. وقد دهشتُ حقاً إذ مرّتْ مناسباتٌ مهمّةٌ لتصفية الاستقلاليين والمثقفين والعاملين، ولعزلهم خلف الأسوار العتيدة أو وراء الأسلاك الشائكة والمراكز المنعزلة. ولكنّي رغم الدهشة كنت أؤمن بأنّ دوري آتٍ لا ريب فيه»، ص ١٠)... ونبرةٍ تقريريّة («وكانت الشهور المشحونةُ بالتيارات تتجمّع في الأفق لتنذر بالكارثة، تؤكّد أنّ المصير هو باب السجن» ص ٩). وتبْرز هذه المتوالية الخطابيّة على خلفيةٍ ضمنيّةٍ من الإشارات الماديّة المشتركة بين القارئ والنص، والتي تدلّ على مناخ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ ما، وتحدِّد بالتالي عتبةَ إدراكٍ معيَّن. فإضافةً إلى كونها فضاءً يتحقَّق فيه «أثرُ الواقع» بامتياز، فهي (عنيتُ المتوالية) فضاءٌ يَعْكس سياقاً سياسياً محدّداً في لحظة تاريخيّة محدّدة كذلك، ألا وهي: «ثورةُ الملك والشعب» في غشت ١٩٥٣، ومساهمةُ المؤلِّف/السارد في إشعال فتيل تلك الثورة ـ وهو ما قاده إلى السجن، إيماناً منه بضرورة الالتزام بقضيّة الوطن واتخاذِ موقفٍ ضد قوى النكوص والخيانة.

ولا ريب في أنّ ما يقوّي أثر الواقع في المَطْلع هو أنّ السارد لا يباشِر وظيفة الحكي فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى التورط في الأحداث المحكيّة، مستعمِلاً ضميرَ المتكلّم. فهو إذن ساردٌ «داخل حكائيّ» intradiegétique حسب اصطلاح جيرار جونيت[2]، أيْ مشخَّص في المحكيّ. وقد خوّلتْه هذه الصفةُ تبئيرَ السرد على ذاته دون سواه من الشخصيّات أو الأماكن أو الأزمنة. فزيادةً على إهماله تحديدَ مكان الحدث المحكيّ في المطلع وزمانه ـ وهو ما يعني تأجُّلَ سيرورة الانتقال من الواقع إلى المتوقع ـ فإنّه يستأثر بامتياز البروز على حساب باقي الشخصيات، متّخذاً من نفسه بؤرةً لخطابه. ألا يتعلّق الأمر في **سبعة أبواب** بـ «ذكريات تصوِّر تجربةً حيّةً عاشها الكاتبُ فعلاً، وهي تجربةُ السجن ستةَ اشهر رَهْنَ التحقيق أيّامَ الكفاح ضد الاستعمار الفرنسيّ لتحرير الوطن المغربيّ من سيطرته» كما وَرَدَ في غلاف الكتاب؟ لذلك، فهو الأنا السارد والأنا المسرودة في آن واحد؛ الأمر الذي أعطى لخطابه نسبةً عاليةً من قابلية التصديق، فكأنّ مهمّته تتعدّى السردَ الموضوعيّ لتجربته إلى الإدلاء بشهادةٍ منزّهةٍ عن الافتراء والمغالاة. فهو بمثابة «شاهد، أو مؤتمَنٍ على أسرار، أو ملاحظٍ يحوّل حضورَه النصيّ إلى محاكاةٍ للواقع غيرِ مشكوكٍ في أمانتها»[3].

يتّضح، إذن، أنّ ما يميِّز هذا المَطْلع هو كونُه فضاءً يَنْبض بآثار الواقع الذي يبدو أنّ المحكيّ يتردّد في مبارحته من أجل ارتياد آفاق السرد التخييليّ. لذلك، ليس غريباً أن يستنفر في المتلقي كفايةً قِرائيّةً إحاليّةً، تجعله منجذباً بقوة نحو الأنا المتلفِّظة إلى حدّ التذاوت معها، وأن يضطلع بالتالي بوظيفةِ تحقيقِ التواصل بين النصّ وهذا المتلقّي ـ وهي وظيفةٌ تزدوج بوظيفةِ مناورته من أجل إغرائه باقتحامه... خاصّةً وأنّ توسّل المَطْلع، بل والمحكي كلِّه، بضمير المتكلِّم، كفيلٌ بتحويل القارئ من ذاتٍ مستهلِكةٍ للنصّ إلى ذاتٍ منتِجةٍ له ومتورِّطةٍ فيه.

## تنصُّص الواقع

لعلّ ما يؤشِّر على نهاية المطلع في رواية **دَفَنَّا الماضي** هو ذلك التحوُّل الواضح من سجلّ الوصف إلى سِجِلّ السرد[4]. فالرواية تفتتح متخيِّلها بمطلعٍ وصفيٍّ طويلٍ يبتدئ بمستهَلّ الفصل الأوّل: «كان حَيُّ المخفيّة بمدينة فاس مقرّ عائلة التهامي، وهي عائلة بورجوازيّة موسرة من هذه العائلات التي كان لها حظٌّ من مال، وحظٌّ من جاه، وحظٌّ كبيرٌ في التشبُّث بالتقاليد والمحافظة على الوقار في المجتمع الضيّق الذي تعيش فيه. وهو مجتمع لا يخرج عن الحيّ الذي تسكنه

١ ـ Jean Raymond: "Ouvertures, phrases", in **Critique**, No. 288, 1971, p.421

٢ ـ Gerard Genette: **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 238

٣ ـ Charles Grivel: **Production de l'interêt romanesque**, la Haye - Paris, Mouton 1973, p. 157.

٤ ـ ليس سهلاً دائماً الفصلُ بين الوصف والسرد في الرواية، وذلك لقوّة التعالق بينهما: «من الممكن تصوُّرُ الوصف مستقلاً عن السرد. لكنّ الحقيقة هي أنّه لا يمكنه أبداً أن يكون في حالةٍ خالصة. أما السرد، فلا وجودَ له بدون وصف، وهذه التبعيّة لا تمنعه من تأدية الدور الأوّل»؛ راجع Genette, op. cit., p. 57.

العائلة» (ص ٧). وينتهي بمستهلّ الفصل الثاني: «كان الحاج محمد يخرج من منزله في الصباح الباكر إذا لم ترهقْه شدةُ البرد وغزارةُ الأمطار. فقد أَلِفَ منذ كان شاباً أن يَشْهد الحيَّ وهو يُفيق من نومه وهدوئه، تنبعث الحياةُ هادئةً ناعمةً في أوصاله كما تنبعث اليقظةُ في أوصال الرجل وهو يتمطّى في فراشه ويتسلّل من نومه» (ص ١٣). ويُسعفنا فحصُ هذيْن الحدّيْن النصّيّيْن على تلمس الانتقال من سجلّ إلى آخر. فهما، رغم ائتلافهما في الابتداء بفعلٍ مشترك، يختلفان بسبب المضمون الدلاليّ والوظيفيّ لهذا الفعل في كلٍّ من الحالتيْن: فإذا كان الملفوظ الأوّل يبتدئ بـ «كان» بما هو فعلُ كينونة خالصٍ يصف فضاء الحيّ بالقَدَر الذي يَحتضن شخصيات الروائيّة، فإنّ الملفوظ الثاني يبتدئ بـ «كان» بما هو فعلُ ديمومةٍ محض يَسْرد حدثاً تعوّدتْ على فعله شخصيةُ الحاج محمد، وهو خُروجُه مبكراً كلّ صباح للتموّن... وهو ما يجعله، بتعبير جونيت، ملفوظاً «إعادياً» (iteratif)، أي «يَقصّ مرّةً واحدةً حدثاً وَقَعَ مرّاتٍ عديدةً»[١].

ويُعتبر هذا التحوُّلُ اعتيادياً في روايةٍ واقعيّةٍ مثل **دفنّا الماضي**. فهي، قبل شروعها في السرد، و«لأسبابٍ تتعلّق بالتثبيت الإحاليّ وبپروتوكول القراءة»[٢]، تُنَصِّب على عتبتها الإطارَ المرجعيَّ الذي سيتحقّق فيه ما يدعوه Claude Duchet «تنصُّصَ الواقع»، أيْ تحوُّله إلى نصٍّ حكائيٍّ بوساطة خطابٍ وصفيٍّ يحدِّد صورة المكانِ والزمانِ والشخصية، وذلك بحسب إجراءاتٍ مشفرنةٍ تنظِّم طقوس المرور من واقع (العالم) إلى واقعٍ آخر (النصّ) على نحو يتمّ به تجهيزُ الفضاء (قبل الحكائيّ) بما يكفي من الكثافة والعمق ليكون للقصّة ماضٍ ونقطُ تثبيت وإحالات تضمنها.. هذا في الوقت الذي يوحي فيه هذا الفضاءُ بأنّه موجود من تلقاء نفسه كامتدادٍ لواقعٍ جاهزٍ وانقطاعٍ عنه في آن واحد[٣].

وتؤلِّف هذه الإجراءات بلاغةً استهلاليةً تتكفّل مباشرةً بالجواب عن أسئلة النصّ المحوريّة: مَنْ يفعل الحدث أو ينفعل به؟ أين يقع؟ ومتى وقع؟

ففي الوقت الذي يَشْرع فيه صوتُ السارد في التلفُّظ (يناظره شروعٌ مسرودٌ في التلقّي)، تبدأ في التخلق صورةُ الشخصية التي ستشكّل سنادَ الحدث الأوليّ. ففي المطلع تصويرٌ مسهَبٌ لعميد عائلة التهامي الحاج محمد يهم هيئته البدنيّة ومظهره الخارجيّ بحسب الفصول وسلوكه «المستوفي لشروط الوقار والاحترام» (ص ١١). كما تتحدّد في المطلع صورةُ المكان الذي ستَظْهر على خلفيته الشخصيةُ تلك، سواء كان هذا المكان حيِّزاً جغرافياً رحباً هو حيّ المخفية بفاس الذي تستوطنه عائلاتٌ «اكتسبتْ حظاً من الثراء وحظاً من الجاه» أو كان قصراً بهذا الحيّ «توارثته عائلة التهامي... تحالَفَ عليه القِدمُ والبلى... وتعاقبتْ على سكناه أجيالٌ» (ص ٨)، أو كان فضاءً رمزياً يَعْكس قيم «التشبُّث بالتقاليد والمحافظة على الوقار» (ص ٧). أما الزمن، فيطابِق زمنَ القصة الذي يمكن لملمةُ عناصره انطلاقاً من قرائن نصيةٍ غيرِ مباشرةٍ منبثّةٍ في النسيج الوصفيّ للمَطْلع.

ويقوم بتحبيك هذا الإطار الذي «يصوِّر نموذجاً متناهياً لعالَمٍ غيرِ متناهٍ»[٤] ساردٌ «خارج حكائيّ» extradiegétique بلغة جونيت[٥]، أيْ غيرُ مشخَّصٍ في المحكيّ. وهذه الوضعية تسمح له بمعرفة كل شيء عن كل شيء، الأمر الذي يبرِّر تقصِّيَه في تصوير الحيّ وسكّانه وعاداتهم وقيمِهم، والقصر ومعماره وسكانِه ونمطِ حياتهم اليوميّة، على نحوٍ يُشْبه الوصفَ الإثنوغرافيَّ للمجتمع، وذلك في أسلوبٍ تسجيليٍّ يُنْبئ بطبيعة الجمالية الروائية التي تستوحيها لغةُ السرد.

ومن ثمّ، فإنّ هذا المَطْلع يضطلع بوظيفةٍ تخصيصيةٍ بما هو فضاءٌ تتحدّد فيه السماتُ الأسلوبيّةُ الخاصةُ التي ستَطْبع الروايةَ ككلّ، ومن ثم ستبني بلاغتَه الكتابيّةَ الخاصّةَ، القائمةَ على الشفافيّة والمباشرة والنزوع إلى التصوير والتشخيص، تنضاف إليها وظيفةُ تأطير الحدث (الذي سيتبلور في الفصول الأولى) من حيث مكانُ وقوعه وزمانُه وفاعله أو المنفعل به. لكنّ أبلغ وظائفه أثراً في تحديد إنتاجيّته ومقروئيّته هي بدون شك وظيفةُ التجنيس. فالرواية أعلنتْ في عتبتها عن انتسابها المطلق إلى الجمالية الواقعيّة. وذلك لأنّ «المطلع»، بما هو فضاءٌ استهلاليّ، يُدرج النصَّ ضمن نمطٍ جنسيٍّ جمعيّ: ففي بدايته، يتخّذ النصُّ، بطريقةٍ خفيّةٍ أو معلنة، موقفاً من نموذج يَصْدر عنه، هو الرواية الواقعيّة أو الرواية السيكولوجيّة أو الرواية الجديدة...، نموذج يلعب دوراً إحالياً بالنسبة إلى الروائيّ والقارئ معاً. لذلك، ليس المطلعُ بريئاً، ولا يمكنه أن يكون بريئاً، بحكم إحالته على هذا النموذج[٦].

## تَجَذُّرٌ مزدوجٌ

تباشر رواية **المعلّم علي** سيرورةَ تخلُّقها بحوارٍ طويل بين شخصيّة علي وأمه فاطمة، سيمتدّ إلى حدّ مستَهَلّ الفصل الثاني الذي يتراكب فيه السردُ والوَصفُ: «على باب المطحنة، كان يقف تحت سقيفةٍ من صفيح دُقّتْ على خشبة مهترئة، يحاول أن يتّقي بها المطرَ المتهاطِلَ كأنّما ينصبّ من أفواه القِرَب، عيناه زائغتان تتلفّتان ذاتَ اليمين وذاتَ الشمال كأنّهما تبحثان عن مستقرّ، فِكْرُه منفعِلٌ مشتّتٌ لا تنعكس عليه أضواءُ الصباح ولا يتّسم بهدوئه» (ص ١٥).

---

١ ـ Gentte, op. cit., p. 147 - 148.

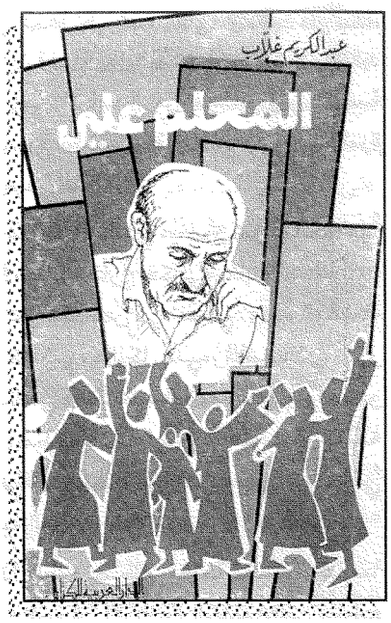
٢ ـ Guy Larraux: "Mise en Cadre et clausularité", in **Poétique,** No. 98, 1994, p. 247.

٣ ـ Claud Duchet: "Ideologie de la mise en texte", in **La pensée**, No. 215, 1980, p. 95.

٤ ـ Iouri Loutman: **La structure du texte artistique**, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

٥ ـ Genette, op. cit., p. 238.

٦ ـ Andrea Del Lungo: "Pour une poétique de l'incipit" in **Poétique**, No. 94, 1993, p. 131.




وأن تبدأ الروايةُ متخيِّلَها بمطلعٍ حواريّ، فهذا يعني أنّها لا تدشّن كينونتها على أساس خِطابٍ وصفيّ يعيِّن الخلفية الزمكانيّة لوقوع أحداثها وتحرُّك شخصيّاتها، أو على أساس خطابٍ سرديٍّ يصوغ بنيتها الحدثية، وإنّما تدشّنها على أساس خطابٍ خارجيٍّ جاهزٍ تسعى إلى مزايلته، وهو الواقع:

«أفِقْ يا بنيّ، أفِقْ، فقد أضاءتِ الشمسُ مشارفَ السطوح.

ـ خو... خو...

ـ أفِقْ يا علي. ما لك أصبحتَ ككيسِ رملٍ لا تطيق حراكاً؟..

ـ أوه...

نَدتْ من عليّ وهو ـ يشير بيده متأففاً ـ غارقٌ في نومه العميق، وكأنّه في أوّل ليلة...» (ص ٥ ـ ٦).

ولا غرابة في أن يتّسم سعيُها هذا بنوع من التمحّل والتكلُّف، هما من سمات جميع المطالع الروائيّة. فهذا المَطْلع يوحي بأنّ الرواية بادرتْ إلى مفارقةِ «ما قبلها» بافتعالِ حوارٍ بين شخصيتيْن دون سابقِ إشعارٍ يبرِّره ويضفي عليه شرعيته. لذلك، فهو «يجسِّد صعوبة كلّ بداية، أي التوتُّر الناجم عن هذا الرهان: أن يكون الواقع، في اللحظة عينها التي ينزاح فيها عن هذا الواقع لينخرط في الخيال»[١].

والرواية بمطلعها الحواريّ هذا، تَقْذف القارئَ رأساً، وبمنتهى السرعة، إلى غمرة الحدث في طور وقوعه. أو لنقُلْ، بتعبيرٍ استعاريٍّ، إنّ القارئ، في هذه الحالة، يُرْكب الرواية وهي في معمعة انطلاقها: فلم يتمَّ إعدادُه لاقتحام الرواية بخطابٍ تمهيديٍّ ينقله تدريجياً إلى عالمها الخاصّ، ولا يتمّ تجهيزُ النصّ قبلاً بمشهدٍ موصوفٍ أو بصورةٍ للشخصية أو بإطارٍ للحبكة. ولاشك في أنّ السارد، بسكوته عن ذلك كله، أراد الإيهامَ بحكاية مشروع فيها ترسم صورةَ عالمٍ ما يزال يشدّ الرواية إليه مثلما يشدّ النعاسُ شخصيةَ علي إليه. فكأنّ ترجُّح علي بين اليقظة والنّوم ترميزٌ إلى تردّد الرواية بين الخروج من عالم الواقع والدخول إلى عالم المتخيّل: «ويُهَمْهِم غاضباً وما يزال النعاس يشدّه إليه: ... ما يزال اللّيل يسدل ستاره على الدنيا وهي توقظني كما لو كنتُ مذنباً أساق إلى مصيري» (ص ٦). وهو كذلك مصيرُ الرواية بل مصير كل الروايات الذي يتقرّر في مطلعها مصيرُها، كجوهر ذي تجذُّرٍ مزدوج: تجذّر في الواقع وتجذر في الخيال!

تكمن أهميةُ هذا المطلع «المباشر»[٢]، إذن، في كونه «يَقْطع حدثاً بدأ من قبلُ، الأمر الذي يثير سؤالاً أساسياً يتّصل بـ 'الماقبل' الذي لم يكشف عنه، ولكنّ النصّ يفترضه. وهذا النمط المطلعيّ يجرّ القارئ مباشرةً (أيْ بدون توسط أو تدخّلٍ ما) إلى الخوض في الحدث»[٣]. وتكمن أهميّته أيضاً في كونه يباشر وظيفةً خاصّة. فبخلافِ الروايتيْن السابقتيْن اللتيْن تقومان على سَنَنٍ حكائيّ نَسَقيّ يتألّف من عناصر ومتواليات سرديّة تتّسم، صراحةً أو ضمناً، بإحكام الرصف والتركيب ـ وهو ما يدعوه بارت بـ «السَّنَن التأويليّ» أيْ «مختلف العناصر الشكليّة التي بواسطتها تتمحور الحبكةُ وتتوكّد وتتوضّح ثم تتأجّل لتنكشف أخيراً»[٤]، فإنّ رواية **المعلم علي** تكسر أحد عناصر هذا السنن بابتدائها بمطلع يوحي بانفتاحها على حبكة تكاد أن تكون جاهزة، الأمر الذي يجعله يزاول وظيفةَ تسريع إيقاع تشكّل الحبكة الروائيّة.

## من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات

ينحصر مَطْلع **صباح، ويزحف الليل** بين ملفوظٍ سرديّ ووصفيّ مستهَلّ بـ «رنّ الجرسُ» (ص ٥)، وبنيةٍ حواريةٍ مستهَلّة بـ «أرأيت؟ لقد كان من الغموض بحيث لم أفهم شيئاً ممّا يقوله، ومع ذلك حاولتُ، ولعلّي أدركتُ...» (ص ٥). ويتمثّل بلحظة ارتفاع الستار في العرض المسرحيّ إيذاناً بنهاية الصمت، وبداية انتقال الممثّلين (والمتلقّين) من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال. فكأنّ رنين الجرس هو تلك الضرباتُ الثلاثُ على أرضية الخشبة التي تُعْلِن عن افتتاح اللعبة المسرحية. وبالفعل يضطلع الملفوظ المطلعيّ بوظيفة الوصل (embrayage). فبوساطته، تتحقّق سيرورتان متزامنتان: دخولُ القارئ عالمَ التخييل الروائيّ، وخروجُ الشخصيات الروائيّة (التلميذات) إلى عالم الاستراحة: «ولفظتِ الأبوابُ الصغيرةُ إلى الساحة الكبيرة مجموعاتٍ من رياحين الجنة تعْبق من أردانهنّ حيويةٌ ونشاطٌ ونزقٌ، يتدافعن في حماس كما لو كنّ ينطلقن لأوّل مرّة من أقفاص يَدْخُلْنَها فرحات، ويخرُجْنَ منها مستبشرات» (ص ٥).

---

١ ـ Jean-Louis Cornille: "Blanc, Semblant et Vraisemblance (sur l'incipit de **L'Etranger**)" in **Litterature**, No. 23, 1976, p. 49.

٢ ـ تعرّف Andrea Del Lungo المَطْلَعَ المباشر بكونه «مَطْلعاً سردياً يحقّق دخولاً فورياً إلى القصّة بدون أيّ عنصر إخباريّ أو تمهيديّ صريح، ويُحدِث أثراً درامياً [أي يحرّك سَيْرَ الأحداث]، خاصةً حين ينفتح على لحظةٍ أساسيّةٍ وحاسمةٍ في سير الأحداث [هذا]» مرجع سابق، ص ١٤٤.

٣ ـ Ibid., p. 141.

٤ ـ Roland Barthes: "Les cinq codes" in **S/Z**, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

وإذا كانت السيرورة الثانية تتمّ بنوع من التلقائيّة والاعتياديّة، بحكم تكرُّر رنين الجرس «ثماني مرّات في اليوم» من غير« أن يفقد أبداً حدته» (ص ٥)، فإنّ السيرورة الأولى تتمّ بنوع من العنف والفجائيّة، بحكم عدم التمهيد لها بما يَضْمن تلقائيَّتَها، من غير أن تفقد أبداً خاصيَّتَها غيرَ البريئة. فقد دشَّن القارئُ دخولَه عالَم التخييل ذاك باصطدامه العنيف بعتبةٍ نصيةٍ مشفرنةٍ هي ملفوظُ العنوان. فبخلاف عناوين روايات عبد الكريم غلاّب السابقة ـ وهي «سبعة أبواب» و«دفنّا الماضي» و«المعلم علي» ذات الشفافيّة والمباشرة الواضحتيْن ـ فإنّ العنوان «صباح ويزحف الليل» يكتسي كثافةً قويّةً تتطلّب من القارئ كفايةً تفكيكيّةً وتأويليّةً خاصة. لكنّ دخوله الفعليّ والكامل لن يتمّ إلا بعبوره عتبةً نصيَّة أخرى تنقله من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، من عالم الواقع إلى عالم النصّ، ألا وهي المَطْلع، بما هو متواليةٌ قصيرةٌ من الجمل (صفحة واحدة) ذاتُ اكتفاءٍ دلاليّ ذاتيّ.

وكسائر العتبات، فهذا المطلع ذو وجهين: أحدهما ناظرٌ شطرَ متخيَّل النصّ، والآخر ناظرٌ شطْرَ عالَم الواقع. إنّه مزدوج الاتّجاه: فهو في آن واحد يَفْتح عالماً ويُغْلق عالماً آخر، يميِّز داخلاً هو النصّ عن خارج هو ما قبل النص أو اللانصّ، فكأنّه «بوابةُ المدرسة الفاصِل [ـة] بين عالميْن» (ص ٧). فهو، باعتباره مغْلَقاً، يمثِّل ذلك الحيِّز الذي تنقطع فيه الروايةُ عن عالم الأشياء المحسوسة الذي استمدَّتْ منه لوازمها التكوينيَّة: أي فضاء المدرسة، والأشخاص الذين يتحرّكون فيه، والكلماتِ التي تتكفّل بتحقيق عمليَّتَي الوصل والتواصل؛ وهو العالمُ الذي يحدِّد الإطارَ المرجعيَّ الذي سيتضمَّن محكيَّها ويوجِّهه.

أما باعتباره فاتحاً، فهو (أي المَطْلع) يمثِّل ذلك الحيِّزَ الذي تشرِّع فيه الروايةُ نفسَها على مغامرة التخييل والتخريف، فتُولي ظهرَها لعالم الأشياء المحسوسة ذاك، بحيث تصبح المدرسةُ فضاءً نصيّاً، أيْ وهميّاً، ويتحوَّل الأشخاصُ إلى شخصياتٍ ورقيّة. بهذا المعنى تحقَّقَ في المَطْلع نوعٌ من التبادل الرمزيّ الضروريّ بين مَقُول العالَم ومقُول النصّ. فبمجرد أنْ شَرَعَتِ الرّوايةُ في الحكي، توارى الواقعُ. فكأنّ المطْلع جملةٌ صغرى مقتطَعَةٌ من جملةٍ كبرى جاهزةٍ كَتَبَها العالَمُ، ومنها يَمْتح شروطَ وجوده.

ولا شك في أنّ عبد الكريم غلاّب، كغيره من الروائيِّين، قد واجه على عتبة روايته هذا المشكل: «من أين أبدأ»، أي معضلةَ ضمان الانتقال من الماقبل إلى المابعد. ذلك أنّ **صباح ويزحف الليل**، باعتبار ترجّحها بين العالَم الواقعيّ، المفترَض فيها تصويرُها له، والعالم النصّيّ الذي تَشْرَع في بنائه واقتراحِه للقراءة، قد نَظَمَتْ في مطلعها سيرورةَ اقتحامها لذلك الفضاء النوعيّ الذي سيكون فضاءها الخاصّ، وفق بروتكولٍ قرائيّ ينهض على بلاغة الاستهلال.

فمن هو يا ترى ذلك الصوتُ الباطنيّ المجهول، الذي سيتردَّد صداه من مطلع الرواية («رنّ الجرس» ص ٥) إلى مقطعها «حملتْ حقيبتها القديمة، أمسكتْ بيده، خَطَتْ خطواتها ثابتةً جريئةً صارمةً إلى الشارع» (ص ٣٤٠)؟ إنّه، حتماً وبداهةً، صوتُ السارد، وهو سارد ذو رؤية خلفيّة صريحة. فهو، بحكم اختلاقه للمحكيّ، موجودٌ في كل مكان، عارفٌ بكل شيء، وقادرٌ على كل شيء. إنّه يشارك شخصياتِه أحوالَها وتقلُّباتِها ويستبطن سرائرَها. ورغم أنّه سارد خارج ـ حكائيّ، أيْ غيرُ مندمج في القصّة، فهو يضفي على سرده حميميَّةً استثنائيَّةً توحي بتماهيه مع المؤلِّف، ومن ثم توحي بانشداد المَطْلع إلى عالم الحقيقة. فلنلاحظْ كيف أنّه، رغم كونه ذا رؤية خلفيّة، يتخلّى عن حياده المفترض، فينساق عنوةً وراء نوع من التأويل الوجدانيّ الواقعيّ، بدلالة رنين الحرس وما يعبِّر عنه من «شوق» و«أملٍ» و«جاذبيةٍ» و«سحر» إلخ ـ والكلمات جميعُها مقتطفة من نصّ المطلع. وهذا الإجراء خَوَّلَه حريةَ رصد الأشياء والأحوال بكل تلقائيّة، وكأنّ به حنيناً خفيّاً إلى الاندماج في نسيج القصة وتأثيره في مجرياتها وتأثُّره بها. فهو لا يكتفي بعرض مكوِّنات الديكور، من أماكن وشخصيات وأشياء كما تبدو لحواسّه، بل يَصْهرها بوجدانه ويتولاّها بخياله، بحيث يصبح السردُ فيضاً لذاتيّة السارد على تلك المكوِّنات، ويصبح الوصفُ إسقاطاً لنفسيَّته واستيهاماته عليه. وهذا يعني أنّ السارد مازال مشدوداً إلى ما قبل النصّ، الطافح بمشاعر الألفة والأنس الممكنة، بما هو «عالَمٌ فسيحٌ عريضٌ حافِلٌ مثير ينتهي عند باب آخر» (ص ٧) هو أيضاً بابٌ ذو صلةٍ بالواقع، أيْ باب البيت.

## فضاء البين بين

في **شروخ في المرايا** ينتهي المطلعُ حيث يبتدئ الفصلُ الثاني بتحوُّلٍ واضح في «التبئير» focalisation، أي في طريقة انتظام المحكيّ حول «وجهة النظر» المحدَّدة، إشارةً إلى نوعية إدراك المحفل السرديّ للعالم المسرود. فالرواية تفتتح ملفوظَها الحكائيَّ بقول السارد: «كانت الأقدار معي مجازفة مرتيْن: حينما بَشَّرَتِ القابلةُ والدي بأنّ طفلاً جديداً أبصر الحياة، وحينما رأيتُ اسمي من بين أسماء الناجحين في إجازة الحقوق. ميلادان كانا عثرة من عثرات الحياة، رغم أنّ الحياة لا تعترف بذلك، ما زلت أتحداها» (ص ٥). ولأنّه يستعمل ضمير المتكلم، محقِّقاً بذلك تطابقاً تامّاً مع إحدى شخصيات الرواية، فإنّ خطابه ذو «تبئيرٍ داخليّ»، بحكم كون معرفته بالأحداث محدّدةً بمعرفة هذه الشخصيّة لها ومتكافئة معها. لكنّه تبئير داخليّ «ثابتٌ»، ما دام الساردُ يجعل من ذهنه بؤرةً لتصوّر الأشياء ومن وعيه مَرْكزاً لاتخاذ القرارات. غير أنّ هذا السارد سرعان ما يخضع، ابتداءً من الفصل الثاني، لتقلُّباتِ عدةٍ ستجعله في الأخير لا يتعرّف على وجهه في

المرآة الصافية، فيشرخها؛ وهو ما يعني تحوُّلَ خطابه إلى تبئير داخليّ «مُتبدِّل»[1].

وفي بداية هذا المطلع، يعود السارد، بالاستذكار، إلى اثنتيْن من لحظات حياته الماضية: ولادته ونجاحه في الامتحان. وهما أيضاً لحظتان أساسيّتان من ناحية الرواية ذاتها: مجيئها إلى العالَم، عالَم الكتابة (وكذا القراءة)، ونجاحها في استهواء قارئها المفترَض. فمَنْ هو هذا السارد ـ الشخصية الملغز الذي يسعى إلى فرض نفسه على مخيّلة القارئ بهذا النزق، أي بتعمّد السكوت عن توسيم نفسه باسْمٍ يحدِّد هويته، وبعدم التضايق من افتعال خطابٍ ذاتيّ التمركزِ متوتّرٍ يتذرّع منذ البدء بلغة البوْح التلقائيّ والتأمل الفلسفيّ والتحدّي الوجوديّ؟ لا ريب في أنّ الرواية، باستهلالها المفخَّخ ذاك، تسعى إلى وضع قارئها في حالةِ ترقّبٍ قصوى لما سَيَحْدث من بعدُ؛ وهو ما يفيد اضطلاعَ مَطْلعها بوظيفة التشويق: «ففي حافتها، انكشف انتظارُ المحكيّ والتشوّف إليه، وفيها كذلك، انجلى الأثر المنتَجُ في المتلقي وتقدير إنجاز سرديّ»[2].

ولئن كانت اللحظتان الأُوليان موصوفتيْن بكونهما مجازفتيْن («جازفتِ الأقدارُ معي، أو أخطأتْ لا أدري. ولكنّ الذي أدريه أنّي أصبحتُ هكذا نتاج مجازفة» ص ٦)؛ فإنّ اللحظتيْن الأُخريين لا يمكنهما أن تكونا ثمرة الخطإ أو المجازفة. ذلك أنّ نجاح هذا المطلع في استمالة القارئ إليه مرهون باستراتيجيّة مهيّأةٍ تحرص على عدم تكرار البدايات الروائيّة المقوْلَبة التي تعوزها الصفاتُ الفرديةُ المميّزة. ومن جهة أخرى، فرغم أنّ المَطْلع عتبةٌ تَنْبض بآثار مرور السارد (والمسرود له) بتعسُّفٍ وتمحّلٍ من صورة الغياب إلى صورة الحضور ـ وهو ما قد يوحي بالمجازفة ـ، فإنّ هذا المرور لا يعني أبداً الانقطاعَ عن الواقع. فالإفادات القليلة التي يقدِّمها السارِدُ عن نفسه وعن المكان والزمان تنبئ بالوجهة الإحاليّة ـ التخييليّة التي سيتخذها المحكيُّ و«ستجعل القارئ يرى مع السارد الواقعَ وهو ينجلي شيئاً فشيئاً أمام ناظره»[3] ـ واقعَ الرواية الخاص. وبهذا الإجراء الذي ينتمي إلى ما يمكن تسميتُه بـ «بلاغة الانجلاء»[4] يستطيع القارئ ـ في آن ـ أن يشاهد عبورَ الرواية من نصيتها المرجعية إلى مرجعيّتها النصيّة، وأن يعاين حركة السارد ذاتها التي سَيَشْرع المحكيُّ بواسطتها في التخلُّق والانبساط في فضاء القراءة والتأويل.

تبدو عتبات رواية **شروخ في المرايا** وكأنّها، إذن، نتاجُ ذلك «البيْن بين»، حيث ينتهي نصٌّ ويبتدئ نصّ آخر. وهو ما يؤشِّر على توزعها بين كونها نصاً «متعدِّياً» أي مجاوزاً ذاتَه إلى مرجعٍ محتمل، وكونها نصّاً «لازماً» أيْ محايثاً لذاته.

إنّها ثمرةُ مراوحةٍ خفيّة بين الكتابة عن واقعٍ جاهزٍ (فهي رواية أطروحة بامتياز تتحاور فيها الأفكارُ وتتناحر القيمُ) وكتابةِ هذا الواقعِ أيْ أسْلَبَتِه.

## خاتمة

ما هو الحدّ الذي ينتهي عنده المَطْلعُ الروائيّ؟ ما هي وظيفة (وظائف) الجُمَل الأولى في النصّ؟ بأية إجراءات يتوسّل الروائيُّ لينقل ملفوظه الحكائيَّ من خارج النصّ إلى النصّ؟ هل هناك أساليب جاهزة وملائمة لتوصيل المتخيّل؟ كيف يتم تنصُّصُ الواقع؟ هذه بعض الأسئلة التي شكّلتْ مدار قراءتي المتقاطعة لمطالع روايات عبد الكريم غلاّب.

ويمكن القول إنّ هذه المطالع اتّسمتْ بسماتٍ مشتركة تكفلتْ متضافرةً بصياغة بلاغةٍ استهلاليّةٍ خاصة:

ـ فهي، ككلّ المطالع الروائيّة، تَحْمل في ذاتها آثار كونها امتداداً لعالمٍ موجودٍ قبلاً وكونها انزياحاً عنه. ففيها تَحَقَّقَ نوعٌ من التناصّ بين جوهريْن مختلفيْن، لكن متكامليْن، تجسَّد في تفاعل النصّ الروائيّ مع نصّ الواقع؛ وهو تفاعلٌ سرعان ما سيخبو ما إنْ يتجاوز الساردُ الوجهَ الأول لعتبة محكيّه ليمرّ إلى وجهها الثاني، لا السارد وحده، بل كذلك المسرود له، حيث سيتمّ عبورُه من النصّ الأوّل إلى النصّ الثاني بالسيرورة ذاتها.

ـ انتقالها بعنف وتعسُّف بين النصيْن. فالجمل الأولى تمثِّل تلك العتبةَ التي يشعر فيها الروائيُّ بالتردُّد والارتباك. فهو، لدى مواجهته الصفحةَ البيضاء، يكون بعدُ مشدوداً بأكثر من وثاقٍ إلى عالم الحقيقة. لكنّ نداء هذه الصفحة ملحاحٌ، وإغراءها لا يقاوَم. فهل من حيلة أخرى، إذن، سوى افتعال مرورٍ عنيفٍ ومباغتٍ من اللاّنص إلى النصّ؟

ـ احتواؤها على مبادئ إنتاجيتها النصيّة. ففي متوالياتها الاستهلاليّة تَقَرَّرَ مصيرُ الروايات. فهي جميعاً شفافة في مستوى شفافيّة الواقع الذي تسعى جاهدةً إلى تصويره، لا أثرَ فيها لأيّ أسلوبٍ متكلّفةٍ، ولا لأيِّ تكلّفٍ أسلوبيّ. وهذا ما ينبئ بطبيعة السجلّ الجماليّ (هنا: الواقعية) الذي ستستمدّ منه هذه الرواياتُ عناصرَ صوغ متخيّلها.

ـ تضمُّنها، بالتلازم مع هذه الخاصيّة، لاشتراطات مقروئيّتها. فالروايات، باستيحائها الجماليّةَ الواقعيّةَ، جهَّزَتْ في مطالعها قارئَها المفترضَ، فحدَّدتْ أفقَ انتظاره والميثاقَ الذي سيُبْرِمه معها. □

**كليّة الآداب، فاس**

---

١ ـ أُنظر ما يتعلّق بـ «التبئير» وأشكاله وتنويعاته عند جيرار جونيت، مرجع سابق، ص ٢٠٦ ـ ٢٢٣.

٢ ـ Guy Larraux, op. cit., p. 248.

٣ ـ S. Jansen: "Texte et fiction", in **Degrés** (Bruxelles), No. 46 - 47, 1986, p. 14.

٤ ـ M. Grouzet: **Stendhal et les problemes de l'autobiographie**, Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 123.