

وظيفة «البداية» في الرواية العربية

شعيب حليفي

«الجملة العتبة هي الجسر القائم بين الصمت والكلام»

جان رايمون

١ - تشغل البداية* في الرواية العربية أهمية استراتيجية في فهم آليات تكوّن النص وانفتاحه، كما تشكل دوراً توجيهياً^(١) يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه.

وتأتي، أيضاً، أهمية البداية أو الجملة العتبة من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والشارد من جهة وبين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية عن الجنس الأدبي وإفضاءاته.

وحينما يتعلق الأمر بالرواية العربية فإن المسألة تشيّد لعالم تأويلي مشبع بالفنية العالية التي يسعى الروائي من خلالها إلى رسم أنفاقه التخيلية، وشدّ القارئ للولوج معه وسبر تلك الخيالات المرفودة بأحداث وشخصيات وأحلام ومجازفات.

البداية الروائية مجازفة وباب يقود المتلقي عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم

النص الرحيب^(٢)، حيث يتشكل البناء وتتفاعل المكونات من أجل تحقيق أدبية النص. وإذا كانت البداية^(٣) هي أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإنها أيضاً خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، وهي مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها، كما ساهم نضج الوعي النقدي للروائي بتفهمه أن المدخل اللغوي في عملية التواصل مع القارئ والنص عموماً، هي البداية التي ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافي عام. ذلك «أن الجملة الأولى لمحي ما، هي دائماً مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي»^(٤) ليعبر جسراً ينقلنا من حالة الصمت إلى وضعية الكلام. من ثمة نلاحظ تعددية البداية، واختلافيتها عند المبدعين وعند الكاتب الواحد الذي يحتفظ في النهاية بخيط رقيق يربط بداياته كلها، ويشكل نسيجها العام؛ هذه التعددية تتجلى في الأبعاد والتراكيب معجماً ودلالة، وخلق مستويات جديدة ذات حساسية مثلما كانت حدوس العديد من الأدباء وخصوصاً البداية عند راسين، جويس، بروست.. وتيلا، كما هي عند م. برادة، إ. الخراط، ب. طاهر، صنع الله ابراهيم وغيرهم...

فالبداية هي عتبة أولى - بعد العنوان - للتخييل، وبناء إدراك أولي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي... هذا الأخير الذي يسم البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية.

المؤلف وهو يقرر بداية السرد يعني ما سيترتب عن ذلك حتى ولو كان الإنطلاق على لسان حيوان، كما في القصة الطويلة ليحيى الطاهر عبد الله (حكاية على لسان كلب)، أو في (أحلام بقرة) لمحمد الهادي، أو على لسان شخص فقد السيطرة على ذاكرته، كما في (دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، أو البداية الحلمية لمم آزاد في رواية (الريش) لسليم بركات.

والأكد أن جل الروايات «الحداثية» تسعى إلى خرق المؤلف، خصوصاً على مستوى الطابع الكرونولوجي التقليدي فتجيء البداية، من هذا المنظور، مشهداً سردياً مجتزأً من الزمن، وبعد ذلك يتم اللجوء إلى الاسترجاع قصد تجسير البداية بما سبقها حتى يتحقق الإنسجام مع أحداث منغرسه في أزمنة عدة لا في زمن واحد.

كما أنها علامة ضوئية تحدد الاتجاه والوعي بالكتابة عند الكاتب، وتبرز من جهة أخرى القلق الذي يساور الروائي بشأن هذه البداية.

ولعل يوسف القعيد في نوم الأغنياء^(٥) قد وعى هذه المسألة، كما فطن لها محمد برادة في لعبة النسيان^(٦). بحيث جاءت هذه الأخيرة وكأنها مسودة الكاتب، عارياً أمام قرائه،

يبدي انشغاله وحيرته من البداية التي هي الموجه والمحرك للنص ككل، إذ يعتمد الراوي إلى ثلاثة احتمالات للرواية:

- الاحتمال الأول، مشروع بداية أول: منذ الآن لم أرها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر، ويهيلون عليها التراب...
- الاحتمال الثاني، مشروع بداية ثانٍ: يصعب أن نتحدث عن الأم كل أم تملأ فراغات متعددة...

- الاحتمال الثالث، والمأخوذ به: ثم صارت البداية هكذا، يكاد يكون زقافاً لولا أنه طريق سالكة... يكاد يكون زقافاً لولا أنه طريق سالكة تفضي بك إلى باب مولاي إدريس.

يجري المؤلف الحقيقي، هنا امتحاناً لرواة ثلاثة، أو للراوي الواحد، لوعيه بأن البداية هي المحدد لمجموع النص. ففي مشروع البداية الأول هناك حضور لزمان (الآن)، وضمير المتكلم، وحدث الموت في لحظة جد مؤثرة، بينما ينصب مشروع البداية الثاني على تعليق عام بضمير «النحن»، يتحدث عن الأم أيضاً، كضرورة، أما البداية الثالثة والتي سيختارها المؤلف لتكون المنطلق الحقيقي، فإنها تؤكد على المكان - الطريق وباب مولاي إدريس والنجارين، بالإضافة إلى تكرار جملة كاملة، ومخاطبة الآخر.

تحتفظ كل بداية على حدة، بخصائصها المشار إليها، كما أن البداية الثالثة المتبناة، تأخذ مشروعيتها من مشروع البداية الأولى والثانية وقد شغلنا وظيفة الإضاءة، كأن الأمر لعبة بين المؤلف والرواة وهم يكشفون مسوداتهم للقارئ. فالكاتب الحقيقي أو المتخيل، كلاهما، يبحث عن بداية ينطلق منها في سرده.

أما يوسف القعيد، فيجعل من البداية شيئاً لا ينتهي إلا بانتهاء روايته بأجزائها الثلاثة. انطلاقاً من هذه التساؤلات يفضي التحليل إلى نتيجة أولى هي التنوع الخصب للبدايات، وكل موضوع يحدد، في خفاء، بدايته بشكل كبير يفوق تدخل السارد الذي لن يكون ترجماناً لتلك الشروط التي تقتضي من المبدع مسايرتها، وتوجيهها للجهة التي يرتضيها. من ثمة، وفي ضوء هذه الاعتبارات، كان النقد العربي القديم يلح على براعة الاستهلال؛ وشرعيته في النثر تكمن في الأصالة لإثبات الثقة، وهو شرط تحول إلى مقياس، كما شكلت المؤلفات النثرية العربية القديمة مقاييسها، مثل بدايات «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» والمقامات، والقصص المتضمنة في كتب التاريخ والرحلات، فتطورت البداية حتى باتت تستمد براعتها في انفلاتها من الشروط القديمة، وابتداعها لشروطها المغايرة.

في الخطاب السينمائي أصبحت البداية مجازية واستعارية، مشهد تتصافر من أجله التقنية والفنية، كالصمت والموسيقى المرافقة، والمشاهد القريبة أو البعيدة الموحية وزوايا

الالتقاط. كذلك الأمر بالنسبة لبداية الموسيقى الراقية، والتي تنبني على الإختلاف والإبداع للتأثير، ذلك أن تركيب الآلات الموسيقية، والبحث في زوايا النوتات، صاروا سبيلين للوصول الى الخلق الحقيقي للإحساس والتعبير الدراميين.

وعموماً عرفت البداية الفنية تحولات لا تقف عند ما هو كائن، بل صارت تبحث عن التموضع الذي يتوهج داخل نفسية المتلقي كي يجوس مع باقي النص الفني، وهي في ذلك لا تختلف عن النص الأدبي الذي له سمات وخصوصيات تتغيا، بدورها، توليد شعور معين عند المتلقي يؤهله لاستقبال ما سيأتي من أحداث، متخلقة لأليات استجماع انتباه المتلقي، وتمتين تلك البداية «التي تفرض على القارئ الدخول في خرائط توليد المعاني وتأسيس العلاقات الجديدة»^(٧)، من أجل نسيج أدبي مغاير يمتلك قدرته وإمكاناته على تجاوز ما هو كلاسيكي. وفي المجال الروائي تخضع البداية للتحولات الفنية عامة. فهي تحاول أن تكون دقيقة تقنياً، وتحقق هذه الازدواجية التي تفضي إلى استدعاءات تميز النص الروائي عن غيره. ذلك أن البداية هي مفتاح لخريطة تساهم في مد القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاء الجدة من المعاني، عن طريق التأويل والقراءة المفككة. لهذا كان اختلاف الرواية داخل التعدد يؤسس لبداية مثقلة بالعديد من مكونات الحدث الروائي، تتراكب فيها بوارق ينطوي عليها النص، وعلى تكثيف لغوي يحيل على الزمن شأن بداية (سليستينا): «ولنقل إن داني ظل يجر جر مسدسه معه، في حزامه، أو بين يديه يفركه، طيلة ثماني سنوات. قد يكون مثيراً أو محبطاً أو باعثاً على الشفقة أن تحمل سلاحاً طيلة هذه المدة دون أن يسعفك حظك الفقير في استعماله»^(٨).

إنها بداية في شكل خطاب شفوي - تبليغي لمعلومة مكثفة تقدم العديد من المكونات التي ستتوسع تفاصيلها. وهو نفس المنحى، بصيغة أخرى، في (وقائع حارة الزعفراني) التي تنطوي على تكثيف لغوي يحيل على الزمان: «مساء السبت أول شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من صلاة العشاء بمسجد الحسين، وحضور الاحتفال الديني الذي تقيمه الإذاعة بمناسبة عدة شعبان...»^(٩).

ففي هذه البداية، ملخص للعديد من الأحداث، بأزمنتها وشخصها، وكأن الرواية العربية تريد منذ البداية أن تبسط مقومات الحدث الروائي. ذلك أنه إذا كان العنوان، هو إفضاء أول للنص، فيما الخطاب المقدماتي هو الإفضاء الثاني، فإن البداية هي استجماع تلك الإفضاءات الخطابية والنصية، في علاقة جدلية تفضي، بدورها إلى رحاب التخيل.

٢ - استطاعت الرواية العربية أن تؤسس بدايات عدة ذات وظائف متنوعة تختلف وتأتلف. ويمكن تصنيفها من عدة زوايا لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة كما يوضح ذلك اندريا. د. ل. وهو يختصر وظائف البداية الروائية في أربع نقط^(١٠):

- ابتداء النص (الوظيفة التقنية).

- إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية).

- اخراج التخييل (وظيفة إخبارية).

- انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية).

تتحقق هذه الوظائف، بتفاوت، في النصوص الحكائية باختلاف أشكالها، وتحديدًا، في الروايات ذات النفس التعجيبية كما في (عين الفرس) و(أحلام بقرة):

«الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية - وضمنها قصة الولد الرهيب والبنيت العجيبة - وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكئيبة...»^(١١).

«لم أبتعد كثيراً. كنتُ أتناول العشب وأنتش ما أراه طرياً بعد أن أزيل عنه التراب، وأحسب أن ساعة مرت أو يزيد حين تنبعت إلى أني فقدت علامات الطريق»^(١٢).

تتحقق وظائف أندريا في البدايتين تحقّقاً واضحاً، باعتبار الأولى تختار الإغراء التعجيبية، فيما الثانية تلجأ إلى السرد على لسان بقرة.

٢ - ١ - ويمكن انطلاقاً من الوظائف السابقة الحديث عن ثلاثة أنواع من البدايات.

٢ - ١ - ١ - البداية العادية: ويأتي هذا النوع الأول مسترسلاً لا يشعر خلاله المتلقي بتلك القفزة النوعية وهو يباشر عملية القراءة. ولم يعد هذا النوع من البدايات سائداً في الحكايات، وإن كان يخص المؤلفات العلمية، التي لا تتقصد البداية المثيرة، بقدر ما ينصب اهتمامها على التمهيد والنتائج.

والمقصود بالعادية في الأعمال التخيلية، هو الإيهام الذي تلجأ إليه بداية مثل «وقائع حارة الزعفراني» وتوهم بأن هنالك وقائع عادية، تسرد بلغة مألوفة. فهي لعبة مع القارئ لاستدراجه في غفلة منه، إلى مجاهيل تتفجر، فجأة، من هذه العادية.

٢ - ١ - ٢ - البداية المثيرة: تكون فاعلة في القارئ من حيث شده إلى الرواية، وهو ما يتجلى في الرواية البوليسية والخيال علمية والعجائبية وكل الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة، ففي رواية «أبواب المدينة» هناك ثمانية فصول، كل فصل له بداية معنونة كما اختارها إلياس خوري^(١٣)، تخلق دهشة عند القارئ، عن طريق تكسير السرد والتشويش على الوصف بالتقطيع، واختلاط الأزمنة وتشنيتها داخل الجملة الواحدة، وإن كان الماضي هو المفتوح به ظاهرياً كما توضح الترسيمة التالية ذلك:

الترسيمية	العنوان	بدايته
-	مبتدأ	كان رجلاً وكان غريباً.
١	الرجل الغريب	كان الرجل يقف أمام أسوار المدينة الكبيرة ولا يعرف كيف يدخل.
٢	البحث عن الحقيقة	قلت اتكىء، وانحنى وأنام، قال الرجل الغريب اتكىء وانحنى وأنام.
٣	التابوت والملك	قال الرجل للرجل. نظر لم يجد رجلاً إلى جانبه، ولكنه قال إنه الملك
٤	المرأة الثالثة	هذه المرأة: قال الرجل. هذا الرجل: قالت المرأة.
٥	هذا البحر	ومشيت، يقول الرجل الغريب أنه كان يمشي: يقول مشي ولا يعرف أكثر.
٦	وكان البكاء	المدينة والنساء وهذا الليل.
٧	قال الراوي	قال الراوي انها ابتعدت. المدينة التي ابتعدت.
٨	الرجل الغريب	وأقول أنا الذي يقول - أنا الذي. ولكن لم أعد أذكر وهذه الساحة لا تذكر.

انعكست غرائبية هذه الرواية على بدايات فصولها المحكومة بالزمن الماضي، وهيمنة الرجل والمدينة والمرأة و«الذاكرة المفقودة»، وهو ما يستنتج منه ثراء هذه البدايات، وغنى المفردات التي تفتتح بها الرواية، بحيث أن وبتعبير فان روسوم، «كل مفردة في البداية، سيطورها النص الروائي بشكل أو بآخر»^(١٤)، ويربط معها علاقات حميمية تختلف من روائي لآخر مع تقصد الإثارة تقصداً وظيفياً يبنىء بأحداث النص عن طريق إعطائه دفعة مكثفة من المعلومات، كأنها وعد تأخذه البداية على عاتقها بتقديم «كشوف» ومعلومات أكثر، بنفس الحجم من الكثافة والإثارة، كما في جملة بداية رواية (الريش)، التي تقول: و«حين أخرجت ملابسها كلها من الحقيبة الجلدية، علت في قاعها المعتم بغتة، ريشة رمادية صغيرة»^(١٥). هذه الجملة البداية هي لعبة مرآتية تشير إلى أن الحقيبة هي لرحلة، والريشة التي لها امتداد في العنوان هما عنصران يشكلان عصب الرواية برمتها. تمثل البداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخيلية تتضمن بوادر من الغرائبية، فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى، ثم تأويلات في لحظة لاحقة. ففي بداية (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)، يقدم السرد بدايته بحدث يصف فيه رجلاً «سميناً وصاحبته يأكلان عجلاً مشوياً، وديكاً رومياً، وطاووساً محشياً، وحتاً مقلياً»^(١٦)، فهذه المبالغة التي تتناص مع أساليب حكاية قديمة هي تأسيس أولي لسياقات المبالغة والمفارقة والإثارة. ومن زاوية أخرى ترسم (الضوء الهارب) انطلاقة أفقها التخيلي انطلاقةً من عتبتها:

«مُسْتَرخياً كان، على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر والشاطئء الإسباني الذي تتبينه، رغم البعد، العين المجردة إذا كان الجو صحوماً. صوت

المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين ومتى؟ في مثل هذه الساعة دائماً تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، تزحمه التذكريات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثاً عن محطة يستقر عندها...»⁽¹⁷⁾. يرتسم تخييل الرواية بالمفعول الذي يسبق الفاعل والفعل الماضي، ثم تشييد صورة أولى لفاعل مستتر كمجرد جسر لصورة أخرى وهي الفضاء الذي ينظر إلى تأنيثاته من زوايا مختلفة، خصوصاً الزمن للحظة وفاعليتها في نفس الفاعل من خلال توليد «أحاسيس غامضة» و«كتلة من الهواجس» و«تذكريات ومشاهد»، جميعها تشكل محطات لبناء متخيل الراوي الذي يبعث على الإطمئنان، على غير ما جاء في بداية رواية (دوائر عدم الإمكان) حيث السرد ينطلق من منطقة ثابتة، ثم يتشتت في نسيج غامض واهماً بأنه يتحدث من بؤرة الحاضر: «مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ليس كالقمر في سائر البلاد، وليس كالقمر في باقي الأيام»⁽¹⁸⁾ فهذه المعلومات لا تزيد القارئ إلا حيرة وتردداً دون التزام بحرفية المفردات التي يبتدىء بها (عواد) سرده. يتحقق هذا النوع من البداية المثيرة في تخييل يسعى إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقي والذي يقدمه مجموعة من المعلومات في حاجة إلى متابعة لتفسيرها داخل النص.

٢ - ١ - ٣ - البداية الغامضة: تثير بدورها نوعاً من الحيرة في القارئ بشأن روايات الخيال العلمي، التي تجيء بدايتها غامضة غموضاً دلاليًا، المعلومة المقدمة فيه معقدة وصعبة على الفهم، شأن المحكي الفانتاستيكي، ذي البداية الغامضة في اعتمادها على الوصف والإشارة البعيدة، كما في (طرف من خبر الآخرة). الراوي يبدأ بدايته المعنونة بالموت «باب كبير له عقد عال جهم بسيط الزخرف، في جدار عميق الصمت، من مثل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم. المصراع من خليط الخشب المفرم بصفائح الحديد المدقوق، فيها مسامير كبيرة الرؤوس»⁽¹⁹⁾.

غموض هذه البداية هو شيء مقصود، تفرضه طبيعة الحدث العجائبي، كما توجهه الطريقة التجريبية للمبدع الحديث، الذي يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضي في النهاية إلى حدث معين يتنوع من سيولة السرد، وخرائطية الوصف مع غموض فني يقتضيه البناء الدرامي، وهو ما يمكن استنتاجه أيضاً من الجملة الأولى في (دوائر عدم الإمكان)، حيث الحديث يوجه من مجهول إلى مجهول، عن شيء يبدو بعيداً، وغير مألوف. إن الغموض في البداية الروائية هو إثارة وتحفيز، لإضاءة هذا السرد اللغوي، الذي يحاول إخفاء شيء ما. فكلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يخترن تفجيرات دلالية كثيرة. مثلاً في بداية «رامة والتنين»: «عندما دخل الميدان الضيق الذي وسط

العجوزة عدة شوارع جانبية ما زالت مهجورة وأنيقة مظلة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة في الصباح البكر قد اخترقت حافة الشمس...»^(٢٠).

٢ - ٢ - هذه الأنواع الثلاثة من البدايات، تصب في المعنى الذي تحققه بداية الرواية، سواء كانت عادية أم مثيرة أم غامضة محيرة، فهي تؤدي وظيفة دلالية، يكشف عنها النص الروائي، ويحدد مسارها. كما يلتقي الجانب النحوي مع هذا المستوى، ذلك أن جمل البداية تتقاسمها الجمل الفعلية أو الاسمية، أي أن هناك روايات تفتتح بدايتها بجمل فعلية ذات وظيفة إخبارية تختار تحديد الزمن العام كبنية للفعل، ولهذا النوع تأثير في مجرى الرواية. أما جمل البداية الإسمية فإن وظيفتها تخف عنها هيمنة الحركة السردية المكتنفة لفائدة الوصف المسرد.

تجيء البداية الفعلية مقترنة بالبداية السردية، فيما البداية الإسمية غالباً ما تقتزن بالبداية الوصفية؛ والمحكي الروائي يزاوج بين البديتين، الوصفية والسردية، ذلك أن الراوي يلجأ للإبتداء بالسرد فيما يكون القارئ في حاجة إلى جرعة من الأحداث يتهيا بها لما سيأتي، ومن ثمة كان الروائي يرنو إلى تقسيم الرواية إلى فصول ذات عناوين تساعد المتلقي على الولوج إلى دينامية المحكي.

بداية فعلية ————— بداية سردية
بداية اسمية ————— بداية وصفية

جانب آخر من البداية يتم النظر إليها من زاوية كيفية تناول الجملة الأولى للحدث الروائي. فهل كل بداية تكون بالضرورة بداية حدثية تعمل على سرد الحدث منذ بدايته، ملتزمة في ذلك بالخط الكرونولوجي للموضوع حيال هذا؟ هناك بدايات ثلاث، ذات خصائص، ومكونات تشترك فيها الروايات، كل بحسب رؤيتها للحدث وملازمتها له.

٢ - ٢ - ١ - بداية بعديّة: وهي البداية التي يمكن أن تسمى بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية، أي بعدما ينتهي الحدث ويكون في الزمن الماضي قريباً أم بعيداً. وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي بعد وضع النهاية، لأن الروائي يستطيع - كما يقول باختين - أن يبدأ نصه من البداية أو النهاية أو الوسط، ينطلق من أي لحظة للحدث الممثل له^(٢١). لكن نوع البداية البعدية له حضور في الفن والرواية بحيث تهدف إلى تحييز للحدث، وشحنه للتذكر من خلال مشاهد استرجاعية لهذا الحدث بالذاكرة التي توطر المحكي، وحاضره بفنية واتقان لغويين.

ويمكن اعتبار بداية «دوائر عدم الإمكان» بأنها بداية بعديّة لأنها تبدأ السرد بعد موت هنومة، وكل ما سيتم حكيه هو استرجاع لما قبل موتها. وفي هذه البداية يتم التلاحم مع النهاية التي ستوضح هذا الأمر بشكل جلي: «ماتت هنومة في الساقية. خرجت العجلة

بشال أحمر عجيب»^(٢٢)، فهذه الجملة هي بداية الحكى ونهاية الحدث، فصارت الجملة نهاية الحكى وبداية الحدث.

٢- ٢- ٢ - بداية وسطية: وهي التي تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته إبان جريان الأحداث، فيبدو وكأنه بتر تتقدم بعده الرواية شيئاً فشيئاً، لكنها تتعزز كل حين بمشاهد من الماضي رغبة في بعث الأحداث التي يتم القفز عليها. وهذا النوع من البداية يسقط الغموض لأنه يفاجئ القارئ بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير المروية، سابقاً، والتي خُضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة، عمداً منذ البداية، مثلما لجأ إلى ذلك جمال الغيطاني، في (وقائع حارة الزعفراني) لما اقتنص الحدث من وسطيته ثم عاد بالاسترجاع إلى نقطة البداية. أو في «طرف من خبر الآخرة» المجتزأة من لحظات زمنية اختار فيها الراوي اقتناص حدث فجائي دون الإستعانة بالاسترجاعات، مفضلاً قلب المعادلة والتجسير باستقبالات عن طريق الحلم لاستدعاء الزمن - الآخرة - ومن صلبه تنبجس حياة الميت الماضية.

٢- ٢- ٣ - بداية قبلية: والمتجلية في البداية التي تأتي مثل تمهيد للحدث الرئيسي. ففي «فقهاء الظلام»، والتي جاءت بدايتها الكبرى وبدايتها الصغرى - على حد سواء - قبلية، لتروي أحداثاً تجري قبل ولادة بيكاس. وهذا النوع من البداية يكون في شكل تمهيد يهيئ المتلقي للرواية، ويعطيه انطباعاً عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة، بالإضافة لوظائف أخرى تريد «البداية القبلية» تحقيقها، كالإيهام بوجود زمن حقيقي سينبج منه الزمن العجيب وهي وظيفة مركزية لجأت إليها «فقهاء الظلام» متقصدة من ورائها تثبيت لعبة الكتابة، ولعبة الزمن والذاكرة، رغم أن رواية «الريش» تطرح إشكالاً يتلخص في كون هذه البداية هي بداية وسطية لكنها حلم، فالبداية تبدأ من الحلم والذاكرة حول رحلة مزعومة وتنتهي برحلة حقيقية. هذه الأنواع الثلاثة ذات وظائف تظهر فاعليتها في علاقة النص بالقارئ مرتبطة في ما بينها وبين المستويات الأخرى من البداية الروائية، كما هي مرتبطة بمستويات بلاغية ونحوية، بحيث إذا كانت البداية القصصية - كما يقول صبري حافظ - هي أكثر البدايات مكرراً ومراوغة، فذلك لأن البداية السردية تتسلح بهذا المكر التعجبي، اعتماداً على الحذف الموحى أو الإفضاء والتصريح، وتقنيات التقديم والتأخير، والتعجب والاستفهام، وهي جميعها تقنيات تؤسس للبداية جمالياتها باعتبارها «جزءاً عضوياً (من العمل) يعتمد عليه، ويتفاعل معه باستمرار»^(٢٣)، تستدعي مجالات تناصية متعددة تنطوي على العديد من المفاتيح الخاصة بالمحكي.

كما أن هناك البداية المتعدية، وهي البداية الإشكالية المؤسسة للعديد من الأحداث - بتعبير إدوارد سعيد - هي موجهة للمشروع المعرفي وتعتمد أصلاً على الفعل المتعدي، فيصبح المعنى مفتوحاً عن طريق هذه التعدية، لأن جملة البداية، هاته، تفرض وجود سارد دقيق يقدم الوصف بالنعوت والأوصاف فيصبح هذا المعنى محدداً ومسيجاً لأن الجملة لما تكون دون مفعول، فهي غير مكتملة.

وأيضاً البداية اللازمة، وهي البداية الخالصة، التي يكون فيها الفعل السردى محدوداً لمفعول له، ولكنه يكتفي بمعناه. «وهذه البداية هي أقل دقة من البداية المتعدية، فهذا النوع لا تلجأ إليه المحكيات التي تعتمد التعدية مما يبيح للبداية أن تؤسس، على الفور، علاقات النص بالنصوص الأخرى سواء كانت علاقة استمرارية، أم علاقة انفصال وانقطاع، أم خليطاً من العلاقتين معاً»^(٢٤) يعطي للجملة هوية تفاعلية جديدة.

٢ - ٣ - البداية كجملة أولى في النص الروائي بكونها اسمية أو فعلية تنتقيد بصفات ونعوت تكون بوابة النص اللغوية والفكرية أيضاً. والبداية في محصلة الأمر «تهيء لحالة شعورية وعقلية من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع من التلقي المطلوب، الذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية، الخفية منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمنأى ما أو استدعاء مجال تناصي بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنية والفكرية التي تصوغ اتجاه التعامل مع النص»^(٢٥). لهذا فهي بداية غنية ومنفتحة على تأويل شتى - كما هو الأمر في الأنواع السابقة - تتسلح بالتعدد والإغراء وتخليق الرغبة في التنقيب عن سيرورة الحدث وامتداداته.

ويمكن إيراد تصنيف آخر للبداية الروائية يتمثل في وجود بداية يغلب عليها السرد الخالص أو شبه الخالص على لسان سارد يروي بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وليس ضرورياً الالتزام بحكي الرواية حتى النهاية بنفس السارد أو الضمير.

مثلاً هناك بداية وصفية وأخرى زمنية incipit date وهي سائدة في الأدب الواقعي^(٢٦) والتاريخي، ثم البداية المكانية^(٢٧)، والبداية الشخصية والبداية الحوارية والتأملية وأنواع أخرى تسعى إلى تبئير الشيء المبتدأ به.

وقد استطاعت الرواية العربية الحديثة تجريب كل الأشكال والأنواع، مثلما استطاعت تكسير البداية التقليدية والاقتراب من بدايات مشهوية incipit scénique تحتفظ بعلاقات عمودية وأفقية مع النص ومنتقيه.

٣ - من أجل مقارنة البداية الروائية وتحليلها نقف عند رواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات^(٢٨) بقصد استنطاق مزدوج للبداية الكبرى للرواية والبدايات الخاصة بالفصول وهي بدايات صغرى، وذلك للإقتراب أكثر من هذا المكون وعناصره وكيفية اشتغاله.

٣ - ١ - تعمل البداية الروائية في (فقهاء الظلام) على تحقيق مجموعة من الخصائص التي تتقاطع مع الرواية التجريبية بعامه، كما تحقق وظيفة مختلفة جداً، فهي تنتج فضاء منحوتاً من فضاء جديد^(٢٩) ذي خصوصيات متحققة مثلما تحقّقها الروايات التي تتكون من نصين - كما يقول جان رايون - : نص قصير وهو العنوان، ونص طويل، وهو النص الروائي نفسه.

إذا كان العنوان قد وجد ليوجهنا ويغرينا، ويقدمنا مفتاحاً للتأويل والإيهام، فإن البداية الروائية في «فقهاء الظلام» تدفع بالمتلقي إلى مجاهيل النسيج الروائي، كما تلخص الرؤية العامة. فالإيماضات الدقيقة التي تحفل بها بداية الرواية تعزى إلى كون التخيل يرتوي من شرايين عدة تلزمه استراتيجية دقيقة تدعمه حتى يفضي بكل ذلك العالم الروائي، وبتوسيع بين الكلمات التي تثوي تحت «جلدها الأزلي» تباديات فانطاستيكة تحسم الأمر بامتلاكها قدرة على الإستبصار العجائبي للأشياء والكائنات والمصائر.

إن وظيفة البداية في الرواية الحديثة - كمكون ضمن المكونات العديدة والحاسمة - مغايرة للرواية التقليدية. ذلك ما تدعمه وتوطده رواية «فقهاء الظلام» إذا ما قارناها مع أعمال أخرى، على الرغم من أن الرابط بين كل هذه البدايات هو أنها تستحضر الوعي الذي يغذي الكتابة ويوجهها، كما تستحضر القناعة بالتحولات، فتبدع البداية وتحولها من مدخل لغوي عادي إلى مدخل فكري في إطار لعبة يقتنع بها الكاتب، أو «مؤامرة» يسعى من خلالها الروائي إلى «توريث القارئ معه» في دهشة النص. وهو ما يسعى إليه سليم بركات، كما سعت إليه العديد من الأعمال «العالمية» التي أعطت للبداية حساسية مغايرة للحساسية القديمة. والاختلاف الوظيفي بين «فقهاء الظلام»، والأعمال الأخرى، هو اختلاف واحد بين الروايات عموماً، وبين المحكيات ذات المعنى الحدائي، لأن أهمية البداية عند سليم بركات تكمن في أنها مكون تخيلي له خصائص تشترك وتتجذر في النص الروائي ما دام أن لكل مؤلف - كما يقول باختين - بداية ونهاية، هذه البدايات والنهايات تتموضع في عوالم وكر ونوطوب مختلفين^(٣٠).

ويمكن النظر إلى بداية «فقهاء الظلام» من خلال، بداية كبرى؛ تمتد عبر النص الروائي كله، ثم البدايات الصغرى المتعلقة بالفصول الأخرى.

٣ - ٢ - الفصل الأول: «حاول الملاً بيناف ابن كوجري أن يبدو وقوراً كعادته، ابتسم من دون افترار لشفتيه عن أسنانه الكبيرة القوية، ثم رفع يديه وقرأ الفاتحة متممة».

بداية هذا الفصل، هي بداية الرواية، والتي تتأسس منذ البدء على الحذف واختيار فعل «حاول» للدلالة على أن هذا الفعل يختزن في كوامنه نوعاً من عدم القدرة الكاملة، إذ المحاولة شيء يحتمل النجاح والفشل، كما يكمن فيه نوع من التصنع والخروج عما هو

مألوف. وفي نفس الوقت يتم اللجوء إلى هذه المحاولة لعدم الخروج عن المؤلف من خلال إظهاره وقوراً «كعادته». فالعادة هنا تحكم سلوكاً، لذا جاء الفعل الابتدائي يسم الجملة بالفعلية وبقوة التعديّة مع أربعة أفعال أخرى [بدا - ابتسم - رفع - قرأ] وهي أفعال متراكبة ومتعدية بدورها (عدا فعل ابتسم).

ولفعل «حاول» أيضاً قوة فرض تسلسل منطقي متعدد بدوره، فالوقار يتمظهر من خلال الإبتسام في حدود ضيقة.

والملاحظ على هذه الأفعال المترابطة أنها منسوبة لشخصية الملا الذي يصفه السارد بالوقار. كما أن نوعية هذه الأفعال تتعلق كلها بسلوك ذاتي، تدل على الفاعلية والحركة:

الفاعل	الحركة	
	الفعل	الرقم
فاعلية نفسية تهيب النفس لفعل شيء معين.	حاول	١
مرتبط بفعل حاول، ويفيد تصنع الوقار من خلال وضعية ذاتية معينة.	يببدو	٢
يتعلق بحركة الفم وأسارير الوجه.	ابتسم	٣
اختصت باليدين علامة على الإبتهاال الى الله.	رفع	٤
مرتبط برفع اليدين - كحركة - وهي تخص الشفتين.	قرأ	٥

تختص هذه الأفعال عموماً بأعضاء تتحرك في جسم «الملا» حتى تؤكد صفة الوقار في بداية فعلية ووصفية لفاعلية الملا بيناف، بصفات الوقار والإيمان، وكلها صفات داخلية، بالإضافة لصفات خارجية تعزز ذلك الوقار الجدي والصلابة المتوارثة، اللذين يتم التلميح إليهما من خلال صلابة الأسنان وكبرها، وعبر الإبتسام، دون افتراض. هذا التلميح الذي صاحبه دقة وصفية، وتأكيد يفرض في نهاية الأمر إلى تقنية عن القوة، وكأن السارد يريد أن يقدم منذ البداية - صلابة أب وقور لا تهزه المظاهر ومؤمن ارتقى مرتبة ملا - فقيه، يؤمن أيضاً بالقدرة والإمتحان الإلهي الذي يمكن أن يمتحن الله به الإنسان. وسيكون الوليد العجائبي هو إجابة على هذه البداية التي تؤشر على رصانة الأب وقوته وعلى الإمتحان الذي سيدخل فيه مع بيكاس.

لهذه البداية أيضاً وظائف أخرى منها أوصاف ونعوت الملا التي ابتدأت بهما الرواية كإشارة إلى أب طبيعي في واقع حقيقي سيضعان معاً (الأب، والواقع) وليداً عجائبياً، تصدر عنه أحداث غريبة، لا مناص للأب من تقبلها: هذه الوظيفة هي الإيهام - منذ البداية - بفعلية وواقعية الأشياء وطبيعتها. فالروائي يقدم للقارئ وصفاً حقيقياً للملا بيناف - كبدية إيهامية تستتبعها أحداث تصف بيت الملا ثم عائلته، وتشير، من قريب أو بعيد،

إلى المحيط الذي يحيا فيه. بعد ذلك تبدأ الحركة الثانية للساد، وهي ظهور الوليد العجائبي «بيكاس»، فمن منظور الأحداث داخل الفصل الأول يبدو أن البداية هي للإيهام بالواقعي. ثم أن التركيز على الأب في البدء هو تركيز تبئيري على سلوك وحدث، وأيضاً على عادات وتقاليد، وجميعها تهيب المتلقي لأشياء تنحو منحى لا مألوفاً.

كما أن الزمن في جملة البداية هو زمن الماضي القريب - من خلال الأفعال المتعدية والوصفية، ومجيئها متعدية يتناسب والحدث الذي سيخرج منه «بيكاس» كفعل غير لازم للحدود المرسومة للإنسان فيكون العجيب هو السبيل إلى التعدية أيضاً.

٣ - ٣ - الفصل الثاني: «ذلك (الحيوان) يزحف في الظلام، بل الصواب أنه يسبح في الظلام مهتزاً يميناً ويسرة في الزلال الدبق» (ص ٤٣).

بداية هذا الفصل الثاني هي من البدايات المحيرة، التي تثير الشك، فبعدها كان الفصل الأول يروي أحداثاً، ظل القارئ، في عطش، ينتظر تنمة سردها في الفصل الثاني، تجيء البداية الثانية لتعكس غموضاً، لا علاقة له - في أول انطباع - بما سبق.

مناورة روائية يبدأ بها الكاتب فصله الثاني، مناورة لغوية دلالية تبدأ باسم إشارة مخادع يشير إلى شيء بعيد جداً، غامض يتردد الراوي في البحث عن صياغة لهذه الخدعة.

جملة البداية اسمية تحيل على شيء بعيد، رغم أن وظيفة الإسم تقريرية وإخبارية، واسم الإشارة هو تحديداً، للتعين أولاً، ثم الإخبار (ذلك = التعيين الإشاري + الإخبار). والشيء الذي تعينه الجملة الاسمية هو «الحيوان»، وهو نكرة في التخصص وإن كان معرفاً بـ «أل». لكن الشيء الذي يزيد في التمويه، وإبعاد صورة هذا الحيوان، هو أنه يزحف (أي أنه بري) لكن «بل» تستدرك وتبدد هذه الصورة لتستحضر صورة أخرى للحيوان وهو يسبح (حيوان مائي). وبتضافر الصورة الأولى مع الصورة الثانية تنبثق صورة أعمق تفتح المعنى على تأويلات مرتبطة فيما بينها، فهو يزحف في ظلام أصبح مجسماً في أرض للزحف عليها، وصارت الجملة غواية ترتبط بالعنوان وبفعلين ثلاثين في المضارع. ذلك أن الحيوان الذي يسبح في الظلام يوازي المعنى الذي يسبح في عالم عجائبي، يهيب القارئ - وعلى مدى فصل - لاستقبال الحيوان والظلام.

الجملة الإسمية التي تشير للبعيد جداً تخبر بالزحف والسباحة في الظلام من جهة أولى، كما تخبر بحركة السباحة التي تعتمد الإهتزاز لجهتي اليمين واليسار. وتختتم هذه الجملة - البداية - من جهة ثانية - بتحديد المكان الذي لا زمان فيه إلا زمان الظلام والرهبة. فالزال الدبق هو الشيء الذي يجعل الحيوان سباحاً في الظلام دون الإفصاح عن المكان.

أعطى هذا التغميض الفني المقصود لهذا الفصل بُعداً إيحائياً جعله الفصل المؤسس لباقي الفصول، انطلاقاً من كونه يجسد التكون بشكل جلي من خلال عملية وصفية للحيوان المنوي أثناء انتقاله إلى الرحم، في أفق خروجه تحت اسم «بيكاس» لكن تساؤلاته كانت مرّة، وهو ما يزال نطفة.

إن بداية الفصل الثاني، في علاقتها بالفصل الأول، تبدو حميمية مؤسسة على دلالة عميقة تنطلق من حدث ثم اقتطافه من وسط، والاستفادة من تقنيات التكرار والاستدراك، والأفعال المضارعة، والفضاء، ثم ما هو محسوس ومعين بالإحساس... كل هذا يوحي بأن جملة البداية ستفجر دلالة العجيب. ولأنها تضم أفعالاً بداخلها فهي إخبارية تحاith فاعلية الحيوان وحركيته كما هي حركية الضمائر العائدة، وأيضاً الراوي الذي سيتدارك لعبته بتعديل كلمة بأخرى، ثم يترك «الخطأ» والإستدراك، وفي ذلك إيحاء مزدوج بدقة الراوي في اختيار مفرداته، وتمويه المتلقي بين الزحف والسباحة في الظلام.

٣ - ٤ - الفصل الثالث: «بضعة زرازير حطت على السلك ذاته الممتد فوق ساحة بيت الملاً بيناف، باحثة من الأعلى بعيونها، في كسل، عن رزق دفين تحت الثلج النائم ذلك الصباح الذي أعقب ليلة زواج «بيكاس» ص ٧٣. تأتي بداية الفصل الثالث لتأكيد التنوع والغنى. فأول ملاحظة على هذه الجملة أنها إحالية تحيل على ما سبق: «أعقب ليلة...»، وتحديداً، على نهاية الفصل الأول، زمانها الصباح، ومكانها الفضاء الثلجي. إنها بداية جامعة رغم مكرها تتناول الزمن والفضاء والحدث بيد واحدة ومراوغة، لأنها تلجأ إلى الوصف الذي ينتقل من وصف الحيوان إلى الطيور مع التوضيح هذه المرة، وذلك بتعيين الزرازير وتحديدها في «بضعة» التي تفيد العدد ما بين ثلاثة وتسعة. فهذه الزرازير جاءت لتحط على «السلك ذاته»، والتدقيق هنا يبدأ من مفردة «ذاته» كإشارة سابقة في ذهن المؤلف وأمام القارئ (مثل مفردة «كعادته» في جملة الفصل الأول). كما يتم التدقيق في وصف هذا السلك وامتداده ثم الإقتراب من الزرازير التي لم تأت إلى السلك ذاته إلا لكي تبحث بعيونها عن رزق دفين تحت الثلج النائم.

إن وصف هاته الزرازير انطلاقاً من جملة اسمية، المقصود منها هو إخبارنا بمعلومات لم تتم الإجابة عنها في الفصل الأول، والجملة خالية من الأفعال ملأى بأدوات تشير إلى المكان (على = السلك ذاته) - فوق = (ساحة الملاً) من الأعلى = (بعيونها) - تحت = (الثلج)، جميع هذه الأدوات اقترنت بالأمكنة المتعددة في مكان واحد، لتشير إلى زمن واحد، وحدث واحد أيضاً - أي أن وصف الزرازير ليس ترفاً لغوياً، ولكنه مطية ماهرة تتغيا الوصول إلى شيئين اثنين:

- أولاً: إرجاع القارئ إلى حقل واقعي من خلال وصف الطبيعة وكائناتها، ثم الربط

مع الفصل الأول الذي توقفت أحداثه - حكياً - لتعود في بداية الفصل الثالث. -
 ثانياً: إن هذه البداية الاسمية بتعدادها للأمكنة وبأوصاف مجازية - كالتلج النائم...
 كلها إشارات كانت تريد الوصول إلى زمن الصباح الذي هو بداية جديدة من زمن غير
 حديث، الأحداث فيه لا تعرف التوقف، والقول أيضاً أن هذا الصباح غير عادي هو كالظلام
 غير العادي في الفصل الثاني. وتكمن غرابته في أن البداية تفتح الأسئلة عن طريق المجاز؛
 فهذا الصباح هو الأوّل الذي يعقب ليلة زواج بيكاس، ولكنه ليس الأوّل الذي تقف فيه
 الزرايزر على السلك وقد ألفت البحث منه عن رزق دفين. وبربطنا لدلالة الزرايزر وفعل
 البحث، نجد أن إفراز هذا الجدل هو بؤرة الحدث والذي من أجله انوجدت تلك الطيور
 هناك. كما أن الصباح غير العادي هو صباح يبحث عن نفسه الدفينة في ليلة قضائها
 «بيكاس» مع زوجته «سنيم»، وهي فتاة تقرب العشرين، يتزوجها وليد لا يتجاوز عمره
 الثلاث ساعات! هذه الكلمة البؤرة في جملة البداية هي المحرك الرئيسي للفصل كله، كما
 هو شأن باقي الكلمات. فأهمية الصباح أنه الزمن الذي ستجري فيه أحداث الفصل، وهو
 أيضاً بداية حدث البحث عن بيكاس، الذي غاب في الصبيحة التي أعقبت زواجه، كما
 ساد الفصل تلج وفير لم ينقطع وهم يبحثون أو يتجهون إلى المقبرة لدفن وسادة بها
 ريش الطيور، بدعوى أنها بيكاس الذي مات.

فكلمات: البحث والدفن والتلج والصباح وبيكاس وبيت الملاء، كلها مفردات تشكل نسيج
 الفصل الثالث، وقد جاءت في البداية مجتمعة في استعارة عميقة ستجد جذورها في
 باقي النص، بحيث أن الدفن قائم وبيكاس قد غطته الثلوج كأنما هو رزقها الذي دفنته
 بطريقتها، والذي سيقود الملاء بيناف إلى مكان مجهول.

البداية تقدم مفاتيح الفصل الروائي، انطلاقاً من وصف مشهدي يوغل في الترميز إلى
 أحداث تدرج في صيرورة الرواية، وكأن هذه البداية محقونة بنبض الفصل عموماً
 يتقاطعه حسّ تراجمي بالضياع الذي له قدرة على توليد البحث، وتوليد مسارب جديدة
 للحدث الروائي.

٣ - ٥ - الفصل الرابع: «خيام من الغبار تنتصب على جانبي الطريق حين يأتي هؤلاء
 الرجال على دراجاتهم النارية السوداء. كانوا يأتون ثلاثة ثلاثة في أغلب الأحيان، إثنان
 منهم لا يتحدثان إلى أحد، بل يجري الكلام في ما بينهما همساً بلغة عربية، والثالث
 دليلهما، وهما يختارانه بتوصية من مخافر النواحي، التي تلتزم بدورها بتوصية من
 مدراء المحافظات» ص ١١٥.

إن بداية الفصل الرابع، في سردها للأحداث، تقريراً وتلخيصاً، مشهد سينمائي خال
 من اللغة إلا من الغبار وصوت الدراجات. فعلى مستوى بنيتها اللغوية، فالجملة - البداية

هي جملة إسمية تدفع بستة أفعال أخرى (تنتصب - يأتي - يأتون - يجري - يختارانه - تلتزم) تجيء بصيغة (مفرد + جمع + مفرد + جمع + مفرد). ليس هناك تحديد زمني، وإن كانت الضمائر متصرفة في الماضي والمضارع، مثلما أنه ليس هناك تحديد مكاني، غير الطريق التي تقود الغموض إلى تعيين غامض بالإشارة إلى الرجال وهم ثلاثة، بدراجات ودليل متواطىء.

الغموض يلف هذه البداية بدورها حيث تعمد المؤلف تركها ناقصة، ثم الصورة المشهية للرجلين وهما يتحدثان بلغة غريبة - وإشارة المؤلف إلى تواطؤ ومؤامرة هرمية بين الدليل والمخافر، ومدراء المحافظات؛ كل هذه المظاهر الغريبة هي امتداد من داخل النص، ومن خارجه أيضاً، فليست هناك ثلوج، غير سرعة الدراجات النارية، في مرورها المتعدد تاركة غباراً يشكل خياماً غبارية، سرعان ما تنهار إلى ذرات. فالمؤلف في هذه البداية الرابعة، يضع الكلمات في مواجهة سافرة مع الأشياء من خلال مشاغل أهل الشمال الكردي وتجارتهم التي تتخذ من الحدود مع تركيا جسراً تمرّ عليه بضاعتها المهزّبة. فالمؤامرة هي نواة هذا الفصل، واستمرار لمؤامرة الفصل الثالث والمتجلية في دفن الوسادة بدل بيكاس. كما أن الجملة الإسمية تؤكد على الإخبار، والوصف الدقيقين في امتحان الكلمة وتأسيس تركيب يرتوي من واقع غمس أريديته في مٌخيلة عمدت بالاشتعال.

تفتح كلمة الغبار التي جاءت في البداية بنية القول على دلالة لها عمق يستحضر شرايين عدة مرفودة بالتخييل، ومتصلة بالنص الروائي عموماً، بحيث أن جسارة أولئك الرجال، والغموض الذي يلف لغتهم، ثم التواطؤ الهرمي، كله أمر حقيق يرفع الغبار عن الأرض كناية مأكرة عن سلطة البطش المتخفية في التهريب. فهذه البداية تحيل على الفصل الثاني الذي بدت فيه الصراعات، وقد أدت إلى القتل بحثاً عن سلطة باطشة. والمشهد الأول في الفصل الرابع هو مشهد يرصد الواقع في مباشرته فيقدم أحداثاً تنم عن تقرير حول ما هو واقع، لكن بتغميض فني مقصود دأبت البدايات السابقة على سلكه من خلال اللاتعيين واللاتحديد الذي يمكن استخراجه من الكلمات الآتية: الطريق - هؤلاء الرجال - يأتون ثلاثة ثلاثة - الثالث دليلهما - مخافر النواحي - مدراء المحافظات ... جميعها كلمات تراكبت في بداية تقصد هذا اللاتحديد للشخوص والمكان والزمان، كأنها نواة تكتنز معنى النص ولا تقدم في البداية غير بوارق للتعين.

٣ - ٦ - الفصل الخامس: «الأجنحة البيضاء تخفق خفقاً عنيفاً، فيغطي الأرض ريشها المتطاير من الأفق إلى الأفق، وما من شيء يتحرك في فناء بيت الملاء، حتى شجيرة الزيتون» (ص ١٦٧).

إن المتلقي لجملة هذه البداية الخامسة سيقف مرة أخرى على حافة الشك المفعم

باشتعال لغوي دافق؛ فالأجنحة تحيل مباشرة إلى طائر غير مسمى، لكن الصفات المسندة بإضافات متتابعة ستعطي سمة البدايات الأخرى: «الأجنحة تلك هائلة حجماً، وبيضاً لوناً في خفقانها، يتطاير ريشها الأبيض ليغطي الأرض ريشها المتطاير»، تكسير الدلالة الحرفية التي تبودرت أول مرة. فالأجنحة جزء والريش جزء أصغر من هذا الجزء، وفي عدم تحديد هذه الأجنحة يقوم عمقها البلاغي. ثم إن إيراد الأرض وتحديدتها بالأفق هو أيضاً لا تعيين بلاغي حتى تكون الصورة استعارة للثلج الأبيض المتطاير في حركية وفاعلية، ثم تعيينها بكلمة الخفق العنيف، وإحالة بعيدة أيضاً على حركة هائلة في الخارج، بالإضافة إلى شمولية الاكتساح الذي لا يتوقف في مكان معين بذاته، بقدر ما يسبح الأرض من أفقها إلى أفقها. هذا الجزء الأول من جملة البداية يتميز إذاً بثلاث خاصيات أساسية:

١ - استعارة من الحيوان إلى الطبيعة.

٢ - فاعلية مؤكدة.

٣ - التعميم وعدم الاقتصار على تحديد مكاني واحد.

هذه الخاصيات الثلاث، تفضي بنا مباشرة إلى الجزء الآخر من الجملة، وهو مستوى دلالي يبدأ بالنفي، عكس الجزء الأول الذي جاء ليثبت التأكيد.

إن بداية هذا الفصل تتأسس من قطبي الإثبات والنفي وهو المقصود، بحيث أن بيت الملامبات منفيًا ثابتًا لا شيء يتحرك في فنائه. فالخارج متحرك والداخل (بيت الملامبات ساكن وثابت. وتأكيد هذه السكونية بشجيرة الزيتون العجائبية (والتي ستختم الرواية بالحديث عنها). وهذا السكون لا يراد منه الوصف الظاهري بقدر ما أتى به للإشارة إلى غياب عائلة الملامبات، والتي كانت تملأ الفناء، وكان خفق حياتها يوازي عنف اصطفاق الأجنحة الثلجية، فتطايرت العائلة بدءاً من بيكاس الأب، ثم الملامبات بيناف وأخته خاتي وابن زاري، وعفدي ومجيدو وغيرهم من شخوص الرواية.

لغويًا، البداية اسمية متنوعة بالصفات والنعوت ثم ثلاثة أفعال كلها متصرفة في المضارع، وهي تؤدي وظيفة الفاعلية، والاستمرار عدا الفعل المنفي بـ «ما» في الجزء الثاني من الجملة. كما أن هناك تحققاً للتقديم والتأخير في جملة «فيغطي الأرض ريشها المتطاير»، وقد أعطى للبداية، عموماً، شاعرية، كما حقق لها دلالة أخرى بتقديم «الأرض» وتأخير «ريشها المتطاير» - ثم إتمام المعنى الذي يكمل الأرض من الأفق إلى الأفق، بحيث أن هذه الجملة لها احتمالات عدة في التركيب لتوليد جمل أخرى بتغييرات طفيفة. هذه الشاعرية هي تأكيد سينتفي من خلال «ما» النافية، والاستدراك بـ «حتى».

كما أن علاقة هذه البداية بالفصل قد أومات إليها الاستعارة، وثنائية الحركة - الثبات،

وهو الشيء الذي سيهيمن على الفصل، بل وسيكون داعياً للحسم لصالح الحركة التي لازمت الفصول برمتها، وبالتحديد البدايات التي كانت تؤشر على تلك الفاعلية. إذ أن حركية الأحداث لها سرعة حدث عادي من حيث الكثافة والتحول، أي أن داخل كل ما يوحى أنه ثبات هناك احتمال للحركة.

وبداية للفصل الخامس تعبر عنها من خلال استدراك بـ «حتى شجيرة الزيتون» التي يجسمها ويجعلها شخصاً من شخوص عائلة «الملا بيناف».

٤ - أفكار للمناقشة.

تفرز البداية الروائية العديد من الاستنتاجات خصوصاً إذا كان ما يؤطر هذه الاستخلاصات هو أن البداية نفسها مكوّن أساسي من مكونات الخطاب الروائي. وما يشفع كونها مكوّنًا داخلياً، هو أنها مدخل يقود نحو النص وخارجه، أي نحو ما هو لغوي، وما يحيل إليه هذا اللغوي في الخارج. فالبداية هي مناورة تتأسس على الصورة الخادعة ببلاغتها المرتوية من استعمال يقظ ودقيق. خادعة لأنها توهم بالإحالة والمرجع، كما توهم بالوصف الواقعي لظاهر الأشياء، كأن النص الذي يلي البداية، يشغل فقط على مدى تفهم القارئ لها.

والبداية المتمثلة في الجملة الأولى المفتوح بها الحكي، وإن كانت تلتقي مع بدايات النصوص الروائية المعاصرة لها فإنها تختلف عنها من حيث مكوناتها اللغوية، ووظيفتها الدلالية، بحيث جاءت البدايات الخمس من فصول الرواية لتسطر هذه الوظائف من خلال طابعها الاختلافي المتنوع، الذي يرتبط في سلك يجمع البدايات كلها.

تتشكل هذه البداية من كلمات - مفاتيح يلحمها خيط رابط لها جميعاً وهو التخييل الذي لا يظهر واضحاً ولكن اسم «الملا بيناف» ينوب عنه من خلال ظهوره المتكرر في ثلاث بدايات (الفصل الأول، الثالث ثم الخامس). في البداية الأولى جاء الحديث عن «الملا» كشخصية، بينما جاء ذكره في الفصلين الثالث والخامس على سبيل التمييز (ساحة بيت الملا - فناء بيت الملا). كما تكررت مفردات الثلج والبياض في الفصلين الثالث والخامس، وورد ذكر الظلام مكرراً في الفصل الثاني، بينما كانت وردت أسماء الحيوانات في ثلاثة فصول (الحيوان - الزراير - الريش). من جهة أخرى هناك أربع ملاحظات أولية تتجلى في:

٤ - ١ - حضور العنوان في البداية الأولى، الكبرى (كما في البداية الأخرى الصغرى)،

فالجمله الأولى تحيل على الملا الوقور وهو يقرأ الفاتحة.

٤ - ٢ - حضور الجمل الإسمية في أربع بدايات، وجمله فعلية في واحدة. وهذه الأخيرة

تم بها افتتاح الرواية، وتدل على أن الفاعلية لم تختلف، وإن بدا أن الجمل الأخرى في

بدايات الفصول الأربعة هي جملة اسمية، فإن تحت إهابها جمل فعلية متنوعة.

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
مفردة البداية	حاول	ذلك	بضعة	خيام	الاجنحة
الافعال في جملة البداية	حاول، يبدو ابتسم، وقع، قرأ	يزحف - يسبح	حطت، باحثة	انتصب - يأتي كانوا يأتون - يتحدثان - يجري - يختارانه	تحقق، يعطي يتحرك

كما حقق تنوع على مستوى البداية باسم اشارة يفيد تعيين البعيد جداً ثم اسم العدد، واسم يحيل على المكان، وآخر على الحيوان، هذا التنوع الذي يحقق فرادته على مستوى كل فصل على حدة، ظل مرتبطاً بالجملة البداية الأولى - الفعلية التي كانت تنمو داخلياً في البدايات الأخرى، وتختفي في الجملة الاسمية التي كانت للتقرير والإخبار، وجاءت مخصبة بالتنوع الذي يقصد منه استنفاد النظر والإنطلاق من زوايا مُغايرة لكنها تصب في نهاية الأمر في مجرى واحد.

٣ - ٤ :- حضور صيغة المثني والجمع:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن الصرفي، والصيغة (الجمع - المثني -)	- الانسان - الشفتين: - اليمين	يزحف - يسبح	- بضعة زراير	خيام - هؤلاء الرجال دراجاتهم - كانوا ثلاثة - اثنان، يتحدثان.	الاجنحة الهائلة

هذه الصيغة تنطلق من المثني أو الجمع لتنتهي الى المفرد أو العكس. وقد عكست كل البدايات هذا المفرد الذي له هيمنة خفية على المثني والجمع. وجملة البداية لا تحاول اظهار هذا بقدر ما تسعى إلى التمويه عن طريق التثنية والجمع. ففي كل فصل على حدة هناك الفرد الواحد، بحيث إذا كانت لبيكاس هيمنة قائمة في مسارات كل أحداث الرواية، عبره هو، أو عبر ابنه بيكاس الثاني، فإن الفصول قد تقاسمتها الشخوص بحيث أن الفصل الأول كان للملأ بيناف والثاني للحيوان المنوي، والثالث لبيكاس، والرابع والخامس لكرزو. هذا الأفراد، كونه بؤرة يتم عبرها نسج باقي أحداث الرواية، لا يحقق وجوده الا

عبر الآخرين أي أن الأفراد والتثنية والجمع هي أشياء واحدة ومتماصة فيما بينها:

٤ - ٤ - حضور الزمن:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن		الظلام	الصباح - الثلج الليل		

هذا الحضور لم يتكرر الا في بداية فصلين، وهو حضور غامض لا تحديد فيه عكس التحديد الذي كان يعطيه المؤلف في ثنانيا النص. فالبدائية تبدأ عائمة من الكل، ثم تشرع في تقليص هذا الكل الى الجزء الذي هو الزمن المحسوب.

٤ - ٥ - حضور المكان:

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
المكان		الزلال الدبق النفق	- السلك - الساحة - الثلج	الطريق - الغبار	- الأرض - بيت الملاً

لحضور المكان في البداية أهمية، فهو مغلق ويتراوح بين المحدد وبين اللامحدد. والحيوان الذي يزحف في الظلام، ظلام الزلال الدبق الذي يشير الى هيئة المكان الذي يحتويه، هو حيوان يتحرك فوق مكان ما.

هذه التجليات الخمسة مرتبطة فيما بينها تفضي الى وظيفتين أساسيتين:
- الوظيفة الأولى: وظيفة ايهامية، البداية فيها توهم بما هو واقعي لاستقبال الأحداث؛ والإيهام، عن طريق اختفاء الرواي وراء حجاب سميك، وهو يقدم الصورة المشهدية لواقع مرئي يدفع بدوره نحو اللامرئي (جسر من الواقعي إلى الخيالي أو العكس). فالمؤلف في بداية الفصل الثاني يوهنا بحيوان يسبح في شيء رخي زلال، ولكن بقية الفصل يصدم القارئ بأن الحيوان ليس سوى حيوان منوي في رحلته من جسم الملاً بيناف إلى رحم برينا المفتوح لاستقبال العجائبي.

- الوظيفة الثانية: وظيفة التلميح البلاغي، الذي يتكئ على التنويع القاضي بالتشويق

والتفسير الضمني لكونولوجية الحكي، وتلك الخطية اللاهثة وراء بطولة التعجيب، من خلال النعوت والصفات الدقيقة التي تساهم في التكتيف والإيحاء، وهيمنة الفعل الحركي.

كما أن البداية في المحكي الروائي ذات آليات داخلية تنسج للنص الروائي أنفاقه ومساربه واختلافيته وفرادته وبالتالي علاقته مع باقي النص أو مع المتلقي.
المغرب

المراجع:

- (*) المقصود بالبداية: الجملة العتبة Phrase Seuil الأولى والمرادفة للترجمة الفرنسية incipit.
- (١) انظر نفس الفكرة في:
- Jean Raymond: Commencements Romanesques, P129 (Article in=) Position et oppositions sur le Roman- contemporain, Actes et colloques N°8, strasbourg, ed. Klincksiek 1979
- Andrea del lungo: Pour une poetique de l'incipit, (Revue=) Poetique n°94, avril 1993, ed seuil, P131.
- (٢) صبري حافظ: البدايات وظيقتها في النص القصصي، مجلة الكرمل عدد ٢١ - ٢٢ - سنة ١٩٨٦، نيقوسيا ص ١٤١.
- (٣) ان مسألة التحديد المدقق لجملة البداية تتراوح بين الذين يقفون في الجملة الأولى وبين القائلين بالوحدة الأولى التي قد تتضمن جملاً تشكل معنى، ويناقشها (اندريا، ديل، لونجو)، مشيراً الى الأخذ بالوحدة الأولى في النص وإلى ثمانية نقط تحديدية:
- أ- إشارة من المؤلف.
- ب- نهاية السرد الأولى والانتقال إلى السرد الآخر.
- ج- الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس.
- د- الانتقال من الخطاب إلى السرد والعكس.
- هـ- تغيير في الصوت أو على مستوى السرد.
- و- تغيير في التبئير.
- ز- نهاية الحوار أو المونولوج، أو الانتقال إلى الحوار أو إلى الموضوع.
- ح- تغيير في زمنية النص وفضائه.
- انظر: Andrea. d.L: op.cit PP135-136

4 - Jean Raymond: 1979. P129

(٥) يوسف القعيد: شكاوي المصري الفصيح، ح ١ - نوم الأغنياء، ط ١ - دار المسيرة بيروت ١٩٨١.

(٦) محمد برادة: لعبة النسيان (رواية) دار الأمان. الرباط. ط ١، ١٩٨٧، ص ٧.

- (٧) صبري حافظ مرجع سابق.
- (٨) يوسف فاضل: سلسيتينا (رواية)، منشورات نجمة، الدار البيضاء، ط١: ١٩٩٢، ص٧.
- (٩) جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص٧.
- (١٠) أنظر: Andrea.d.L: 1993.P138
- (١١) الميلودي شغموم: عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٨٨، ص٥.
- (١٢) محمد الهرادي: أحلام بقرة، دار الخطاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص٥.
- (١٣) الياس خوري أبواب المدينة، بيروت، دار ابن رشد ط١، ١٩٨١.
- (14) Jean Raymond: 1979. P140
- (١٥) سليم بركات، الريش، بيسان للنشر ط١، ١٩٩١ نيقوسيا.
- (١٦) يحيى الطاهر عبد الله: الحقائق القديمة لإثارة الدهشة (ضمن المجموعة الكاملة) دار المستقبل العربي ط١، ١٩٨٥.
- (١٧) محمد برادة، الضوء الهارب، نشر «الفنك»، الدار البيضاء ط١، ١٩٩٣، ص٩.
- (١٨) مجيد طوبيا: دوائر عدم الإمكان (ضمن عذراء الغروب) بيروت دار النشر ط١-١٩٨٦ ص١٦٦.
- (١٩) عبد الحكيم قاسم، طرف من خبر الآخرة، بيروت، دار التنوير ط١، ١٩٨٤، ص١٩٨.
- (٢٠) إدوار الخراط: رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص٧.
- (21) M.Bakhtine: Esthetique et theorie du roman ed, tel Gallimard, France, 1987, P395.
- (٢٢) دوائر عدم الإمكان. ص١٢٥.
- (٢٣) صبري حافظ: مرجع سابق، ص١٤٣.
- (٢٤) صبري حافظ: مرجع سابق، ص١٤٢.
- (٢٥) نفس المرجع والصفحة.
- (26) Jean Raymond: 1979. P132
- (٢٧) أنظر: نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط١ - ١٩٩٤، حيث يعرض المؤلف قسماً خاصاً بالمفهوم والوظيفة ثم البداية والزمن والمكان وانماط البدايات، ثم قسماً ثانياً يقارب البداية من خلال رواية الزيني بركات، فضلاً عن تمثيلات أخرى من نصوص روائية غربية وردت في القسم الأول.
- (٢٨) سليم بركات: فقهاء الظلام، نيقوسيا، منشورات مؤسسة بيسان برس، (كتاب الكرمل ٢) ط١، ١٩٨٥.
- (29) Jean Raymond: 1979. P132
- (30) M.Bakhtine: 1987, P395