آفاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الكريم غلاب
سيـــرة الكتابـــة الروائيـــة والقصصيـــة (*)

(*) نصوص المداخلات المقدمة في ندوة تكريم عبد الكريم غلاب (اتحاد كتاب المغرب، فاس 10/11 ماي 1991)

السـارد والحكايـة

قراءة في «سبعة أبواب»

□ عبد الرحيم المودن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شك أن نصوص الأستاذ عبد الكريم غلاب القصصية والروائية تمثل مكونا أساسيا من مكونات ذاكرتنا السردية. وبحكم أنها كذلك، نستسمح أستاذنا الجليل في أن ننبش ذاكرتنا المشتركة. وما أصعب على الانسان أن يقرأ ذاكرته !! فبقدر ما هي ذاكرة فرد، فإنها في نفس الوقت ـ ذاكرة جماعة ساهمت في صنع تاريخ مشترك قابل للتفسير والتأويل. من خلال ما سبق، ستُحاول هذه المداخلة تحليل نص «سبعة أبواب»، في أفق ارتباطه بصاحبه من جهة، وبمجتمعه من جهة ثانية.

قبل ذلك لا بد من التمهيد لهذا التحليل، بتحديد أهم الموشرات التي تحكمت في انتاج النص المُصنَّف عادة في إطار الكتابة «الاوتوبيوغرافية».

من أهم هذه المؤشرات، ـ وهي مؤشرات تداخل فيها الثقافي بالسياسي ـ نجد حواراً نصياً ـ إذا صح التعبير ـ بين بنيتين حكائيتين تناوبتا على النص من حيث الظاهر والباطن، الضمني والمباشر، الأدبي والاديولوجي التراثي والحداثي، أو بلغة تود وروف (بين القصة المُضمَّنة والقصة المُضمِّنة). وهذا ما سيأتي بيانه في موقع آخر من هذا التحليل.

ـ البنية الأولى جَسَّدتها «الحكاية الشعبية» من خلال الجوانب التالية أي «القصة المُضَمَّنة»

أ. جانب التسمية أو العنوان الذي يحيل على مرجعية حكائية تراثية على مرجعية حكائية تراثية روايةً وطقوساً ودلالاتٍ متعددة في الموروث الحكائي.

ب. جانب بنائي تجسد في الأبواب أو المداخل السبعة التي تحكمت في النص مع العلم أن سباعية النص نتيجة لعملية تحويل مارسها الكاتب على النص سواء على مستوى العنوان أو على مستوى الأبواب والفصول. وسيأتي تحديد هذه البنية السُّباعية وموضع آخر من هذه المداخلة.

ج. جانب المساهمين في السرد من خلال السارد العارف بكل شيء، ولكنه في نفس الآن يفسح المجال لرواة آخرين ــ كما هو الحال في السرد الشعبي ــ يمارسون «ديمقراطية» الحكي وهم يحملون أسماءهم الشعبية ذات الرنين الخاص مثل «فويلة» و «بال مال» و «الباريزيان»..

دأ. جانب معجم الحكاية الشعبية، مثل الأسماء المشار إليها سابقا، فضلا عن مفردات حقل الحكاية الشعبية مثل «البساط السحري ودوره في صياغة الحلم (ص و 28). تمثل هذه الجوانب الطابع المظهري للنص (القصة المضمَّنة). في حين مثلت القصة المضمَّنة) الجانب «الأتوبيوغرافي» منه. من أهم ملامح هذا الجانب الأخير نجد.

أ. هيمنة ضمير المتكلم الذي كان وراء انتاج الشكل الأتوبيوغرافي عند مثقفي الحركة الوطنية ــ ومنهم الأستاذ غلاب من خلال نموذجين أساسين هما = نموذج (الفقيه ونموذج (المثقف العصري). والأمثلة معروفة في هذا المجال (التهامي الوزاني عبد المجيد بن جلون، عبد الكريم غلاب..) [1]

ب. ولا شك أن تغيير العنوان ــ عن طريق المؤلِّف ــ من «مذكرات سجين» إلى «سبعة أبواب» يعكس قلقاً للذات السادرة في التعامل مع ضمير المتكلم. وفي تاريخ الكتابة «الأوتوبيوغرافية» المغربية = نلمس هذا القلق على مستوى البنية (مثلا = الزاوية للتهامي الوزاني باستنادها إلى «الفهرسة» ــ عبد المجيد بنجلون الذي تارجح بين المذكرات ــ ومعلوم ان كل حلقة من حلقات الكتاب نُشرت مستقلة بعنوان فرعي ينص على انها «سلسلة مذكرات» ــ محمد الخضر الريسوني واضطرابه بين الذكريات والمذكرات ــ أحمد عبد السلام البقالي والسيرة المقنعة عن طريق بطل «وهو حسن» جديد ينوب عن الكاتب..). عبر هاتين البنيتين سأحاول تحليل النص المعنون ب (سبعة أبواب) مع العلم أن غلبة ضمير المتكلم في النص يعود ــ في جوهره ــ إلى دلالته في خضم الصراع بين الفاعل والمفعول به، بين السارد وسرده (يمكن الاستئناس في هذا المجال بمثال هام يتمثل في الوثيقة التي قدم بها الاستاذ محمد برادة مقدمتي كل من علال الفاسي وعبد الكريم الخطابي لسيرة «علي الحمامي» المعنونة بـ «إدريس». فبالرغم من كون السيرة «مصاغة في قالب روائي» حسب علال الفاسي، و «كشكل روائي» حسب عبد الكريم الخطابي، بالرغم من ذلك فإنها لا ترقى إلى مستوى المقال المباشر الذي يكشف عن أباطيل فرنسا [2].

والخلاصة الأساسية من المثال السابق تتجسد في أن اختيار شكل ما عند كتاب الحركة الوطنية يعود في جوهره إلى طبيعة الموضوع دُون ــ وهذا أمر مستساغ في تلك المرحلة ــ أن يعني ذلك وجود وعي نظري بالأشكال والأنماط الأدبية المختلفة. إن المقياس الذي فرق آنذاك بين الوطني والعميل، هو الذي فرق أيضا بين القصة الجيدة والقصة غير الجيدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنعد إلى النص. تُمْنَحُ «سبعة أبواب»[3] نفسها للقارئ ــ منذ الصفحة الأولى ــ عند تصريح كاتبها بالهدف من هذه الذكريات. والتصريح في هذا المجال لا يستند إلى لعبة الإيهام الذي توظفه ــ عادة ــ السيرة الذاتية ذات الطابع القصصي بواسطة ضمير المتكلم بهدف خلق قناعة معينة لا تقبل الشك من طرف القارئ، بل إن الإيهام يتخذ منحى صريحا واضحاً يساير العنوان الأصلي للكتاب[4].

يتضح هذا المنحى بصورة أخلاقية صريحة عند بداية الحكي «.. ولم أباغت بالسجن بصدر حكما من قِبَل القاضي أو رئيس الشرطة كما يباغت الخارجون عن القانون حينما لا يتوقعون نتيجة ما يرتكبون، بل إني كنت أسعى إليه عن عمد وسبق إصرار كما يقول رجال القانون..».

إن هذا التصريح برُتَبِهِ الـ«طابية ــ يعود إلى خطاب سياسي، ساد خمسينات القرن عند مثقفي الحركة الوطنية. وهو ــ من ناحية أخرى ــ يُطلعنا على أن الطبعة الجديدة لسبعة أبواب «محاولة» لا متلاك ناصية القص في خضم طغيان الخطاب السياسي[5].

غير أن هذه الطبعة الجديدة حاولت تخفيف حدة هذا الخطاب بإحالتنا على مرجعية حكائية متوارثة في الذاكرة الشعبية التي أبدعت في الحديث عن الحواجز السبعة المتمظهرة بنيات مكانية ورمزية مختلفة مثل الكهف والحب والعوالم السفلية ومنها السجن... فضلا عن دلالة هذا الرقم ــ رقم سبعة المُتَّسمة بالمُفارقة من حيث الوجود والعدم، الحياة والموت.. ألا يَعدُّ الداخل إلى السجن مفقوداً أو الخارجُ منه مولوداً.. ؟.

في ذهن الرَّاوي إذن منذ البنية الحكائية المتوارثة، ولكنه ــ في نفس الوقت ــ يطمح إلى خلق **حكايته الخاصة** مُبْرِزاً ما جرى له في مكان تتقشع منه الأبدان، وتفضي أبوابه إلى أبواب أخرى إلى ما لا نهاية. ذلك المكان هو السجن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولو رجعنا إلى النص لوجدنا أن الأبواب السبعة في «السبعة أبواب» لم تخرج عن هذا التشكيل الذي يعود إلى بنية الحكاية الشعبية. يتضح ذلك من خلال الجدول التالي الذي يجسِّدُ سَيَاعِيَةَ النصّ[6].

الأبـواب السبعـة

الباب	اسم الباب	النص	الصفحة
1	باب المنزل	«وفتحت الباب فاصطدمت بصدور أربعة...»	13
2	باب السيارة	«حينما وقفت السيارة بباب مركز الشرطة...»	22
3	باب مركز الشرطة	«... إلى باب مركز الشرطة كنت أقطعُ آخر خيطٍ بيني وبين الحرية»	23

4	باب الكهف أو الزنزانة	«ودخلت الباب الضيق. باب الكهف»	31
5	باب المحكمة	«في باب المحكمة»	58
6	باب السجن	«ولم يكد آخرُنا يجتاز العتبة حتى انصفق الباب خلفنا»	67
7	باب الحرية	«رَميتُ الباب خلف ظهري فاستقبلتني عيون مُتطلعة ثم شفاه هامة...»	194

تتأكد هذه الفرضية ــ الأبواب السبعة ــ عند توغلنا في عملية الحكي التي عكست مرجعها في الحكاية الشعبية، أثناء حديث السجين عن ذكريات سجنه.

إن هذه الذكريات المروية من طرف السجين، تهدف إلى تقديم عالم «غرائبي» ــ وهو بالفعل كذلك ــ يختلف عن باقي العوالم. ومن تم كان هذا الاحساس وراء رغبة المتكلم في خلق حكاياتٍ عديدة مستقلة البناء. لا رابط بينها ــ حكائيا ــ إلا رابط السجن. وفي كثير من الأحيان، لم تخرج هذه الحكايات من مجموعة صور لنماذج السجناء والسجانين مثل «بال مال» و «الباريزيان» و «فويلة»... الخ، ليتأكد حضور الحكاية الشعبية مرة أخرى، عند توفر حافز الحكي الشائع في هذه الحكاية. وأقصد بذلك أن الزمان في الحكاية ليس هو زمان أبطالها، بل زمن رواتها الذين بذلك يختارون الوقت الملائم لرواية الحكاية، الشيء الذي يمكنهم ــ في نفس الوقت ــ من صياغه الحكاية بحريةٍ تامة لا مجال فيها للتدخل من طرف الآخرين.

يقول الراوي السجين «استجاب النوم لجسدٍ مُتخن بالآلام، وحملني **البساط السحري** إلى عالم الأحلام، فرأيتني وقد أشتدت الأزمة وطَفَحَ الكيل وضاقت حلقة **التطويق** الفرنسي على المغرب... (7).

والدليل على ذلك، أن هذه الصفحات التي ضمها القسم السابق (36) تميزت بشفافية التجربة، التي قدمها المتكلم وكأنه لم يغادر السِّجن بالرغم من خروجه منه. هكذا انفتح المجال للتخيل، الذي افتقدناه في الأقسام السابقة، وأصبح المؤلِّف ــ بسبب ذلك ــ أكثر اقترابا من الشكل القصصي الأتوبيوغرافي الذي تدفق بيسر بعد أن تخلص من كوابح الخطاب السياسي والإديولوجي المباشرين.

ولعل هذا التوجه الجديد هو الذي يسمح لنا بتقسيم النص إلى قسمين كبيرين :

أ. من الفصل الأول إلى الفصل الخامس والثلاثين (1 إلى 35) الذي لم يكن إلا مجرد ذكريات توهم بطابعها الذّاتي من جهة، والقصصي من جهة ثانية. وهذا ما يجعل العنوان الأصلي «ذكريات سجين» ملائما لذهنية سجين أراد، أن يعلن عن انتمائه الصريح بواسطة «قصة مسلسلة الأحداث، وان يكن الجانب القصصي فيها **ثانوي الأهمية** إلى جوار المضمون الانساني والوطني : (19).

ومن ثم لم يكن زمن الحكي هو زمن التجربة الذاتية، بل كان الزمن زمن **التسجيل «الكرونولوجي»** الذي ينتقل فيه صاحبه من حالة إلى أخرى، ومن محطة إلى محطة، مسايرا زمن الأحداث المتواترة التي أحاطت بنفي ملك البلاد، ووجهت — في نفس الوقت — عملية الكتابة.

ب. من فصل السادس والثلاثين إلى الفصل السابع والثلاثين الذي يعكس قدرة الراوي — ولو بعد فوات الأوان — على تمثل التجربة. وهذا يؤدي إلى القول بأن الموقع الطبيعي للفصلين هو موقع البداية بالنسبة للسيرة الذاتية القصصية التي تكتشف وجودها أثناء الممارسة وليس خارجها «ومع ذلك فدخول «السجن» كالخروج منه لا يقبل هذه الفلسفة... أوامر تصدر فَتَخْتَطِفك من فراش نومك وعائلتك ليلقى بك في السجن. لماذا ؟ لا أحد يدري ؟ (20).

إن هذا السجن الخارجي هو الذي يجسد عمق المعاناة، خاصة عندما يتنكر الأهل والأصدقاء، ويصبح الحنين إلى السجن لا يعادله إلا الحنين إلى جنة مفقودة، إذ ذاك تصبح الذات في صراع مع الآخرين — وهذا هو جوهر السيرة الذاتية — سواء على مستوى الظاهر الذي لا يستطيع إخفاء ملامح السجن، أو على مستوى الباطن الذ يَهُورُ بالإحساس بالانفصال والوحدة القاتلة.

بهذا الشكل تتغيَّر حوافز الحكي، ويصبحُ الإحساس بفظاعة السجن دافعا من دوافع الحكي، بل إن الدافع الوطني يصبح مشار جدلٍ بين الراوي وذاته.

هكذا قدمت لنا هذه الصفحات القليلة الخاصة بالفصلين (36 و 37) فارقا جوهريا بين السيرة الذاتية التي تصبح فيها الذاتُ مستبطنة سرديا، وبين المذكرات التي طمحت إلى تخليد المواقف والأفكار عوض تبليغ ذلك عن طريق الإحساس الانساني. أخيرا، كانت «سبعة أبواب» قد كشفت عن مقصد صاحبها في الكتابة. وهي بذلك وجهت القارئ إلى تبني قراءة تصديقية لما يقوله الكاتب (21)، الشيء الذي فرض على القارئ أن يعيد النظر في الجنس الأدبي ذاته.

من هنا كانت «سبعة أبواب» مُخلصةً لعنوانها القديم» مذكرات سجين» الذي لم يعكس تجربةً حياة بالمعنى الاتوبيوغرافي، بل عكس **موقفا فكريا** من مرحلة زمنية محددة. والفرق بين السيرة والمذكرات ولد فرقاً آخر تجسَّد في العلاقة مع التخيل أو المستوى القصصي عامة. فالمذكرات قد لا تحتمل الجانب التخيلي. بخلاف السيرة الذاتية التي تلتصق بالتخيل مما يولد فضاء جديداً يسمح بتحقيق ما لم يقع بالفعل. وعلى هذا الأساس كانت حدود المذكرات حدود الزمان والمكان الحقيقيين، وكانت حدودُ السيرة الذاتية حدود الواقع والحلم في آن واحد. أخيرا أطرح الخلاصات الأساسية لهذا العرض على الشكل التالي : ماذا يمثل هذا النص ؟ هل هو محاولة لتأصيل الكتابة ؟ هل هو سيرة أم سيرة مجتمع ؟