دراسات تحليلية

السَّـــرْد

في رِوَايَاتِ مُحَمَّد زفزاف

محمد عز الدين التازي

مكتبة الأدب المغربي

دار النشر المغربية

سلسلة دراسات تحليلة

باشراف ادريس الناقورى

السرد في روايات محمد زفزاف

محمد عز الدين التازى

1985

مطبعة دار النشر المغربية

حقـوق الطبـع محفـوظـة

رقم : الايداع القانونى 216 ـ 1985

تـــقـــديـــــم

بصدور هذا العدد، تدخل السلسلة فى مرحلـــة جديدة نأمل أن تكون نقلـــة نوعيـــة لا على مستوى الشكل والاخراج فحسب بـــل وبالخصوص على مستوى المحتوى والفعالية.

لذلك ليس من الـــلازم هنـــا التذكير بالمبادىء والاهداف التى اقترن بها ظهور السلسلة بأعدادها المحدودة السابقة وراهن على بلورتها وتحقيقها، فتلك خطة واضحة ومستمرة سنعمـــل، فى الاعداد اللاحقة ، على تنفيذها وعلى تعميقها بمـــا يتطلبه الموقف الثقافى من حضور ووعى ومتابعة. ما يلزم توضيحه هـــو أن السلسلة تتطلـــع الى أن تكـــون

فعلا سلسلة ثقافية تستوعب فعاليات فكرية متنوعة وتتسع لدراسات رصينة وجادة تسعى الى تغذية الملتقى سواء كان قارئا متخصصا أم مثقفا متوسطا بمادة علمية وأدبية لا تقتصر على مخاطبة وجدانه وانما تنفذ كذلك الى عقله وملكاته. فاذا كان هذا الملتقى قد مل الخطاب الذى يحاور الغرائز والمشاعر ويهدهد العواطف فقد آن الاوان لفتح حوار جدى يتصل فيه الخطاب بين الكاتب والمتلقى ، بين البحث التحليلى ومستقبله على أسس علمية وحقائق واقعية وعملية لا يرقى اليها الشك ليكون الحوار مثمرا والنتائج مأمونة. ولن يتأتى كل ذلك الا بشروط لابد من توافرها والالتزام بها من طرفى الحوار أعنى الباحث والقارىء .

من هذه الشروط ، وقد لا يكون من أكثرها أهمية ، ضرورة التزام الدقة والموضوعية فى

بحث الظـــاهرة أو القضية أو الموضوع المدروس بما يحترم مفهوم البحث العلمى من أصول وقواعد واحاطة بمادة البحث.

ومنها أيضاً ـ وهذا يتصـــل بالشـــرط الاول ويتكـــامل معه ـ مغالبة الذات والهوى فى مجال التفكير والتعبير وطريقة العرض، والتقيد بمبادىء البحث العلمى المجرد التى لا تترك أى فرصة لتسرب الذاتية والتعصب الأهوج.

من الاكيد أنه يصعب ، ولا سيما فى حقل العلوم الانسانية ، التنصل من الذاتية والايديـــولوجيـــا لانه يتعذر بل يستحيل أحيانا الفصل بين مـــا هو ذاتى وبين مـــا هو موضوعى لان الواقع الاجتماعى يحتويهما معا ويتكون منهمـــا معا ، ومع ذلك فما تطمح اليه الدراسة العلمية ولو فى هذا المجال، هو أن تبتعد عن التخميـــن والاحكام الذاتية المبتسرة

والمقولات الفجة وتقترب من البحث الرصين المدعوم بحقائق الحياة وحرارة التجربة ووثقوية العلم ٠

وهذا يقتضى طبعـــا ، اضـــافة الى مـــا سبق، ضبط المنهج وتدقيق الاصطلاحات والسيطرة على بقية أدوات البحث وفى مقدمتها اللغة٠

واذا ما تعذر على الباحث الوفاء بهذه الالتزامات أو ببعضها ، فلا أقل من تقديم دراسة مقنعة تشد القارىء وتضيف اليه جديدا ليتمكن هو الآخر من الاستجـــابـــة ومواصلة الحوار ٠ □

«... واحيانا اخرى يفضل أن ينفرد بنفسه دون أن يكون معه كتاب . يدير مشاريع كثيرة في رأسه تبقى في الغالب بدون تنفيذ منها مثلا مشروعات الكتابة، فهو يعتقد أن أفكاره لن تؤدي به الا الى الجحيم ، وهكذا يظل يكتب ويكتب ويستعرض باهتمام آراء النقاد الاذكياء فيه الذين فهموا عبقريته وقدروها. حتى اذا انتهى من ذلك خلد الى الراحة فالنوم ، وعندما يستيقظ تكون جميع أحلامه قد ضاعت منه فلا يتذكر منها شيئا».

الافعى والبحر ، ص 54 .

مقدمة :

تأتي أهمية الاعمال الروائية لمحمد زفزاف ، من كونها قد حققت نوعا من التراكم في التجربة الروائية المغربية ، فلقد أصدر هذا الكاتب بين سنة 1972 و 1984 ست روايات هي على التوالي : المرأة والوردة (1) ، أرصفة وجدران (2) ، قبور في الماء (3) ، الافعى والبحر (4) ، محاولة عيش (5) ، بيضة الديك (6).

تتجلى دلالة هذا التراكم ، في حرص الكاتب على أن يرتاد مجال الكتابة الروائية ، محاولا تحقيق نوع من التطور في مفهومه للكتابة ورؤيته للعالم ، فهو من جهة، قد

---

(1) سلسلة الكتاب الحديث. منشورات غاليري. بيروت 1972.
(2) سلسلة كتابات جديدة. منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية
(3) الدار العربية للكتاب، 1978.
1974.
(4) الدار البيضاء، ربيع 1979.
(5) نشرت هذه الرواية بمجلة الاقلام العراقية، ع 2، س 16، 1980.
(6) منشورات (الجامعة) الدار البيضاء، يوليوز 1984.

استطاع أن يرسخ أسلوبه المتميز ، وان يجعل رواياته تعكس تكرارية بعض المضامين والنماذج الاجتماعية ، كما استطاع في بعض رواياته ان يكسر هذه التكراريه باقتحام فضاءات جديدة ، ورغم ان مسار تجربته الروائيه قد عرف بعض الانكسارات من خلال روايات ضعيفة فنيا .

الا أن ما يهم الدارس هو استمرارية الحضور الروائي لهذا الكاتب ، ورصد مؤشرات وعلامات هذا الاستمرار، سيما وأن لروايات محمد زفزاف سماتها الخاصة في مجال الرواية المغربية ، فهو لم يتجه نحو استعادة بعض تجليات الحركة الوطنية من خلال رواية الحقبة حما فعل روائيون مغاربة آخرون (7) ، ولكنه كروائي ينتمي الى جيل الاستقلال ، قد ارتبط ببعض مظاهر التحول الاجتماعي والسياسي للبلاد ، ومن خلال نماذج اجتماعيه تعبر عن أزمة المثقف داخل مجتمع متخلف ، أو أخرى شعبية مقهورة ومحكومة بسلطة السياسة وسلطة التقاليد الاجتماعية . مع أن الكاتب يرصد هذه النماذج من زاويته الخاصة ، ومن مفهومه الخاص لمظاهر الصراع الاجتماعي، وبذلك فالكتابة تمتلك رؤيتها الخاصة للعالم ، وهي رؤية وان تمظهرت بالطابع الانتقادي فهي تستحق الكثير من النقاش ، ذلك أن الرؤية السياسية الانتقادية في بعض الروايات ، تتحقق من خلال خطاب فوقي يلقيه السارد ،

(7) عبد الكريم غلاب، مبارك ربيع، البكرى السباعى، والميلودى شغموم بصيغة جديدة.

ولا تمارسه الشخوص الروائية كسلوك يومي من خلال فعل التغيير ، ولعل هذه الشخوص وهي تنتقد الاوضاع، انما تقع في تكريسها بتوجهها السلبي العدمي او اغراقها في الجنس والحشيش وكل مظاهر التفسخ التي تبرر نفسها بالتحرر من عقدة الاخلاق والتقاليد . من هنا فان نقد البورجوازية هو نقد قائم على أساس المفارقة الاجتماعية، من منظور يعكس أزمة المثقف ، ولا يرقى الى مستوى الصراع الطبقي .

داخل هذا التصور ، يمكن تفسير شبكة العلائق الاجتماعية التي تكون العالم الروائي ، وموقفها من السياسة والدين والمجتمع . أما الجنس في اعمال محمد زفزاف الروائية ، فيستحق وقفة خاصة لانه يشكل نقطة التقاء محورية بين معظم الروايات ، كما يشكل علامه لها دلالتها الخاصة في الموقف من العالم، بكل المستويات الغريزية والعاطفية ، وارتباط هذه المستويات بشبكه العلائق الاخرى .

يبدو أن التجربة الروائية عند الكاتب ، قد انطلقت مع «أرصفة وجدران» ، رغم أن «المرأة والإزردة» كانت أسبق الى النشر . جاءت «أرصفة وجدران» لتحمل معها الموقف الوجودي العدمي من العالم ، من خلال «بومهدي» الطالب الجامعي الذي يدرس الفلسفة . تعلن الرواية عن الموقف من المرأة ، ومن الكتب واضرابات الطلاب ومن الحياة

نفسهـا ، حيث تعبر الشخصية الروائيـة عن كونها تعيش الغربـة والاغتـراب في الواقـع (8).

الا أن الجنس والحشيش والرغبة في اكتشاف الغـرب، واختراق محرمات مجتمـع «الطابـو» المغربـي ، هـي الموضوعة الكبرى في روايـة «المرأة والوردة» ، ونلاحـظ أن هذه الموضوعة سوف تستمـر وتتنامى بتفاصيل حكائيـة مختلفـة في «الافعى والبحـر» على أن «قبـور في المـاء» و «محاولة عيـش» تشكلان منعطفـا في تجربة الكاتب التـي ارتبطـت بنموذج المثقف البورجوازي ومنظوره «الانتقادي» للعالم ، ويتجلى هذا المنعطف في اختيـار الكاتب لشخصيات تنتمي الى الطبقة الشعبيـة ؟ ففي «قبور في المـاء» يواجـه سكـان قرية المهدية وبصورة جماعية غـرق احد مراكـب الصيـد والمطالبـة بالديـة ، وهم بذلك ، يواجهـون «العياشي» صاحب المركب ، والسلطة المتمثلة في القائـد . لكن هذه المواجهة لا تعنـف الى مستوى تصعيد الصـراع، عندما يقتـح السكان بالزردة التي يقيمها العياشي ترحما على الغائبين . وايضـا فان «حميـد» في «محاولة عيـش» ، يواجه وبصورة فردية مجتمع السماسرة والمهربين ورجال الجمارك، والسكاري الليليين ، وعاهرات الحانات والجنود الامريكيين وطقوس العائلة ، وباكتشاف هذا العالم ، والصراع من أجل العيش ، تكون الرواية قد تدرجت في تقديـم الملامح العامة

(8) ص 32 من الرواية.

للبيئة والنموذج الاجتماعى ، وبذلك تتميز، داخل منحى الكتابة الواقعية عند محمد زفزاف ، بكونها قد رصدت سيرورة حياة بكاملها ومن النشأة والحصول على العمل (بيع الجرائد) الى الزواج والفشل . بينما نلاحظ ، أن روايات الكاتب السابقة ، تكتفى برصد فترة زمنية قصيرة من حياة الشخصيات الاساسية . الا أن «بيضة الديك» تبدو أكثر نضجا في تلمسها للخلفيات الاجتماعية والسياسية التى تؤطر حياة نماذجها الروائية ، حيث تصبح هذه الحياة مسرودة بضمير المتكلم ، ومن منظور التجربة الشخصية التى عاشتها نماذج الرواية الاساسية .

تتنامى تجربة الكاتب الروائية ، كما لاحظنا، انطلاقا من الموقف السلبى العدمى من العالم ، نحو تصعيد هذا الموقف الى القضايا السياسية والاجتماعية التى - تهم البلاد - ، ومن وجهة نظر سبق أن وصفناها بالخطاب الفوقى ، الى جانب التقاء هذا الموقف بالنزوع نحو التعبير عن القضايا الجنسية والغريزية التى يحاول النص الروائى، أن يوهمنا من خلال طرحها وبوسائط اباحية ، بأنه يقف ضد الاخلاق الاجتماعية السائدة ، كما أنه يسعى الى تفجير طاقات الفرد وتحريره من الكبت والاحباط . ان هذه المواقف الثلاثة ، هى ما يشكل نقط الارتكاز الاساسية في أعمال محمد زفزاف الروائية .

ولقد رأينا كيف أن عالم الرواية ، ينبنى على رصد المواقف الاجتماعية والسياسية والثقافية ، من خلال شخصية واحدة مركزية أو من خلال تعدد الشخصيات الجماعية التى تساهم في بلورة الموقف من العالم .

كما أن تجربة الكاتب ، قد تراوحت بين التعبير عن المأزق الفردي لنموذج البورجوازي الصغير ، كمثقف ، وبين الانفلات نحو ملامسة الهموم الاجتماعية عند نماذج شعبية ترتبط بفضاء مغاير (القرية) (الحي القصديري).

ونلاحظ أن هذا التباين ، قد ساعد الكتابة الروائية على الخروج من تكرار بنياتها الدلالية الاساسية، رغم تنوع الحكاية ، بين رواية وأخرى ، الا أن العالم الروائى عند الكاتب ، قد ظل مرتبطا ببعض «التيمات» الاساسية التى تشكل محور الكتابة ، كالجنس ونقد السلطة والبورجوازية ، ودن منظور الكتابة نفسها .

وأيضا ، فان معظم الروايات ، حتى وان كانت تتمحور حول بعض المضامين الشعبية ، تحيلنا على الثقافى، سواء من خلال التعابير التى يستخدمها السارد ، أو تستخدما الشخصيات ، أو بواسطة الاشارات الثقافية الى الكتب والروايات وأسماء الادباء .

كما نلاحظ حرص الاعمال الروائية التى كتبها محمد زفزاف ، على تشغيل شخصيات أجنبية داخل سيـــرورة الاحداث وتوجه تفاصيلها ورؤيتها للعالم . ان ما يفسر هذه الظاهرة ، هو رغبة الشخصيات الروائية في وجود توافق اجتماعى خارج البنية المجتمعية التقليدية ، والتطلع الى تحرر كامل لا يحقق نموذجه الا في الغرب .

مع ذلك ، ف «رجولية» المنظور الاجتماعى للمرأة، تظل مهيمنة على مواقف الشخصيات «الذكورية» في اطار تحقيق أناتها الخاصة ، حيث ترغب في تحرير ذاتها من القيم الاخلاقية ، ولكن نظرتها للمرأة ، تظل نظرة أخلاقية (9) ؛ ومن ثم فالرجل ، يمارس على المرأة نقدا أخلاقيا عندما تمارس الخيانة على الزوج والصديق ، أما هو كرجل، فيريد أن يتحرر من عقد وأخلاقيات المجتمع .

هكذا يتحقق حضور المرأة في العالم الروائى ، وهي محاصرة برغبات الرجل الجنسية ، ومتهمة بالخيانة ، ولذلك نلاحظ تعدد النماذج النسائية المتهمة بالخيانة في المستوى الكمي للروايات ، بدءا من «أرصفة وجدران» الى «بيضة الديك» . مع أن الخيانة تكتسى طابعا خاصا،

(9) نموذج سليمان فى الافعى والبحر، وأيضا نموذج فى المرأة والوردة.

عندما ترتبط في تصور الشخصية الروائية بنقد التفسخ البورجوازي ، كما هو الحال في «الافعى والبحر».

وكظلال لشخصية الكاتب في الاعمال الروائية ، نلاحظ حضور «الكاتب» في بعض الروايات . ففى «المرأة والوردة» نرى أن محمد زفزاف يطرح في نهاية الرواية مشروعه ليكون كاتبا ، بعد فشل محاولة تهريب الحشيش ، التى اشترك فيها . كما نلاحظ هاجس الكتابة عند سليمان في «الافعى والبحر» . اما في بيضه الديك ، فنرى حضور الكاتب كشخصيه روائية ، تساهم في الفعل الروائى ، وهناك اشارات اخرى تجعل «الكاتب» يحضر بشكل أو باخر ، وهو عموما ، حضور لا يوازي عملية الكتابه نفسها ، ولا يعطى للنص الروائى امكانية مساءلة ذاته وطرح أسئلة الكتابة من الداخل .

روايات قصيرة تشغل البياض بما يقارب المائة صفحة في المتوسط . وهى بهذا الحجم، لا تسمح للاحداث بأن تنمو وتتسع ، ومن المفترض ، أن يفرض عليها هذا الحجم نوعا من الاقتصاد والتركيز . الا أن ما يلاحظ ، هو اعتماد الروايات على الطابع الحواري ، وتعلقها ببعض التفاصيل التي لا تخدم البنية الحكائية . على أن هذه الملاحظة تتعلق بحدة ، بروايات دون أخرى ، وسوف تتضح بصورة أكثر ، مع دراسة السرد وتحليل مكوناته الحكائية .

على أن السارد وهو يسرد الاحداث ، سواء عندما يتقدم بها في خط تصاعدي ، او حين يوجهها نحو الماضي، فانه لا يهتم بتشكيل الفضاء الروائي ، الاحداث مسرودة بجزئياتها وتفاصيلها الجزئية ، وهذا ما يتكون منه العمل الروائي . أما الوصف ، فغالبا ما يكون متداخلا مع السرد . واذا كان البحر يشكل نقطة التقاء مكانية بين عدة روايات ، فانه يظل بعيدا من أي حضور في تلك الروايات ، حتى وان تعلق الامر بالوظيفة التزيينية، لانه يكون خلفية خارجية لا يمسها الوصف ، تقع بعض الاحداث في الشاطىء كما هو الحال في «المرأة والوردة» و «الافعى والبحر» ، وتتمحور «قبور في الماء» حول غياب مجموعة من الصيادين بعد غرق المركب ، الا أن البحر، سواء بعالمه ورموزه ، أو بمكوناته الخارجية ، يظل غائبا في هذه الروايات ، لانها تهتم بالحكاية ، ولا يهتم بمكونات الفضاء الروائي . ويمكن أن تعمم هذه الملاحظة على الاعمال الروائية التي كتبها محمد زفزاف ، حيث يصبح المكان مجرد خلفية خارجية ودون أن يشكل سلطة قائمة بذاتها . واذا كانت الحكاية تستعمل الافعال ، والوصف يستعمل النعوت ، فانه بهذا المستوى المورفولوجي متحقق في كتابات زفزاف الروائية ، لكنه لا يرقى الى مستوى الاشتغال داخل الحكاية ، ليؤكد علاقته السيميائية (10) ، وترميزه للفضاء الروائي .

(10) فليب آمون، مجلة بوتيك، ع 12، 1972.

اننـا نفكـر في كون هذه الملاحظات تحتـاج الى دراسة تفصيليـة تنطلـق من المتن الروائي ، ولكننا نسوقها هنـا بعجالـة كتقديـم لدراسـة السـرد الروائي ، ونفكـر أيضـا في انجـاز دراسـة شاملـة عن كل المكونـات الروائيـة في أعمـال محمـد زفـزاف .

مـــدخـــل :

الســـرد كمكـــون روائـــى

يتعلـق السـرد بمجموعة من الوقائع والاحداث . كما أن هذه الاحـداث تتبنى كجزئيـات ، وكوحدات حكائيـــة صغرى ، لتكون الحكاية الاساسية . والحكاية أساسا، قـد تكـون مجرد ذريعـة للسرد ، انه يساهم في تنظيمها، كمـا أنـه يستطيـع أن ينقـل لنـا بعض تفاصيلها أو كليتهـا عن طريـق المخيلـة ، ولكنه أيضـا ، يفتتهـا ويخترقهـا بحثا عن نقطـة البدايـة ، وعن مسار جديد للاحـداث، قد يكـون هو النهايـة .

فبدايـة السرد ، لا تتطابـق مع بدايـة الحكايـــة ، ومساره لا يتطابـق مع اتجاهها في الزمـن التصاعدي . ومن هنـا فالحكايـة تتوافـق مع السرد في الوقائع والاحـداث، بينما يتميـز السرد بوظائفـه ومكوناته الداخلية ، وأزمنته، وهكذا فالسـرد يرتبـط بالكتابـة ، وبالسـرد ـ الكاتب. أما الحكايـة فهى المادة الاولية التى يمكن أن تتحدد مـن خـلال جنس أدبى أو آخـر ، لتصبـح كتابـة .

ينطلق السرد الروائى من الحكاية ليعيد بناءها عن طريق خلق الحوافز الدافعة لظهور حادثة الى السطح، وسرد حكايات أخرى تتميز بالاستمرار ، أو بالاستقلال النسبى عن الحكاية الاساسية (حكاية داخل الحكاية) ، وخلق النظام (المتتاليات السردية) ، والتقطيع ، أي النقلة الزمنية ، أو تقطيع الحوار للسرد ، وايجاد العلاقة الكلية بين الازمنة السردية .

وهكذا ، فان هوية الجنس الادبى محددة كلية بهوية الكلام ، وهذا لا يعنى أن الهويتين متطابقتان . ان هذه النواة تغتنى بمجموعة التكتيفات في معناها البلاغى :

1) اضفاء السرد : لابد من خلق موقف حيث يتمكن السرد من صوغ عبارتنا ـ الشعار ، أو ما يرادفها.

2) تدرج ، أو على الاقل ، سير في اتجاه واحد في ظهور الفرق طبيعى .

3) تناسل تيماتى : بعض التيمات ، مثل الانحرافات الجنسية أو الحالات القريبة من الجنون ، تحظى بالافضلية على الموضوعات الاخرى .

4) تمثيل لفظى يستغل مثلا التردد الذي يمكن أن نحس به عند الاختيار بين المعنى الحرفى والمعنى المجازي في تعبير ما (1) .

(1) أصل الاجناس الادبية، تودوروف، ترجمة محمد برادة، مجلة الثقافة الاجنبية، ع 1، س 2، 1982.

ان السـرد يستطيـع أن يصوغ الشعار ، فهو يستعيض عن الخطـاب بالمعنى الذي تكتسيه الاحداث . واذا كـان السـرد يتوفـر على خطابه ، فان هذا الخطـاب يتكون مـن المعنى ، وليـس من جاهزيـة الشعار نفسه . وعلى ضـوء هذه الملاحظـة ، يتبيـن أن السـرد يؤدي الى الشعـار . الموقف من الحيـاة والسياسة ، الخ... ولكنه يتوصل اليـه عن طريـق معنـى التفاصيـل .

كما أن السـرد يتنمـل بين أزمنـة الحكاية (ماضـي/ حاضـر/مستقبـل) ، ولكنه في نفس الآن ، يخلـق زمنـه الخـاص الذي يوازي الاحـداث وان كان لا يتطابـق معهـا، حيث «يوجـد السرد داخل التسلسل الزمنى لخطابه، انـه تسلسـل زمنى مواز لتسلسـل الاحـداث» (2) . ومن ثـم فالازمنـة السردية ، هى أزمنـة الحكايـة نفسهـا ، الا أن السـرد يتجـاوز العلاقـة التطابقيـة بينهما ، ليخلـق لهذه الازمنـة نظامهـا وعلاقاتهـا الداخلية ، وهذا أيضا ، ما يميز بين مستوى الحكايـة وبين مستوى الكتابـة الروائية . ففى الروايـة تتداعـى الازمنـة وتتداخل ، حيث يتنقـل السارد، وفـق نظـام خاص ، بين هذه الازمنـة ، ليكون التذكـر حافـزا ، أو ليصبـح الموقف الـذي أدى اليه الحافـز ، حافـزا آخـر على مواصلة السـرد من نقطـة التقطيـع .

---

(2) جيرار جونيت، حدود الحكاية، II Figures

على أن السرد يتميز عن الوصف ، من حيث اختلاف أحدهما عن الآخر ، فالسرد يرتبط «بالاحداث والوقائع، ومن هنا فهو يضيء خاصية الزمن ودرامية الحكاية ، بينما الوصف يهتم بالاشياء والكائنات في وجودها الآني ، يبدو وكأنه يعرقل مجرى الزمن ، ويعمل على بسط الحكاية في المكان» (3) .

فدراسة المتتاليات السردية ، هي دراسة النظام السردي ، حيث نستطيع القول بأن كل رواية تخلق نظامها من الكتابة ، لا من أصل الحكاية ، ولذلك قد تكون الحكاية مجرد تبرير أو ذريعة تتيح الفرصة للسرد، لكي يخلق أزمنته وسيرورته الخاصة ، حيث يتولى السارد، من خلال حضوره المعبر عنه بضمير معين ، وكاستقلال عن الشخصيات أو حضور في أحدها أو أكثر، مهمة الحكي الادبي .

ولاشك أن السرد وظيفة كتابية مشتركة بين السيرة الذاتية والمذكرات والرواية ، الا أن العمل المطبوع بالطابع التخيلي ، يظل قادرا على تمييز نفسه عن الكتابات الاخرى ، حتى وان كان محملا بعناصر مستمدة من حياة الكاتب (4) .

---

(3) جيرار جونيت، المرجع السابق.
(4) تودوروف، مرجع مشار اليه.

كما أن حضور السارد يتحقق من خلال الرؤيات السردية ، التي حددها تودوروف – بعد ج ، بوييون – ، وهي الامكانية التي تتيح لنا التمييز بين طريقة في الكتابة الروائية وأخرى . وتتحدد هذه الرؤيات الثلاثة كما يلي :

1) الرؤية من الخلف ، وهي ترتبط عادة بالسرد الكلاسيكي ، حيث يكون السارد على معرفة تفوق درجة معرفة الشخصيات ، وهو لا يخبرنا بالكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة .

2) الرؤية مع ، وفي هذه الحالة يعرف السارد نفس الاشياء التي تعرفها الشخصيات ، وهو لا يقدم لنا اي تفسير للاحداث . كما أن السارد يستطيع أن يتتبع شخصية واحدة أو عدة شخصيات وأيضا يمكن للسرد أن يتعلق بشخصية واحدة .

3) الرؤية من الخارج ، والسارد هنا يعرف أقل مما تعرفه أية شحصية ، وهو يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع ، ولم يستعمل هذا النمط من السرد الا في القرن العشرين (5).

اننا سنقارب هذه المفاهيم النقدية ، التي ينتظمها مفهوم السرد ، من خلال دراسة السرد ، في الاعمال الروائية التي كتبها محمد زفزاف .

(5) تودوروف، مستويات الحكي الادبي.

أرصفة وجدران : ما الذى يحدث ؟

«الساعات تمر فارغة . نجتر نفس الكلام»
الرواية ، ص 49 .

يتوزع السرد الروائى على واحد وعشرين فصلا . ومع قصر حجم الرواية ، فهى تحكى مرحلة من حياة «بومهدي» الطالب الجامعى ، في علاقته مع «سالم» ومع صديقتية : المعلمة ، وليلى الطالبة الجامعية التى يسميها «بومهدي» «نانسى» . تتكون أحداث الرواية من بعض التفاصيل اليومية ، التى تتداخل مع الطابع التأملى العدمى الذي يشكل محور التوجه الفكري العام للرواية. من خلال شخصية «بومهدي» طالب الفلسفة . كما تتحرك هذه الاحداث في فضاء مكانى ضيق يعيد نفسه ، حيث تتكرر نفس الاماكن ويؤدي أحدها الى الآخر : البيت / المقهى / بيت سالم / الطريق / البيت / الشارع / حانوت البقال البربري / الشارع / المقهى / البحر / غرفة سالم / الشارع / الكلية / بيت سالم / وكالة السفر / الكلية / بيت سالم / المقهى / السينما / بيت سالم . تغير الاحداث أماكنها من فصل الآخر ، كما تدور أحداث الفصل الواحد داخل عدة أماكن .

يستعمل السرد في الرواية ضميرين أساسيين هما ضمير المتكلم وضمير الغائب . ان السارد عندما يستعمل

ضمير المتكلم فهو يعلق على الاحداث ، أو يقدم وجهة نظره ، ومن زاوية ذاتية ، حول موقفه من العالم ومن الشخصيات الاخرى ومن بعض الاحداث ، انه «بومهدي» الشخصية المركزية في الرواية ، وهو أيضا ، السارد والشاهد والمعلق . على أن السرد عندما يستعمل ضمير الغائب ، فهو يبرز لنا سارد آخر كلى المعرفة بالاحداث، وهو الذي يسرد الحكاية .

للتمييز بين هذين المستويين السرديين ، نلاحظ كيف أن الكاتب يضع أحدهما بين قوسين ، دون أن يخضع ذلك لنظام سردي محدد ، يتناوب عليه كل من السارد (ضمير الغائب) والشخصية بتعليقاتها وتقديمها لوجهة النظر (ضمير المتكلم) . تفاجئنا هذه النقلة السردية من ضمير لآخر ، ومنذ الصفحة الاولى من الرواية :

«ان العالم يبدو لي في بعض الاحيان مهترئا. جد مهتزي . وأشعر بدخان زاكم ينبت في صدري ، وينطلق من خياشيمي ببرود ، ثم الى الفضاء مختلطا بظلال الاشياء ، وبالفراغ الكابوسي الثقيل .

كان متمددا في العياء . وشعر للتو أنه في حاجة الى تسلية على الاقل . كان شعوره بالاغتراب كبيرا. هذه الجدران الاربعة التى تتضمن قدرا من الهواء ليس بها هواء .

كـل شـيء جـاف لـزج .
حتـى أوراق الكتـب الراقـدة باحتـرام ،
كجـذوة حـب ميـت .
ان العالـم مهتـرىء ،
وقـديـم ،
بـل وعـادي جـدا ...
(مـا أحوجـه الى تغييـر !)

لو أنى أقفـز هذه اللحظـة ككرة مطاطية وأصفع الزمان، فأغير وجهته، أو أجعله يقف لحظة ليجيب عن هذا السؤال :

«لمـاذا هذه الحركة تتضمن العفونة والرتابـة والتكـرار ؟» (1) .

في هذا المقطـع السردي يتناوب على السـرد ضميران : المتكلـم والغائب . على مستوى الكتابة ، فهذه النقلة مـن ضمير الى آخـر ، تشير الى فوضـى تساهم في اربـاك القارىء ووضعه أمـام صوتين ، احدهما هو السارد في الرواية، حيث يسرد الاحداث بضمير الغائـب ، والآخـر هو «بومهدي» الذي يستعمل ضمير المتكلـم . يلتقـى كل منهما في رؤيـة الحالة التى تقدمهـا الروايـة : العالـم مهتـرِي . على أن هذه الافعـال السردية : أشعـر بدخان زاكـم .. كان ممددا.. هى التى تحقق هذه المراوحة بين زمنين ، مع تحقق نفـس الحالة النفسيـة والفكريـة في سلوك بومى . واذن فالسـرد

(1) ص 9 من الرواية.

ـ وهذا ما سيستمر الى نهاية الرواية ـ يتراوح بين التعبير التقريري المباشر عن الرؤية الوجودية العدمية عند «بومهدي» وبين تشخيص هذه الرؤية في ممارسته العبثية اليومي ، والتي تظهر في تنقلاته بين مكان وآخر ، وتقلبه بين سلوك وآخر بحثا عما يسد فراغه اليومي الذي يغطيه فراغ وجودي .

لاحظنا كيف أن السرد يتقطع بوضع بعض الجمل الدالة على أحداث أو تعليقات بين قوسين . واذا كانت هذه التقنية تخدم عادة ، التمييز بين صوتين ، أو مستويين زمنيين ، كما هو الحال بالنسبة لروايات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال : «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، فان محمد زفزاف لا يستعمل هذه التقنية في هذا الاتجاه ، اذ تنتشر الاقواس على صفحات الرواية ، لتحقق وظيفة التعليق على ما حدث . ولقد ظهر من المقطع السابق ، أن اختلاط الصوتين المتكلمين : السارد وبومهدي، واختلاط الزمنين ، لا تميزه الاقواس . بينما نلاحظ ، أن «بومهدي» يقوم بقطع السرد بواسطة الجمل الموضوعة بين قوسين ، كما في الامثلة :

1) «سئم بومهدي النظر اليهما (ان حركاتهما سخيفة ..» (2) .

---

(2) ص 11 من الرواية.

2) «قالت لـه بعينها تعال فلم يذهـب (سلبتـــــه مناداتهـا اثبـات ذاته) انـه يحب كثيـرا أن يطلبهـــا فتمانـع» (3) .

3) «أكـد لها ذلك بهـدوء غاضب ، وصفـق البـاب خلفـه ، وفي طبلة أذنـه يتصارع النعيـق . (ان الجـو في البيـت ليـس مريحـا ، ولذلك لا آتيـة الا بعـد أن أتعب أو أجـوع . فالشـارع على كل حـال مسل وان كان ناسه سخفـاء وجبنـاء ومزيفيـن) » (4) .

4) «واذن فالفليم لن يعجبـه ما دامت بطلتـه لا تعجبـه وسأكتفـى بالقصـة ، وربما غيرت فكرتي عـن الممثلـة في المستقبـل فأشاهد الفيلم. وأما الان فيكفيني أن أذهـب لقضـاء الامسية عند صديقـي سالم ..)» (5) .

من هو المتكلم داخل الاقـواس ، ومن هو المتكلـم خارجهـا ؟ عموما فالسارد هو الذي يحكى الحكاية ، وهو كما رأينا ، يعرف كل شيء عن بومهدي وسالم وباقي الشخصيات الاخرى ، انـه ينظم علاقاتها ويدفعها نحو الفعل الروائـي. واذن ، فالسارد هو المتكلم عن الحدث وعن الشخصيات ، وأساسا عن بومهدي ، مستعملا ضمير الغائب . في المثالين : 1 و 2 من الامثلة الاربعـة التى أردناها ، تتحقـق الافعال

(3) ص 11 من الرواية.
(4) ص 14 من الرواية.
(5) ص 14 — 15 من الرواية.

السردية في الجمل الموضوعة بين قوسين بضمير الغائب أيضا . فمن هو المتكلم داخل الاقواس في هذين المثالين ؟ هل هو تعليق السارد ، أم هو تعليق الشخصية على السرد ؟ ما وظيفة هذه الاقواس ؟ انها تشرح وتعلق وتصف بشكل مقحم وتشويشي . فالوصف يستعمل الجملة الاسمية : (حركاتهما سخيفة) ، والتعليق يستعمل الجملة الفعلية : (سلبته مناداتها اثبات ذاته) .

في المثالين : 3 و 4 ، تقع النقلة السردية من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، ومن خارج القوسين الى ما بداخلهما : «أكد لها ..» / «.. (لا آتية .) » - «الفيلم لن يعجبه» «سأكتفي بالقصة» . هكذا يتضح أن نقلة السرد ليست نقلة في الزمان أو المكان ، وانما هي نقلة من حكي السارد الى تعليق الشخصية المسرود عنها على الحكاية ، حيث يستعمل هذا التعليق بعض المكونات الوصفية : الجو ليس مريحا في البيت - الشارع مسل / ناسه سخفاء وجبناء ومزيفون . على مستوى الزمان ، نلاحظ تقاربا بين زمن السرد وزمن التعليق . فالسرد يلجأ الى استعمال الماضي : صفق الباب . أما التعليق فينتقل من البيت الى وصف الحالة غير المريحة فيه ، والى الشارع ، فهذا التصاعد الزمني ، يؤدي الى تعطيل الحكاية الاساسية ليفتح المجال للتعليق الذي لا يخدم تنامي الحكاية . أما في المثال الرابع فالسارد كلي المعرفة ، يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية

الروائيـة عن نفسهـا : واذن فالفيلم لن يعجبـه (الزمـن المستقبـل) . ينطبـق تعليـق الشخصية في هذا الزمـن المستقبـل مع السـرد : «سأكتفي بالقصة ، وربما غيـرت فكرتي عن الممثلة في المستقبـل» . ثم يعـود زمن التعليـق الى الحاضر ، ليصبح التعليـق سـردا آخـر بضمير المتكلم، رغم وضعه من طرف الكاتب داخل قوسين : «أما الآن فيمكنني ان اذهـب لقضـاء الامسيـة عند صديقي سالم» . وواضـح ان المتكلـم هو بومهـدي .

ان محمد زفـزاف ، لم يوظف هذه التقنية توظيفا جيدا. حيث ان استعمال الاقـواس لا يخدم التقنية الروائية بشكل عـام ، ولا يؤدي الـى التمييز بين مستويين من السـرد، بل ان هذا الاستعمال يتـم بطريقـة عشوائية لا تخضـع لنظـام خاص ، مما يشـوش على القارىء تشويشا سلبيـا. وهذا يـدل ، على عدم التمكن من استعمال احدى تقنيـات الكتابـة الروائية الحديثة التى تهـدف الى تحقيق نـوع من التمييـز بين مستويين سرديين، بين صوتين أو زمنيـن روائييـن .

ما الذي يحـدث في أرصفة وجدران ؟ الحكايـة بسيطـة وعاديـة : بومهدي يعيش حالـة انفصام عن أهلـه في البيت. وعلاقة تشنج دائمـة مع صديقه سالم ، وهو يبحث عـن تعويض لحالة الاغتراب هذه ، عند كل من صديقتيه : المعلمة، وليلـى الطالبة الجامعية ، من خلال أحـلام جنسية ورغبات

شبقية .. أين هي اذن ، الاحداث والوقائع ؟ أن هذا الفراغ في الحكاية ، قد جعل السارد ، كما لاحظنا، يرصد نموذج السلوك اليومي التافه ، عند بومهدي في علاقته بالآخرين . واذن فلا شيء يحدث ، سوى التيه في نفس الاماكن ، التي تتكرر بطريقة تسلسلية دون أن يقوي السرد على تفجير هذا التكرار ، ودون أن يقوي بومهدي : المحيط السوداوي المزاج ، على اختراق قشرة هذا الفضاء التكراري . لاشيء يتطور وينبني في الحدث الروائي. تبدأ الرواية بتذمر بومهدي من البيت ، ومن القراءة ومن جلسته في المقهى .. ويتوالى السرد بزياراته المتكررة لبيت سالم ، وتنتهي باحدى هذه الزيارات.

السرد متتال يسير في خط طولي ، لا يعرف أي تقطيع، ما عدا الحوارات التي تقطع السرد ، والتعليقات التي يضعها الكاتب بين قوسين . يتعطل السرد في كثير من الاحيان بأفكار تأملية عن الموت والحياة ، والجنس والحرب والدين الخ... وذلك لتمرير الخطاب الوجودي العدمي . والتقطيع الوحيد الذي لاحظناه في سير الاحداث، هو الذي يقع في الفصل الرابع عشر ، حيث يبدأ هذا الفصل بالقاء درس داخل احدى قاعات الكلية ، الا أن بومهدي يستغرق في خيالاته الجنسية المرتبطة بليلى :

«كان الاستاذ يتكلم بانفعال . كان يردد بأن المبدأ الاول هو علة كل شيء ، وان هذا الكون ، وان هذه

النفس ، وان هذه الاشياء جميعا انما هي ... ولا يسمع شيئا . الفتاة التى يشتهيها لم يسبق له أن استمع اليها وهى تتحدث . صوتها دافئ ...» (6) .

ينقطع السرد بانتقاله من درس الاستاذ الى بومهدي الذي كان لا يسمع شيئا ، ولا يعود بعد ذلك الى الدرس ، ليستمر في سرد تفاصيل العلاقة بين بومهدي وليلى .

«ومع غياب أية تقطيعات سردية أخرى ، فان الحدث الاساسى في الرواية هو التفاصيل اليومية التى يرصدها السرد ، مقرونة بمجموعة من المواقف الجاهزة التى تعبر عن ثقافة بومهدي وتأزمه كمثقف وجودي عدمى . من ثم فان حجم القصة ، يتضخم بهذه المواقف الجاهزة ، حتى تفقد القصة حكايتها وتتحول الى خطاب مباشر يعبر عن قضايا فكرية . واذا كانت الرواية تتراوح بين هذين المستويين : مستوى التفاصيل اليومية ومستوى الخطاب المباشر ، فانها من جهة تسعى الى تضخيم عدد الصفحات المكتوبة ، كما تسعى من جهة أخرى الى تعميق الانا الثقافية والمرضية عند بومهدي ، وهذا ما يسيء الى أدبية النص .

لدراسة هذين المستويين ، نتأمل الامثلة التالية :

---

(6) ص 81 من الرواية.

1) «ركل كتابا بقدمه كان قد تعب من قراءته ، ثم نهض مفككا (الحكيم ايزوب وسقراط .. لاشيء قد تغير . ان القيم هي الاخرى قد اهترأت باهتراء العالم)» (7) .

2) «مضغ بومهدي عشاءه بسرعة وبلا شهية ، فكر انه نسل قبل لحظة في اقناع الفتاة لكي تضرب له موعدا ابيض ..» (8) .

3) «قطع الطريق لكي يمتطي الرصيف الآخر . كان يود ان ينحرف يمينا ليدخل المبولة العمومية ..» (3) .

4) «اجتاز القنطرة التي يمر فوقها الطريق الرئيسي وتمتد تحتها سكة القطار . منذ غادر غرفه سالم لم يصادف احدا ولم يسمح نامة ، كان يبحلق بلا رغبة في سيارة للشرطة مرابطة قرب مقهى مغلقة تبينها بسهولة رغم الظلام الذي كان يدرس منطقتها» (10) .

5) «علمته كيف يرفض القراءة . لقد تشوشت القيم اذاك في خاطره ، فلم يعد يستطيع أن يميز شيئا. فقط كان يشعر ان العالم بدأ يتمو كالسرطان ...» (11).

---

(7) ص 10 من الرواية.
(8) ص 13.
(9) ص 14.
(10) ص 19.
(11) ص 30.

في المثالين الاول والخامس ، نلاحظ انتقال السرد من حدث جزئي بسيط : (التعب من القراءة / رفض القراءة) الى اسقاط الاحكام الجاهزة : (القيم المهترئة / العالم ينمو كالسرطان) . ان هذه الاحكام والمواقف تتعدد وتختلف من موضوع لآخر ، كما سنرى.

أما في الامثلة : 2 و 3 و 4 ، فنلاحظ أن السرد يتكون من أحداث يومية بسيطة ، ترصد حياة بومهديَ البسيطة والمعقدة في نفس الان . حياة بسيطة لان لا شيء يحدث غير عادي ، ومعقدة لانها حافلة بمظاهر القلق النفسي والتشنج والانفعالات . كأن الرواية لا تسرد هذه الاحداث اليومية البسيطة ، الا لكي تسندها بمواقف جاهزة وأحكام قيمية عن الواقع والكون . نتأمل الامثلة :

1) الموقف من القراءة : «آه اللالآم ويا للفراغ ! أليس هناك في العالم شيء غير القراءة ؟» (12).

2) الموقف من البيت والكتب والام : «ظالما كان يشعر بثورات مريرة كالتي تصطف الآن على ضلوع قلبه المخشبة . يثور على كل شيء ، على هذه الغرفة . على الرفاق الضائعين المعقدين . على الكتب ، وحتى على أمه التي تصيح . يثور على صوتها» (13) .

---

(12) ص 32 من الرواية.
(13) ص 32 — 33.

3) الموقف من الموسيقى : «ان الموسيقى هى سلاح الاعزل الذي يواجه العالم بفرديته ووحدويته» (14).

4) الموقف من الفن : «.. والفن انما هو عطاء انسانى كبير . انه أسمى ما يقدم الانسان للانسان . وان تمارس الفن معناه أنك تؤنس الآخر . انها تجربة منبعها السماء ..» (15) .

5) الموقف من الدين : «كانت مئذنة المسجد في الجهة القابلة هناك ، تبدو كجذر ترابى مدبب . وخلف المئذنة قطيع من السحاب الابيض ، ضائع بلا هوية . لماذا لا أمارس الدين ؟ هل صحيح أنه اذا لم يكن هناك اله خلقناه ؟» (16) .

6) الموقف من الموت والانتحار : «هناك موت حقا. لكن من يستطيع أن يقول ان هناك شيئا اسمه الموت . موت ثابت أكيد . انى لاتذكر واحدا يقول انه في لحظة الموت يحضر الانتحار . تأتى فكرة الانتحار مجلوة واضحة وطيبة وغير شريرة» (17) .

7) الموقف من المرأة : «وكانت هناك امرأة تعبر وهى لنوفة في شرنقة من القرون الوسطى والاسلام. وقال

---

(14) ص 33.
(15) ص 49.
(16) الرواية، ص 46.
(17) الرواية، ص 65.

بومهدي لسالم الذي كان محولا عينه الى اليسار وكأنه يستمع لمناقشات الرجلين هناك :

ـ انظر .. انظر ..

ـ يا لها من رائعة .

وبدا سالم ينفعل . وأحس بومهدي أن صديقه أوشك على الانهيار . وفي الواقع فقد اهتز بدوره من الداخل . هذا الجسم . هذه اللذة . انها تساوي العالم» (18).

8) الموقف من الحرب : «الناس دمى متحركة ، وأنا غفل لا أفرح ولا أحزن . والبطل السينمائي قال وهو يحتضر (يجب أن تزول الحروب) . أما بومهدي ففكر أنه يحب أفلام الحرب» (19) .

أوردنا هذه الامثلة ، دون أن نقصد الى دراستها ضمن رؤية الرواية للعالم ، وانها لكي نؤكد على الملاحظة السابقة ، حول تكون الرواية من مستوى تفاصيل الاحداث اليومية ، ومن مستوى الخطاب المباشر التقريري الذي يوجه القارىء . ويبدو واضحا ، كيف أن السارد يصطنع بعض المظاهر الوصفية ، ليخلص منها الى طرح قضية ذات بعد نظري ، كما في المثال 5 ، حيث يبدأ المقطع بوصف المئذنة ، والسحب الطائفة بلاهوية ، لينتقل الى طرح

(18) الرواية، ص 50.
(19) الرواية، ص 80.

السؤال المباشر : لماذا لا أمارس الدين ؟ اضافة الى أن الرواية تفتعل كثيرا من الاحداث العابرة، التي لا صلة لها بمسار السرد ، لكي تنتقل منها الى طرح الموقف «الفلسفي» عند بومهدي ، كما هو الحال بالنسبة للفصل الحادي عشر ، حيث يهتديء هكذا : «رجل مات . في الشارع قبضوا على القاتل . رجل مات ورجل سيموت..» (20) ثم ينتقل السرد من هذه الحادثة المفتعلة ، الى تأملات بومهدي حول الموت والانتحار .

ما الذي يبقى اذن ، لو تجنب السرد اقحام بعض المقولات النظرية التي لا علاقة لها بالحكاية ، سوى أن السارد يسندها الى أحد الشخصيات الروائية ؟

رواية قصيرة (115 صفحة) ، يجتر خلالها بومهدي أفكاره كما يجر خطاه ، وبذلك تصبح الحركة الروائية تكرارية كما لاحظنا بالنسبة لتكرار الاماكن . وأيضا، فالزمن خطي تصاعدي يتحرك في فترة قصيرة من حياة بومهدي . تقول الرواية : «الساعات تمر فارغة . نجتر نفس الكلام» (21) .

على أن الرواية تقوم باشغال القاريء عن هذا الفراغ الحكائي باحداث نوع من العلائق المتوترة ، بين بومهدي وبين سالم . كما تقيم علاقة تقابلية بين الشخصيات

(20) الرواية، ص 65.
(21) الرواية، ص 49.

الاخرى . ونلاحظ هذا التقابل من خلال المقارنة بين بومهدي وسالـم :

بومهـدي	سالـم
طالب فلسفـة	طالب فلسفـة
كتلة من الكراهية ص 16	عدمـى ص 11
متشائم ص 16	رسام «فحل» ص 16
	نـذل ص 17
	يعتبر نفسه مركز العالم ص17

واذا تجاوزنا هذه الصفات المباشرة التى تعطيهـا الروايـة لبعض الشخصيات ، للتدليل على العلاقة المتوتـرة بين الصديقين ، فانها أيضا ، تلجأ الى تحقيـق تقابـلات اخرى بين ام بومهـدي الغاضبـة باستمرار وأم سالـم المسئولة ، بين موظفة الوكالة ، وزوجة الاطفائى ، والايطالية صاحبة المقهى ، كلهـن نساء يثـرن الشهـوة ويمارسـمن الخيانة الزوجية ، تقدم الرواية أخبارهن من خلال الحوارات الثرثـارة بين بومهدي وسالم ، أو بين بومهدي والبقـال البربري . أما المعلمـة المطلقـة ، صديقة بومهدي ، فهـى لا تقـرأ الكتب ، غير مثقفـة ، وتضعها الرواية في مقابـل ليلـى الطالبـة الجامعية الشيوعية . على أنهما رغم الاختلاف،

تلتقيان في الاثارة الجنسية ، واذا كانت المعلمة تمارس الخيانة ، فليلي تؤمن بالحرية الجنسية ، وتقيم علاقة مع رجل متزوج .

تشغل هذه التقابلات بين الشخصيات الروائية جزء من الفراغ الذي يحدثه تعطل الاحداث وانتقال الحركة برتابة بين مكان وآخر ، على أن شبكة هذه العلاقات البسيطة ، في تقابلها وتناقضها ، تحيلنا على منطلق من منطلقات الكتابة الروائية الواقعية ، التى ترصد عدة نماذج بشرية، ومن زاوية النظر التى توجه السرد الروائى.

نلاحظ أيضا أن السارد في الرواية كلى المعرفة ، فهو يعرف كل شيء عن حياة الشخصيات ، ويعرف ما تفكر فيه. تقول الرواية : «هذا ما فكر فيه بومهدي . وقد أكد له صالح وهما يودعان سالم قبل يومين أنهما لن يلتذا في لقاءاتهما ...» (22) .

نتامل كيف ان السارد يسقط وجهة نظره على كل من بومهدي والجرسون ، ما دام يرى كل شيء برؤية واحدة : «وبعد لحظات داس افريز المقهى التى يختلف اليها . الكراسى الخشبية الصلبة وجهتها للطريق كالعادة. شعر انه يحس بالملل .. يبدو أن الجرسون هو الآخر قد احتج على تراكم هذا الملل» (23) .

(22) الرواية ص 28.
(23) الرواية، ص 10.

ان الرؤية المركزية في الرواية ، هي احساس بومهدي بتفاهة العالم ، وبالاغتراب والعدم ، وذلك ما يجعل السارد يسقط هذه الرؤية على الجرسون ، بالرغم من أنه ليس طالب فلسفة كبومهدي .

واذا كانت «أرصفة وجدران» قد جعلت نقطة الارتكاز هي هذه الرؤية الوجودية ، فان روايات كثيرة كتبها بعض أقطاب الفلسفة الوجودية ، قد استطاعت أن تثبت روائيتها بنسبة أو بأخرى ، بدءا من «الغثيان» لجان بول سارتر . وما ينقص «أرصفة وجدران» هو القدرة على سرد الاحداث ، وعلى أن يحدث شيء داخل لاشيء.

بقي أن نسجل ملاحظتين :

الاولى تتعلق بليلى التى يفضل بومهدي أن يسميها نانسي : «ما اسمك ؟ ـ ليلى ، أنا أسميك نانسى» (24). فلربما كان لهذا التغيير في الاسم دلالته الهامة ، سواء على مستوى الكتابة الروائية ، أو على مستوى التوجه الفكري الذي يعبر عنه . الا أننا لا نلاحظ أي تلاعب بالتسمية ، أو أي ترميز تخلق أبعادا جديدة للنص . يبقى أن نفسر هذا التغيير في الاسم (ليلى / نانسى) بجنوح بومهدي للتوجه نحو الغرب ، من خلال ثقافته الاستلابية ، ومن خلال هذه التسمية التى يختارها لليلى.

---

(42) الرواية ص 81.

ونلاحظ أن هذا التوجه نحو الغرب ، سوف يتطور مع روايات محمد زفزاف اللاحقة .

والثانية ، أن الرؤية للمرأة ، من خلال العلاقات والتفاصيل التى يقدمها السرد ، تظل رؤية جنسية مبنية على عقدة الرجل وكبته ، وهذا المستوى أيضا ، سيتطور مع تجربة الكاتب الروائية .

المرأة والوردة : المكان المرجعى

«لماذا يفتعل الانسان أخلاقا يرغب في طرحها ونبذها»
«المـرأة والـوردة» ص 27

يتوزع السرد على مساحة روائية مقسمة الى فصول غير مرقمـة ، يفصلهـا البياض ، تطالعنا في الصفحة الاولـى كتابـة تقطـع الجمل على أسطـر ، كتابة ذات منـــزع سريالى ، وهي ان كانـت تتوسـل بضميـر المتكلم، فانهـا تتمحـور حول الجملـة : «لا أستطيع أن أتكلـم» . تذكرنا هذه الكتابـة بقصائـد النثـر التي سبـق أن نشرهـا محمد زفـزاف .

في اللوحـة الاولى ، يوهمنـا السارد بأن الحكايـــة وقعـت في الزمن الغابـر ، وكذلك روايتهـا تحققت في ذلـك الزمـن الماضى ، وهو بهذه الطريقـة يوجه خطابا ضمنيا للقـارىء ، ومحتوى هذا الخطـاب أن ما سنطالعه في الصفحات القادمـة ، انما هو حكايـة قديمـة رواها محدثة ، ثم يسند وظيفة السرد لهذا «الراوي» (السارد) ، لتبدأ الحكاية :

«روى محدثى في زمـن غابـر ما يأتـى :

هذا العصر عصر جمع المال . لا تحاول أن تقلد هؤلاء الاغرار الذين يدعون ادعاءات بعيدة عن الصواب ..» (1) (2).

---

(1) نعتمد فى هذه الدراسة، على الطبعة الثانية للرواية، وهى من منشورات الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

(2) الرواية ص 25، وهى الصفحة الاولى من الرواية بعد تقديم الاستاذ اليابورى.

هكذا يتسلم «الراوي» (السارد) سلطة الحكى ، ليصف، مغامرتـه في الغـرب ، وخصوصـا في امستردام ، حيـث تتمحـور هذه المغامـرة حول الحصول على المال بأسهـل الوسائل ، عن طريـق بيـع كميات من الحشيش ، وتحقيق حياة تدعو الى المفاخرة بامتلاك أجمل الثياب وأجمل النساء. عالـم مغـر هو ذلك الغـرب الذي يصفـه «جو» ، لانـه ـ كما يـرى ـ يرتبط باخلاقيات تعيد له انسانيته التـى افتقدها في الدار البيضـاء . عالم ساحر يمارس من خلاله «جـو» وظيفـه الاغـرار : البطالة والمال الوفيـر والنسـاء الجميلات . وهو بهذه التفاصيل التى يقدمها عن حكايتـه الخاصـة ، يكون قد قـام بـدور تحفيزي بالنسبة لي «محمد» الشخصية المركزية في «المـرأة والوردة» . وبهذه الدافعيـة الاخلاقية المنلقـة من تمجيـد الغرب واحتقار مواصفـات العيـش في الدار البيضـاء ، يكون «جـو» قـد زرع بـذرة المغامـرة في تفكيـر «محمـد» ، وهذه المغامـرة ، هـى مـا يشكـل الحكايـة الاساسيـة في الرواية .

في هذه اللوحة الاولـى ، التى تسـرد حكاية «جـو» التحفيزيـة ، تنساب الاحداث التفصيلية بشكل هذيانـى، تتلاحق التفاصيل دون أن يقطعها الحوار ، تستطرد في الزمان والمكـان عن طريق النقلة بين (هنا) و (هناك) الدار البيضاء ـ الغـرب . والهدف من هذه النقلة المكانية والزمنية هـو خلـق لحظـات تقابـل بين العالميـن :

«اننى لا اقبل وظيفة هنا في الدار البيضاء حتى ولو تقاضيت الف درهم . لاننى هنا أشعر بأن أنسانيتى مفقودة ، ولكن هناك تستطيع أن تفعل ما شئت ، ملكا او امبراطورا . أي ما شئت . وهناك لك أن تشاء أو لا تشاء . ولا أحد يشاء في مكانك مثلما هو الشأن هنا. واشك انك تفهمنى الآن ..» (3) .

رأينا كيف سلم السارد الاصلى للحكاية ، منذ السطر الاول من الصفحة الاولى من الرواية ، سلطة السرد لـ «الراوي» (السارد) الذي نعرف فيما بعد أنه «جو» : «ومهما يكن فأنا لا أعرف امستردام أو في باريس أو في بروكسيل سوى باسم جو . ما رأيك ؟ أليس اسما رائعا ؟ أطلقته على الزوجة . ثم احتفظت به فأنا لا أعرف سوى بهذا الاسم» (4) .

ان هذا السارد المؤقت في الرواية ، والذي يسرد حكايته الخاصة التحفيزية ، يستعمل ضمير المتكلم، ويوجه الخطاب لـ «محمد» . الا أن مسار السرد في هذه الحكاية التحفيزية ، والمتعلقة بـ «جو» يتقطع مرتين ، حيث يعود فيهما السارد الاصلى للرواية (محمد) ، ليتسلم سلطة السرد .

---

(3) الرواية، ص 25 — 26.
(4) الرواية، ص 29.

المـرة الاولى عندما يفتعل السـرد حادثة بسيطة عابرة، هـي سقوط «الراوي» (جـو) بعد أن زلت قدمـه : «.. وعندما وصـل محدثي الى هذا الحـد سقـط أرضـا . وعندما بحثت عن سبـب سقوطه وجدت أن قدمـه زلـت فـوق قشـرة برتقالـة ، وقد جـرت العادة الا تـزل الاقدام الا فـوق قشرة المـوز . فتعجبنـا لذلك نحن الاثنين . ثم لا يحـدث لـه شـيء . واستمـر في حديثـه :

أعتذر عن هذا السقـوط . هذه اشيـاء تقع أحيانـا ويتعـرض لها المـرء وهى خارجة عن الارادة ..» (5). وهكذا يستمـر في سـرد مغامرتـه بالغـرب .

والتقطيـع الثانى لسـرد حكاية «جـو» الخاصة ، يتم في نهايـة هذه الحكايـة ، عندما يتناول السـرد «محمد» مرة أخرى : «ثم توقـف محدثى عندما وصلنا الى مرسى السلطان. نظـر حواليه في المقاهى كما لو كان يبحث عن شخـص بعينـه (...) لكنى كنت متيقنـا من شىء ، هو أنه نفخ في روحـا جديدا حتى كنت راضيـا عن نفسى» (6) .

بهذا التقطيـع للسرد ، نلاحظ أن «محمـد» يستعمـل هو الآخـر ضميـر المتكلم ، لكنه يتحدث عن «جو» بضمير الغائـب . وسنرى في الفصول القادمة أن «محمد» هو السارد للحكايـة الاساسية في الروايـة .

(5) الرواية ص 27.
(6) الرواية، ص 29.

خلال هذه الحكاية الثانوية التي تسرد تفاصيل مغامرة «جو» في الغرب ، نكتشف أن العلاقة مع «محمد» تنبني على أساس محورين :

أ ـ «ولكني فقط أريد أن أقول لك أنني أحب أوربا. ولا أقول لك هذا الا لانني وجدت لديك نفس الشعور. قلت لك أعرفها جيدا ، واذا كنت تحب المغامرة فهي ميدان خصب لها . انك هنا لا تستطيع أن تسرق حتى دجاجة. أما هناك فانك تستطيع الحصول على ورقة خبير في السوق الاوربية المشتركة ، وبذلك تستطيع أن تتجول في أوربا كلها ومعك ما تشاء من الجواهر والمخدرات ، وتستطيع أن تبيعها بسهولة وتعود الى هنا لتضحك على العالم وعلى هؤلاء الناس اللئام المتكبرين الاميين ..» (7) .

ب ـ «قل لي هل ما تزال تتخدر ؟ أريد أن أقول : هل ما تزال تكمي الكيف ؟» (8) .

نلمس أن ما يربط بين الحكايتين ، هو المغامرة :

مغامرة جو ـ مغامرة محمد .

وهذا المشترك بين الحكايتين : المغامرة ، يقوم على أساس حب أوربا ، والعلاقة مع المخدرات استعمالا ومتاجرة . ونلاحظ في الحكاية الاساسية ، أن هذين

(7) الرواية، ص 26.
(8) الرواية ص 26.

المحورين سوف يحركان توجه السرد على كل المساحة الروائية ، كما سيكوتان عند «محمد» الدافع الرئيسي للمغامرة ، من خلال علاقته مع شخصيات أجنبية ، اضافة الى دافع آخر ، هو تحقيق الرغبات الجنسية في عالم اباحي متحرر من التقاليد والقيود .

تبدأ الحكاية الاساسية باستعمال السرد لضمير المتكلم . ان السارد هنا، هو الشخصية المركزية في الرواية : «محمد» . نعرف ان النقلة المكانية قد تحققت نحو الغرب ، والى «توريمولينوس» باسبانيا . ولا نعرف بعض التفاصيل الخاصة عن «محمد» هل كان سفره في اجازة أم أنه تمرد على كل شيء ، وانساق مع اغراءات «جو» حول عالم الغرب . في نهاية الرواية تعرف أن «محمد» عاطل وأنه بعد فشل تجربة المغامرة ، يفكر في أن يصبح كاتبا .

نكتشف مع اللوحة الاولى من الحكاية الاساسية ، أن «محمد» قد دخل في علاقات كثيرة مع بعض الاجانب : الفتاة الالمانية ، سوز ، الان وجورج .. يتحقق ذلك ضمن التحولات التي بدأ يعرفها محمد : «لم تعد أعصابي متوترة الآن مثلما كانت عليه فيما مضي » (9). ف (الآن) تعني زمن وجوده في الغرب ، و (فيما مضى) تشير الى حياته السابقة في الدار البيضاء .

(9) الرواية، ص 30.

مع شبكة العلاقات والتفاصيل اليومية ، يتصاعد السرد في خط طولي تقطعه كثير من استرجاعات الذاكرة ، من خلال النقلية السردية من الغرب ، الى الدار البيضاء ، ومن الدار البيضاء الى لغرب ، وايضا من حاضر المغامرة في الغرب الى استمرارها في الماضي (الصيف الماضي) كما سنرى .

هكذا اذن ، تتمحور الحكاية الاساسية في الرواية، حول شبكة العلاقات التى ارتبط فيها «محمد» بـ «سوزي» (البعد الجنسى) وجورج والآن ، اللذين يتوصلان الى مغامرة شراء الحشيش من طنجة ، ويرغبان في أن يلعب محمد دور الوسيط ، وينتهى مسار الاحداث في طنجة ، وقد اختفيا عن محمد تماما ، فيعقد لنفسه محاكمة وهمية ذات منزع كفكاوي . الا أنه يستحضر واقعه في الدار البيضاء ، من خلال والده الذي مات ، وامه الوحيدة العجوز ، وأخته التى تحاوره حول رغبته في أن يصبح كاتبا مشهورا .

على أن هذا السرد ، يتكون من :

1) بعض الاحداث التفصيلية اليومية ، التى تشير الى تنقل محمد بين المقاهى والمراقص والشوارع والبحر وبيت سوز ، ونورد لذلك بعض الامثلة :

أ ـ «شعرت بألم لم أعرف مصدره ، ولم أحاول أن أعرفه ارتخيت فوق الكرسى وحاولت أن أطلب شيئا آخر

غير القهـوة السريعة . لرايـع مرة أشرب القهـوة هذا اليوم. احيانـا أشعـر بأن القهـوة تضايقني وتشد أعصابي شداء فاشـرف على الانفجار . الانفجار ضـد نفسي وضد كـل شـيء . فكان ضروريا أن أطلـب هذه المرة منبهـا ، لا بـل مسكنا. صفقـت للجرسـون فأتني ببيـرة شربتهـا في الحـال» (10) .

ب ـ «كانت النافـذة مفتوحـة ، متران على مترين .

سمعت سـوز في المطبخ تحدث ضوضاء وضجيجـا ، تضـرب الاوانـي بعضهـا ببعض وتغنـي» (11) .

ج ـ «رشفت من زجاجة طونيك بالليمون وأعدت الكأس الـى مكانهـا . انطلقـت طوري من عقالها ، وبدأت الاصوات الحانية المعتادة ترتفـع وتتشابك» (12) .

د ـ «صافحت آلآن ومضيت وراء جـورج ، تيعني ألآن حتـى وصلنا مقهى بيدروس وجلسنا هناك لنشرب طونيك. افترقت عنهمـا وسرت وحيـدا . وحيدا مثل الاه ، ورائحة السردين في فمي ، تحت أنفـي وفي ثيابي . لكن لا أذكر ماذا فعلـت تلك الليلـة ؟ أعتقـد أنـي حلمـت في الفنـدق بسوز تلـك الليلـة ..» (13) .

---

(10) الرواية، ص 30.
(11) الرواية ص 57.
(12) الرواية، ص 74.
(13) الرواية ص 82.

2) خطاب السارد عن نفسه وعن تجربته في الحياة، وهو خطاب وان كان يعرفنا ببعض الجوانب الخاصة، في شخصية محمد ، الا أنه ، لا يشير الى طبيعة عمله، والظروف التى جاء فيها الي طوريمولينوس ، ونورد مثالين على تأمل محمد في ذاته وفي تجربته الحياتية :

أ ـ «تحسست جيبى . هناك رغبة في افراغ جيوبى مقابل انقاذ نفسى . ألحت على . لكن جيبى أقوى من نفسى . الجيب هو الذي يقرر مصيري . واذا لم أبالغ فالجيب هو الذي يعطى معنى لحياة الانسان . ولكثر من ذلك ، فالجيب هو الكرامة وهو الاحترام ، هو الوضعية وهو المعنوية . لا أريد أن أبالغ ولكن الناس أساءوا فهم حقيقة بعضهم البعض . وظلت تلك الاخلاق الخاصة المتخيلة موجودة فقط في الكتب مثل (الشريف هو شريف النفس) و (الحكيم هو من تجاوز ترهات الدنيا) هذه كلمات تصلح لان تعلق هنا في متاحف يتفرج عليها الناس اذا كان لديهم قليل من الوقت ، ويقرأونها كما لو كانت تنتسب الى عقلية أناس عاشوا في زمن قديم . وبالفعل ، هذه الحكم قديمة ، وضعها أقدمون في عصر لم يكن الانسان فيه ينزل الي البلاح بالرولز أو يذهب الى مرقص بالمرسيديس . ان متطلبات الحياة كثيرة ، وعندما لا يابيها الانسان ينتظره المتحف أو دار

العجزة : هناك يستطيع أن يروي عن حياة غيره لا عن حياته» (14) .

ب ـ «شعرت أن لمسة الجلد الانساني كافية لان تغير كل شيء . يصير العالم بمقتضى هذه اللمسة عالما حقيقيا غير مزيف . فلطالما بحثت عن اللحظات الانسانية التي اكتشفت فيها الصدق . ولطالما فكرت وتساءلت اذا كان هؤلاء الناس من حولي يفكرون في الشيء نفسه ، أم أن العالم لا يفهمهم في كثير أو قليل ، ان يكون صادقا ، آمنا ، هادئا مثل الآن . مهما يكن فالناس الذين التقيت بهم في حياتي لم يكن يهمهم هذا . كانوا يحاولون أن يكشفوا عن أنفسهم من خلال القضاء على الآخرين . بل انهم لم يكونوا يوفقون في الكشف عن أنفسهم لان ذلك غير ممكن . لم أكن في يوم من الايام مثل هؤلاء الناس . تتاح لي فرص كثيرة فأغتنمها وأستفيد من روعة العالم ودفئه وتناسقه . أتأمل دقائقه وجزئياته وأقف أمامها بخوف وتقدير مثل الآن . كل شيء في هذه اللحظة له وجود ضروري» (15) .

3) كما أن السرد يتكون من مجموعة من الاحداث التي تتعلق بالماضي ، ونلاحظ أن الرواية تقدمها في صورة استرجاعات ترتبط بذاكرة محمد . على أن هذه الاسترجاعات،

---

(14) الرواية، ص 34.
(15) الرواية، ص 60 ـ 61.

كاحداث ماضية ، تقطع السرد الاصلي للحكاية ، في امتداده الطولي ، كما انها تتحرك في مكانين : الغرب والدار البيضاء ، أي ان هناك مستويين من التذكر ، احدهما يتعلق ببعض الاحداث التي عاشها محمد في طوريمولينوس ، في الصيف الماضي ، والآخر يعود الى علاقته بأبيه وأخته وبالاسرة في الدار البيضاء . ونحلل هذين المستويين من التذكر كالآتي :

أ ـ تستحضر مغامرة محمد في الغرب ، سوز ، كعلاقة جنسية ، وكنموذج لاتبهاره أمام قيم الغرب : الموسيقى والجنس والحشيش . يقابل السرد بين حضور سوز في الاحداث ، وغياب باربارا ، التي كانت لمحمد علاقة معها في الصيف الماضي . هكذا ينتقل السرد الى زمن الحكاية الماضي ، كما نلاحظ في المقطع الذي يضعه الكاتب بين قوسين :

«... وكما لو كنت لا أعرف عن الحياة شيئا تساءلت عمن سيكتشفوننا . وأجابت سوز بهذه السرعة : (العسس 1) . خفضت صوتي وخفت من العسس . انهم أشرار حقا . علمهم ذلك الرجل كيف يخافون أمام رؤسائهم ويتشجعون في الاماكن الخالية ، أمام العزل.

(نزلنا في الصيف الماضي ـ أنا وباربارا الى البلاج بعدما غادرنا البابيرز ـ كانت الساعة الرابعة ليلا .. كنا ثملين .. واقترحت باربارا في ذلك الجو اللطيف

من نهاية الليل أن ننزل الى البلاج وننام حتى الصباح نشاهد شروق الشمس وننزع ثيابنا في الفجر لنستحم - وربما فعلنا ذلك الآن .. أي في الساعة الرابعة بعد خروجنا من البايبرز مباشرة - الفكرة جميلة في حد ذاتها - جميلة ورائعة - انحدرنا جهة الشمال - وعندما ادركنا البلاج تمشينا قليلا وقبل واحدنا الآخر - وقفنا وأرخينا جسدينا في الرمل - أدركنا تعب قوي فقلت لباربارا بالا ننام هنا - نختفي عند النباتات - وقفت باربارا وهربت وسط النباتات - أخذت تحدث بفمها صوتا حيوانيا قريبا من صوت بعض الطيور - فتشت عنها طويلا لكني عندما لم أعثر عليها أعلنت عن نفسها - تمددنا عند جذع شجرة - رفعت روبها الى بطنها وتخلصت من بنطلوني - بدأنا نفعل مثل الآن - مثل الحشرات - فجأة اتهال علينا ضوء البطارية - رفعت رأسها ورفعت رأسي - وجدنا الحارسين وهما يقهقهان - وقفت بصعوبة وظلت باربارا ممددة في مكانها فأرسل الحارس الجبان ضوء بطاريته بين فخذيها - كان يفتش عن شيء لم يره في حياته قط - خافت باربارا - طلب مني الجواز ولم يكن معي - قالا لي اذهب هات الجواز واترك الفتاة - فهمت اللعبة وصعدت الى فوق - اختبأت ورأيتهما بخفضان صوتهما ويطفئان بطاريتهما - أخذا يتعاقبان عليها مرارا - بعدها لم أستطع أن أرى باربارا .

لذلك خفت عندما قالت سوز سيكتشفوننا . خفضت صوتي وسرت في جسدي رهبة خفيفة ..» (16) .

لاشك أن هذه البنية الحكائية الصغرى ، ترتبط بعلاقات داخلية مع الحكاية الاساسية ، التى تتكون من الاحداث اليومية التفصيلية للرواية ، كما لاحظنا . هناك حدث يقع في ذاكرة «محمد» ، أي في الصيف الماضي ، ويتعلق باختلاء محمد ببباربارا في الشاطىء ، واعتداء الحارسين على جسدها . و (الآن) في هذه الحكاية التى تقع الذاكرة ، لا تعنى اللحظة التى يتذكر فيها محمد : الحاضر ، وانما تعنى زمن الحدث الماضى ، والسرد نفسه يشرح ذلك ، ويساهم في اخماد فضول القاريء : «ربما فعلنا ذلك الآن ـ أي في الساعة الرابعة بعد خروجنا من البابيرز مباشرة» . وهناك (الآن) أخرى في هذا المقطع السردي ، الذي يقع في الذاكرة، ولا نستطيع أن نتعرف على الزمن الذي تعنيه ، هل هو زمن اختلاء محمد ببباربارا في الشاطىء ، أم هو زمن التذكر ، ساعة وجوده مع سوز في الشاطىء ، «بدأنا نفعل مثل الآن ـ مثل الحشرات» .

وهناك حدث آخر يقع في الزمن الحاضر ، زمن التذكر ، وهو خوف محمد وسوز من أن يكتشفهما الحرس . بين حدث الذاكرة ، وحدث الزمن الحاضر ،

(16) الرواية، ص 45 ـ 46.

يتوحد المكان : (البلاج) والحدث : (اكتشاف العسس كوقوع أو احتمال) . وتحضر بربارا في الحدث الاول ، كما تحضر سوز في الحدث الثانى ، بينما يبقى محمد هو السارد والمتذكر . على أن الدافع لهذا التذكر ، عند محمد ، هو الخوف من أن يتكرر ما وقع لبربارا : تعاقب العسس عليها ، مع سوز ، فتغيب ولن يستطيع أن يراها ، كما حدث مع بربارا .

لاحظنا من هذا المثال ، كيف يتقطع السرد ، بعودته الى حدث مسترجع من الذاكرة ، كما أن الرواية تعقد نوعا من التقابل بين شخصيتين روائيتين هما باربارا وسوز.

ب ـ وهناك تقطيع آخر يتعلق باشتغال ذاكرة محمد، ويتعلق بانشداده الى ماضيه في الدار البيضاء . يختلف الدافع لهذا التذكر من حالة لاخرى . نورد لذلك خمسة أمثلة أساسية ، لنلاحظ كيف تتحقق النقلة المكانية من الغرب)طوريمولينوس(أو من طنجة ، الى الدار البيضاء ، ونسجل أيضا أن الكاتب يضع الاحداث التى تتعلق بالذاكرة بين قوسين :

1) «بدأنا نتبادل السيجارة وكنت أفكر في الفتاة القصيرة وفي الشاب . تركها دون أن يهتم بوجودها خلفه (يستطيع الانسان أن يتأكد من أن العلاقة بينهما ـ قد تكون ـ تافهة الى حد بعيد ـ في الدار البيضاء ـ عند الكورنيش ـ رأيت فتاة في حجمها ـ تخرج لى من

بين نباتات كثيفة فوق المسبح ـ قالت ـ أعطني درهمين ـ قلت ـ لا أملكهما ـ أنا مثلك ـ كنت جالسا اذاك على مقعد حجري في الظلام ـ أيضا ـ قالت ـ تأتي معي ـ قلت بلا تصميم ـ لا ـ وعندما لفظت كلمة لاخرج شاب طويل ذو شعر طويل من بين النباتات وقال لها ـ تعالي اذن ـ عانقها وجلسا الى جانبي فوق المقعد الحجري الطويل المجاور ـ أخذ يقبلها ثم نام فوقها ـ سمعت بلك بلك بللك بللك فانسحبت في الظلام وتركتهما) .

وقفت سوز وذهبت الى حافة بعيدة ومدت ذراعيها ورسمت الصليب بجسدها في الليل» (17)

ان النقلة الى الدار البيضاء ، تتم من خلال لحظة تذكر، يتأمل محمد الشاب والفتاة ويتذكر الفتاة التي جاءت في الكورنيش بالدار البيضاء تطلب منه درهمين ، والشاب الذي رافقها . والعلاقة بين الحدثين تعتمد على ثلاثة عناصر : الشاب والشابة ، الحشيش ، فضاء البحر الذي يشبه فضاء المسبح .

2) «دخلنا وفعلنا مثل باقي الحشرات الاخرى الصغيرة والكبيرة. لم نشتر عنها ولا شوكولاته . اشترينا باكيت تين مجفف . فتحت سوز وناولتني تينة جيدة . أخذنا

---

(17) الرواية ص 40 — 41.

نأكل في الشارع ونحن نفعل مثلهم. وضعت سوز الباقي في جرابها لانني قلت : اكتفيت .

(في سنوات معينة ـ سنوات منطبعة بحد السكين في ذاكرتي وقلبي ـ كنا نعاني من الجوع الشديد والفقر ـ قيل اذاك ان العالم كله كان يجتاز ازمة اقتصادية ـ غير انه في حقيقة الامر لم يكن العالم هو الذي يجتاز هذه الازمة ـ ولكن ـ العائلة ـ عائلتي انا ـ لذلك كان أبي يعود بأي شيء يستطيع أن يملا البطن حتى ولو كان براز بعض الحيوانات ـ كان من العسير والصعب العثور على الخبز ـ لم أكن أعرف شكل الخبز الحقيقي الذي اصبحت فيما بعد لا أعبأ به وهو أمامي في مطاعم فخمة وعادية ـ كنا نأكل أي شي ـ نبات غرنيش مثلا ـ او الحميضة التي تخلط مع البقولة ـ باختصار نأكل أي شيء ـ أي شيء ـ ولا أدري كيف حصل لابي ذاك المساء : أن أتى بكمية من التين الجاف وضعته أمي أمامنا على الحصير ـ والتففنا حوله أنا واخوتي ـ بينما أبي يراقبنا من فوق ـ اذ كان قد شيع من تناوله ـ وأصبح يتجشأ مثل حيوان غريب رأيته فيما بعد في حديقة عين السبع بالدار البيضاء ـ غير أن الليلة كانت سيئة للغاية (...) أغلقت أمي فمها ولم نعد الى البيت الا بعد أربعة أيام لان أبي منعنا من ذلك وهددنا بالقتل) .

قلت لسوز : اكتفيت . فنظرت الى وهي تضحك ضحكة وادعة بريئة» (18) .

ان الحافز على التذكر هنا هو التين المجفف ، ونلاحظ كيف يعلن السرد زمنه الماضي من خلال : الافعال الماضية / سنوات منطبعة في الذاكرة / اذاك / ذاك المساء . مع أن السرد يتقطع مع قول محمد لسوز : اكتفيت ، ويعود الى مساره من نفس اللحظة التي تعطل فيها : اكتفيت .

ن) «كنت أتيت على الفنجان بأكمله ولم يبق في قاعه سوى بعض زريقات اسودت بفعل النار كما أعتقد، نظرت الى القاع بتامل فبدت الوريقات المفتولة مثل حشرات صغيرة سوداء ، أو مثل براز الفئران في زوية من البيت . كانت الوريقات ذات اللون القريب من الاسود قليلة (شيء طبيعي ذاك ـ لان البراد صغير ـ ذو أنبوب صغير ـ تتسرب منه كل تلك الوريقات الغليظة ـ على العكس من ذلك ـ فالبراد الفضي الذي كان يستعمله أبي يطلق من أنبوبه كل شيء : الشاي ـ مخلوطا بالماء ـ والشأي بشكل وريقات) . قلت لسوز : وريقات صغيرة. وأشرت الى قاع الفنجان» (19) .

---

(18) الرواية ص 47 ـ 48.
(19) الرواية، ص 64 ـ 65.

التقابـل هنا بين لحظتين يشـرب فيهما محمد الشاي. نمن اللحظـة الحاضرة مع سـوز ، ينتقل السـرد الى تذكر البـراد الذي كان يستعمله الاب ، والحافر على هذا التذكـر، هو وريقـات الشاي .

4) «سكت ونظرت من جديد الى صدر الآن العـــاري الابيض مثل الشمـع . فكـرت : ما هو دوري ؟ لا شيء . اقـوم بـدور الوسيـط . هؤلاء الاشخاص الذين أعرفهـــم جميعا في السـوق الداخل ما فائـدة معرفتي بهـم ؟ اذاك رأيـت الجنـة ، ورأيت عدن حقيقيـة ماثلة أمامي بكـل ما فيهـا من صـور خرافية ، يوتوبية ، حلمية ، ثم كانت الرحلـة بعـد ذلك الى طنجـة . وكانت الجلسـة الرائعـة ورا كـروس الشاي الاسـود في طنجة مثل جلسة أو حضور في عـدن . كانت الجلابيب والنساء الجبليات بالكرزيـــة والقبعات الواسعـة الاطـراف التى تضعهـا النساء مثل عدن حقيقيـة : ايـروس ، ديونيزوس ، محمدوس .. الخ.

وفكرت في أختي التى نضجت أكثـر من اللازم :

ـ بصراحـة يجب أن تبحث عن عمـل .

ـ ان أمـك عجوز ولا تستطيع أن تعيلك .

ـ أبونـا مات فيجب أن نفهم دورنا في الحيـاة .

ـ كيف أن كل الكتب التى قرأتها عاجزة اليوم عـن اطعامـك .

وتنهدت بعمق وقلت : هل في امكاني أن أعرف ؟ كان مستحيلا أن أعرف» (20) .

نلاحظ أن السرد قد امتد من طوري الى طنجة ، وكيف اقترنت طنجة بعدن ، كحلم للثورة التي سيحصل عليها محمد من وساطته في الاتجار بالحشيش . ثم تتم النقلة : وفكرت في أختي .. فمن طنجة، ينتقل السرد الى الدار البيضاء، حيث أخت محمد، وكمقابلة بين حلم الثروة وبين بطالته .

5) «ونزلت في ذلك الصباح الى السوق الداخل، وعوض أن أصرخ : حب ، حب ، حب ، نصيت لنفسي محكمة أخرى صغيرة . كانت جلسة محاسبة فقط . وتخيلت أختي أمامي وهي تناقشني :

هي ـ محمد ، أبونا مات .

أنا ـ أعرف جيدا . لكن ماذا تريدين أن أفعل ؟

هي ـ ابحث عن عمل . انت مثقف .

أنا ـ لكن أين أجد هذا العمل ؟

الخ ...» (25) .

نلاحظ أيضا ، أن النقلة قد تمت من طنجة (السوق الداخل) الى الدار البيضاء ، ومحور هذا الانتقال المكاني

(20) الرواية، ص 84 ـ 85.
(21) الرواية، ص 109 ـ 110.

والزمنـــى هو أزمـــة محمد : البطالة ـ فشل مخطط تهريـــب احشيـــش ـ العمـــل ـ الرغبـــة في أن يصير كاتبا مشهورا.

وقد اشرنا الى أن الكاتـــب يلجـــأ الى وضع هـــــذه الاسترجاعـــات التى تشكل جـــزء من البنية السردية في بعض الاحيـــان بين قوسين ، كما في الامثلـــة 1 ، 2 ، 3 . أمـــا في المثالين : 4 ، 5 فان الســـرد يمتـــد من طوريمولينوس الـــى طنجـــة ، ويتحقـــق الاسترجـــاع بذكـــر الســـارد لـــ : «فكرت في أختـــى ..» (مثـــال 4) ، و : «تخيلت أختي .. (مثال 5).

والسارد ، وان كان هو الشخصية الاساسية في الرواية، (محمد) فهو يعرف مثلما تعرف هذه الشخصية ، الا أنه يلجـــأ الى التعليـــق على بعض الاحداث ، كما يستشرف بعضهـــا قبـــل الحدوث ، وكأنه منذ البداية يعـــرف مصيره ، ويعرف التوجه الذي سيأخذه مسار الاحداث . نقرأ المثالين :

1) «كنا نمشى ببطء وسط الزحـــام . قليلون هم الذين يفعلون مثلنا يتعانقون بقوة بقوة بقوة أمام الملا. (بعد ذلك سوف أعرف أن هذا بالنسبة لها لم يكن سوى اغتنام فرصة لن تتكرر) . كنا نمشى ببطء ولم يعرنا أحد أدنـــــــــى اهتمـــام» (22) .

2) «ما زالت ســـوز واقفـــة بين فخذي (فيما بعـــــد اكتشفـــت أنهـــا لا تحب ان تفعل نفس الشيء في الفراش)

(22) الرواية، ص 36.

لكن الحرارة قوية في نصفي الاسفل وركبتاي فيهما تنمل لذيذ» (23) .

يضع الكاتب تعليق السارد بين قوسين ، وهو هنا يخبرنا بمعرفته التى توصل اليها بعد وقوع الحدث في زمنه الحاضر : بعد ذلك ـ فيما بعد .

كما أن تعليقات أخرى لا تتعلق بهذه المعرفة المستقبلية تنتشر على المساحة الروائية ، حيث تصبح لهذه الجمل الموضوعة بين الاقواس من طرف الكاتب وظيفة الشرح أو الايضاح ، وهو الامر الذي يسيء الي حياد السرد ، والي قدرته على نقل الاحداث ، معلنا تدخل السارد المباشر كما في المثالين :

1) «ظل الشاب يرقص وحده بحركات أنثوية مغريا العجوز (التى يبدو أنها تحب السحاق)» (24) .

2) «سوز اذن ، لو أتيح لى تفسير الحلم (أي المرأة البدينة) هى زوجتى» (25).

وعلى كل فقد استطاعت (المرأة والوردة) ، أن تكون روائيتها من التفاصيل السردية ، لترصد مرحلة قصيرة من حياة محمد ، هى التى تتعلق بالمغامرة في الغرب ، وبذلك فحجم هذه الرواية القصير ، يتلاءم مع طبيعة التفاصيل التى يتكون منها السرد .

(23) الرواية، ص 38.
(24) الرواية، ص 31.
(25) الرواية، ص 67.

قبور فى المـاء : ترف الحكـاية

استطاع محمد زفـزاف في هذه الرواية أن يخرج عـن النمـوذج الاجتماعى الذي كان قـد كرس رصده في «أرصفة وجـدران» و «المـرأة والوردة» ، حيث لاحظنا تمحورهمـا حول نمـوذج المثقف البورجوازي وهمومه اليومية ، من خلال التفاصيـل السردية التى درسناها في كـل من الروايتين . فهـو هنا ، في «قبـور في المـاء» يختار اطـارا حكائيـا ينتمى الى بيئة مختلفـة ، حيث تتمحور الرواية حول ردود فعـل مجموعـة من سكان المهدية ، القرية المطلة على البحر، أمـام حـادث غياب مركب العياشى ، وفـرق عدد من سكان هذه القريـة الذين يحترفـون الصيـد ، مع المركـب.

بذلـك تكون الموضوعة الروائية ، قد انتقلت من عالم المدينـة الى عالم القرية بكل مؤثثاتـه الفضائية ، وتفاصيل السلوك اليومى، كما انتقلت من هموم الشخصيـات المركزيـة (1) ، الى تعـدد الشخصيات الشعبية ومواقفهـا من غيـاب الصياديـن .

---

(1) وهى هموم ثقافوية وجنسوية، حيث لاحظنـا الرؤية السوداويـة العدمية فى أرصفة وجدران، كما لاحظنا استلاب محمد امام النموذج الغربى فى مستواه التفسخى : الجنس والحشيش، فى المرأة والوردة

وبذلك تكون الرواية قد اخترقت ذلك البعد التكراري في تجربة الكاتب : مثقف ومدينة وقيم اجتماعية وحضارية، كما هو الحال في الروايتين السالفتى الذكر ، وتحررت من فضاء الحانات والمقاهى والشوارع .. الا أن هذه الدراسة قد اختارت أن تتركز حول دراسة المكون السردي في أعمال محمد زفزاف الروائية ، ويهمنا أن نتعرف على طبيعة المستوى السردي ووظائفه في «قبور في الماء» .

البنية السردية :

منذ بداية الرواية ، نلاحظ أنها تعلن عن غياب الصيادين الذي مضت عليه عشرة أيام ، وتطرح المخاوف التى يمكن أن تنجم عن هذه الكارثة ، كما تطرح المقابل : (الدية) ، أي التعويض الذي سيخفف من هول الكارثة على سكان المهدية . ومن هنا فالسرد يتكون من مجموعة من المتتاليات السردية ، التى تتسلسل على الشكل التالى :

1 ـ غياب الصيادين
2 ـ احتمال مجيء العياشى الى القرية .
3 ـ التقاط الاخبار ،
4 ـ امكانية دفع الدية ،
5 ـ اليأس من الدية ،
6 ـ الزردة .

تبتدىء الرواية بالحوار بين علال والعيساوي حول غياب الصيادين ، ونعرف أن عشرة أيام مضت على ذلك . ثم تصف الرواية مظاهر الحزن الذي سببه هذا الغياب : «لم يكن علال يتألم بالقدر الذي كان يتألم به صديقه . ففي القرية بدأت نوبات البكاء تسري وتمتد . النساء يبكين والاطفال يهزجون بالبكاء في اللعب . والرجال يتألمون في صمت. شعر العيساوي الآن بتشنج عصبي في بطنه ووجع في رأسه . فالكارثة اذا وقعت لاشك أنها ستؤدي بعدد لابأس به من سكان القرية ...» (2) . ينتج عن غياب الصيادين نوع من التردد بين موقفين : العودة والدية. والرواية منذ صفحاتها الاولى تتجه نحو موضوع الدية : «غير معقول . عشرة أرواح تذهب هكذا بلا مقابل» (3) . ويتطور هذا الموضوع من خلال التفاصيل السردية ، الا أن النقلة الى موضوع العودة ، يمكن أن تفسر من داخل الحكاية باستيقاظ بعض العواطف نحو المفقودين ، كما نفسرها على مستوى الكتابة الروائية بخلق السارد لبعض الشكوك حول موضوع الدية ، وهي لعبة يهدف من ورائها خلق عنصر تشويقي (SUSPENS) «كان قلبها متقطرا. موزعا بين العودة والدية» (4) :

---

(2) الرواية، ص 6.
(3) الرواية، ص 7.
(4) الرواية ص 27.

مع أن التوجه العام الذي يحكم مواقف سكان المهدية، هو التفكير في مقدار المبالغ التي سيدفعها العياشي ، وبذلك تتجه الرواية نحو احتمال مجيئه .

- تجعل الرواية هذا المجيء احتماليا ، محاطا بالتردد والشكوك ، فالعياشي :

1) لابد أن يأتي ليدفع التعويض لعائلات الصيادين الذين غرقوا مع المركب .

2) انه لن يأتي لانه لا يدفع واجب التأمين ، وبذلك فلن يجد ما يدفعه لعائلات الصيادين .

3) العياشي غني ، وهو يستطيع أن يدفع من ممتلكاته في المدينة .

4) العياشي لن يدفع الدية لانه محمي بالقائد ورجال السلطة .

- التقاط الاخبار يتمحور حول مجيء العياشي، ويتحول الاهتمام الى مقهى «المعلم بيوض» التي يأتي اليها العياشي باستمرار : «... ورفع رأسه من تحت الدرج، ولم يكن هناك أحد ينحدر من المقهى المرتفع قليلا عن الارض، لانه برز في المنحني ويطل على البحر . هنا يأتي العياشي باستمرار وهنا ينزلون ليشربوا هو ومن في طبقته، يشربون عندما يحصلون على بعض النقود بطريقة مشروعة وغير مشروعة» (5) .

(5) الرواية، ص 28 - 29.

ـ كما ان اخبار مجيء العياشي ، تتعلق بامكانية دفع الدية ، وهي الامكانية التي تبدو مثار جدال بين الشخصيات الروائية ، حيث ينتقل السرد من تذكر المفقودين وابداء العطف نحوهم ، الى العزاء الذي يمكن ان يحققه دفع الدية ، وقد لاحظنا كيف تخلق الرواية حبكتها على التراوح بين الدفع وعدم الدفع ، مع انها لم تتجه نحو امكانية عودة الصيادين ، واعتبار هذا الغياب الطويل (10 أيام) عاملا لتوهم غرق المركب ، والغياب النهائي للصيادين ، فقد رأينا أن موضوع الحبكة الاساسي هو دفع الدية أو عدم دفعها، ونلاحظ من الامثلة كيف ينتشر التردد على المساحة الروائية :

أ ـ «تخيل أن الدية أصبحت شعار المهدويين» (6).

ب ـ «قال العيساوي :

ـ لا أظن أن العياشي سيعود بعد اليوم الى هنا . كيف يستطيع أن يدفع لنا الديات ؟

قال الحسناوي :

ـ لا تكلف نفسك التفكير هكذا . ما من حشرة الا وعلى الله رزقها . اذا لم يجيء فالقائد هو المسؤول وهو يعرف كل شيء . ثم ان الحكومة أقوى من العياشي .

---

(6) رواية، ص 30.

قـال العيسـاوي :

ـ القائد لن يفعـل شيئا لانه صديـق العياشي . فهو يجلب له الويسكـى ويهديـه له مجانـا .

نظـر الحسناوي بـلا مبـالاة وأكد لصديقـه :

ـ انهم يفعلون كل ما ليس ممكنا .

(...) قـال الحسناوي :

ـ هيـا بنـا . ان الجماعة ذاهبـة للمسجد . فلنترحم على أرواح موتـانـا» (7)

ج ـ «أخـرج قدمه من جديد ونفض ترابا وهميا عنها. ثـم أدخل يده من فتحـة الجلابيـة . حك مكان العانـة . وقـال للحسنـاوي :

ـ اذهـب لتسمـع الخبـر بنفسـك . اسأل المعلم . أو اسأل المعطـى .

العياشى لم يبـع شيئا من املاكـه .

قـال عـزوز :

ـ ان القائـد سوف يتولى الامـر . وسوف يحل المشكلة مهمـا صعبـت .

---

(7) ارواية، ص 44 ـ 45.

قـالـت عيـوشـة :

ـ يقـوم ولاشك بالانصـاف والاقتصـاص منه» (8).

د ـ «.. المعطى ! هل صحيح أن العياشي سيعـود ؟

ـ قلتـه للعيسـاوي فلم يصـدق .

ـ وأنـا أيضـا ، انه لا يريد أن يصدقني .

ـ لست أدري لماذا ؟ المعلم يعرف جيدا العياشـي والمعلـم لا يكذب . وقـال أيضـا انه شافـه وقـال لـه انه لـم يبـع ولم يشتـر . وأن الرجل الذي هنّـاك انمـا هـو مجـرد وكيـل .

فـك العيسـاوي عن نفسه حصـار الصمـت :

ـ لنسلـم أنه سيعـود . هل سيدفع الدية لاحـد ؟

قـال المعطى بعد أن رفع رأسه وقد ثبت الشقف جيدا:

ـ لا أعتقد أنه سيدفع شيئا . ولكن المعلم قـال انـه سيقيم زردة للجميع ، وسيترحم فيهـا على الذين ماتوا» (9).

ـ يتضح أن الحـدث الروائي ينبني أساسا على هـذا الانتقـال من امكانية دفع الديـة ، الى اليأس من ذلك ، الى اقامة الزردة . تتحـول الدية الى مجرد وعد ، مع استدعـاء

(8) الرواية، ص 57.
(9) الرواية ص 70.

القائـل لبعض السكـان الذين فقدوا ذويهم ، وبذلك تنتقـل الحكايـة من امكانيـة مجـيء العياشـي الى قـرار القائـد، الذي يعـد بدفع الدية فيما بعـد ، ويدعو الى الزردة التـي يقيمهـا العياشـي ترحما على أرواح المفقوديـن .

تنتهي الروايـه بـ «خاتمه» (يضعهـا المؤلف كعنوان على رأس الصفحة 98) تخبرنا بأن الزردة قد انتهت، ليبـدأ حفـل تمتـزج فيه تـلاوة القرآن بأغانـي الشيخـة :

«خبـأ بعضهم جـزء من اللحـم لمن لم يستطيعـوا الحضور . اجتمـع الشبـان تلك الليلـة في القهـوة . وبدلت كؤوس الشاي بكؤوس الخمـر . تحولت براريد الشاي الى براريـد خمـر . وبما ان الليلـة ليلة نعـي فقد غنت الشيخة أغنيتين ثم منعـت من الغنـاء ، وقيل ان هذا لا يليـق بمناسبـة دائميـة . وقيل ايضـا ، لقـد مـر وقـت ليـس بيسير على الغـرق فمـا على الشيخة الا أن تغني حتـى الصبـاح . لكـن الرأي الاول انتصـر. بعدها ارتفعت عقيرة بعض حفظـة القرآن ، وتفننـوا في التـلاوة والانشـاد وكذلك قرئـت بعض القصائـد في الامداح النبوية . لكـن بعضهـم لم يستسغ هـذا الجـو ، فوشوشـوا في الآذان وانسحبوا الواحد تلـو الآخـر . خرجوا جهة القهـوة . سكروا وضحكوا وعربدوا . خطرت لبعضهم أفكـار جهنمية . اقترح جلب المومسـات . ورفض الاقتراح لان الظرف لا يلائـم. فالمناسبـة لا تسمح بذلك على مرآى ومسمع ، خصوصـا

وأن الامـر يتعلـق بموت . وهكذا تم الاكتفـاء بالشرب في القهـوة أو بين الاشجـار الكثيفـة بعيـدا عن الانظـار» (10).

حضـــور الســارد :

السارد في الروايـة كلى الحضور ، وهو يعرف كل شيء عن الحكاية الاساسية ، ويوجه مسارها الحكائى . كما أنـه يعرف كل شـيء عن الشخصيات الروائية ، والفضاء الروائى، فهـو عندما يصف بعض هذه الشخصيات ، يلجأ الى استعمال الوصف الاثنوغرافى كدليل على خصوصية البنية الاجتماعية، وهو أيضـا يستعمل لغتـه الخاصـة في نقل بعض التفاصيل الجزئية ، مثل : «وعندما يقف ابراهيم ليقدم خدمة للزبـون، تصطدم قدماه بالجوالق والزجاجات ، فيسمع لها صـــوت موسيقى فيهـا نشاز . موسيقى محسوسة لا تخضـــــع لنـوتـة» (11) .

سبـق أن أوضحنـا أن هذه الروايـة تهتم بشخصيات شعبيـة في مواجهة حدث أساسى يقع في فضـاء القريـة . والسـارد هنا يعبـر عن صـوت اصطدام الزجـاجـات بـ «الموسيقى النشـاز» التى «لا تخضع لنوتة» . لاشك أن هذه المقابلـة القائمـة على التشويه فيهـا كثيـر من الافتعـال، اضافـة الى كون السارد يستعمل معلوماته الموسيقية ، في

(10) ص 98 — 99.
(11) الرواية ص 46.

مجـال لا يتطلب ذلك، وهو بذلك يقحم نفسه في الاحـداث ووصفهـا بطريقة مفتعلـة .

كما نلاحظ أن السارد في ص 58 يستعمل كلمة «نرجسية» للتعبير عن الفخر : «كان (الفقيه الدرقاوي) فخورا بنفسه الى حد النرجسية» ، وبذلك فهو يستعمل لغته الخاصة. كما كما أنه يعبر هذه اللغـة الخاصة (الثقافية) لبعض الشخصيات الروائية الشعبية ، كما هو الحال بالنسبة لابراهيم البقـال، وهو يواسى أم العيساوي : «كفى عن البكاء . لقد حم القضاء يـا امرأة» (12) «حم القضاء» تحيلنا على البيت القائل :

ولكـن اذا حـم القضـاء علـى امـرىء
فليـس لـه بـر يقيـه ولا بحـر

نهتـم بهذه الملاحظة ، سيما وأن موضوع الحـوار بين ابراهيـم وأم العيسـاوي يتعلـق بالبـر والبحر والقبـور.

وأيضـا فان السارد يجنس بعض المواقف ، وبذلك فهو يعبـر عن وجهة نظـره الخاصـة حول بعض الاحـداث، التفصيلية أو بعض الشخصيات الروائية . نقرأ : «وعندما هـز ابراهيم رأسه رآى حدوم في شراويطها . اقتربت منـه وقـد لوت مؤخرتها بسرعة وأدارتها نحـو الساحة الصغيرة مباشـرة ؟ وتكـون في مؤخرتها حفيـر واسـع كونتـه الثيـاب التى دخلت بين فلقتى المؤخـرة . ويمكن رؤيـة

(12) الرواية، ص 95.

لحمها من وراء ثقب واسع في ثوبها، الذي لم تكلف نفسها عناء خياطته أو ترقيعه» (13) .

السارد هنا يريد أن يثقل مظهرا من مظاهر فقر حدوم . ولكنه يركز على الثياب الممزقة ، والثقب الموجود في مكان معين . وهو بذلك يوجه هذا الوصف المداخل مع السرد توجيها نحو حدث تفصيلي آخر ، هو نقله لرؤية الاطفال الجنسية من خلال هذا الوصف . تستعمل الرواية على لسان الاطفال كلمات بذيئة، ولربما كانت تهدف الى تعميق البعد الشعبي الذي يكون خلفية الحكاية ، الا أننا نتساءل : هل كان هدف السارد ، هو وصف مظهر حدوم البئيس ، أم هو اثارة غرائز الاطفال وتحريك السرد نحو اتجاه آخر يحقق تراكم الاحداث ولا يخدم بنية الرواية ؟ ان السارد يلح على تجنيس بعض المواقف ، رغم أن سياق السرد الاعلى يتعلق بموقف البقال ابراهيم من بيع مواده الغذائية بالدين لعيوشة . ينتقل السرد من هذا الموقف الى وصف ثياب حدوم ، الى اثارة غرائز الاطفال . وموقف الاطفال يسرده السارد وقد وقع في الزمن الماضي، ولذلك فالسارد لا يحافظ على وحدة الحكاية ، وبنائها من التفاصيل التى تخدم الحكاية الاساسية . ولعل هذه الملاحظة، وغيرها ، تؤدي بنا الى الحكم على واقعية محمد زفزاف ، وبالمقاييس الواقعية نفسها .

(13) الرواية، ص 48 — 49.

الـزمـن السـردي :

تخبرنـا الرواية منذ الصفحة الاولى بمرور عشـرة أيام على غيـاب الصيادين . ويتراجع زمن الحكايـة الى مضـى ثمانية أيـام على غياب المركب في ص 26 : «كان الليـل في أولـه يـوم أن مضى على غيـاب المركب ثمانية أيام». ومنذ ذلك اليـوم الثامن تبـدأ الوساوس والتكهنـات باحتمـال غرق المركب ، وما يترتب عن ذلك من تفكير في الدين الخ... حيث يعـود السرد الى اليـوم العاشر . الا أن السـرد في الروايـة يقـدم بضمير الغائب ، ومن خلال الزمن الماضى، فالحكايـة بكاملهـا وقعت في الزمن الماضى ، والسارد يسرد عن حـدث مضى ، حتى الـزردة واقامـة الوليمـة في آخـر الرواية ، تسـرد بأفعـال الماضى . واذن فالسـارد يحكى حكايـة ، الا أن ماضى هذه الحكايـة هو مضى عشـرة أيام على غيـاب الصيادين ، وبذلك يتراجـع السـرد الى ماضى هذا الحاضـر (مـرور ثمانيـة أيـام على غيـاب المركـب)، ثـم يتقـدم السـرد ليصبـح مستقبل الحكايـة (امتـداد الحـدث الحكائى الى اليأس من الديـة ، مع اقتـراح القائد، تنظيـم الوليمـة ، ونهايـة الروايـة) ماضيا هو الآخـر، ان ما يرفـع هذا الالتبـاس ، هو أن السـارد يجعل كل أحداث الحكايـة تقـع في الماضى ، أما الزمن الحاضـر ، فهـو زمن سـرد الحكايـة .

يعطل التذكر تنامى التفاصيل السردية المتعلقة بالحكاية الاساسية ، ويصبح هدف هذا التذكر ، هو أن يقدم لنا السارد معلومات عن حياة العياشي ، والحسناوي والعيساوي ، من خلال الحوار الدائر بين الاخيرين وهذه المعلومات وان كانت تعطل مسار السرد ، وتطوره، فهي لا تقدم حادثة اضافية ، وبذلك فالتعطيل السردي بواسطة الحوارات الكثيرة في الرواية ، يساهم في تضخيم حجم الصفحات دون أن يركز على بناء الحدث الاصلي للحكاية الاساسية ، ونضيف هذه الملاحظة الى ما سبق أن أوردناه . ان التذكر يتجه نحو وصف الحالة ولا يطمح الى تقديم تفاصيل حكائية عن ماضي الصيادين، في القرية، أو في البحر ، قبل الغرق ، أو علاقتهم بذويهم مثلا . ونكتفي بايراد مثال واحد على هذه الملاحظة :

«ذات مرة ، بعد أن طلع العيساوي من الماء كالسلحفاة، وكان يسبح هو والحسناوي في البحر المالح .. عندما استلقيا فوق التراب الجاف الذي كانت تغطيه آنذاك أحجار صغيرة ناتئة لا يدري أحد من أين نبتت ، قال الحسناوي بأسف شديد :

ـ ليتني كنت كالعياشي ، أملك المراكب الكثيرة وتكون لي سيارات ، ويكون لي ...

قاطعه العيساوي :

ـ لا نغتر بالمظاهر . ان ما يريحه يدفعه ثمنا لاصلاح هذه المراكب .

ـ ولكن مع ذلك فهو غنى . أعتقد أنه أغنى واحد في المدينة . أنا شخصيا أتمنى أن أكون مثله.

ـ انى أعتقد أنك أحسن منه حالا . فهو دائما يشكو ويتبرم . لا أريد حياة مثل تلك .

قال الحسناوي :

ـ اسمع يا العيساوي . أنت تهذي فقط . ان شيئا قليلا خير من لاشيء . لاشك أنك ألفت حياة الكلاب هذه.

قال العيساوي :

ـ أنت تقول كلاما معقولا . ولكن كيف تصبح مثل العياشى . لقد ترك له أبوه ثروة وأنت ماذا ترك لك أبوك ؟

ـ ان أباه لم يترك له شيئا . يقال انه كان **ماسح أحذية** ، يوم دخول الامريكيين كان صغيرا **اذ ذاك** وسموه (بوي) هل تعرف معنى بوي ؟

ـ لا ، أعتقد أن معناها لص .

ـ معناها طفل . هو الذي قال ذلك . وهو لا يحب هذا الاسم . ويصيبه هوس لاحد له اذا نودي عليه

بـ (بـوي) (...) يذكـر العيساوي الآن ، تحت السقيفـة انهمـا قـالا في ذلـك اليـوم بأن العياشـى لا يدفـع واجب التامين» (14) .

نلاحـظ ان المقطـع السابـق ، يبتديء بـ «ذات مرة» ونحـن لا نستطيـع أن نحـدد موقـع هذا الزمن الماضى في تراجـع الحكايـة . هـل دار هذا الحـوار قبـل غياب مركب الصيادين ، أم أن زمنـه يتعلـق بالايـام التى غـاب فيها المركـب : بعـد مضـى ثمانيـة أيـام على الغيـاب ، أو بعـد عشـرة أيـام على ذلـك . و «الآن» في نهايـة ، تشير الـى عـودة السـرد الى زمـن الحكايـة ، أي : مضـى أيام على غيـاب المركـب ، فما يوضـح ذلك هو الحديث عن دفع العياشى لواجب التأمين .

وحول المقطـع السابق ، نرى أنه يستدعى زمنا بعيدا آخـر يتعلق بطفولـة العياشى يوم كان ماسحا للاحذيـة عنـد دخول الامريكيين . ولا شك أن هذه الاشـارة تحيلنـا على زمـن تاريخـى .

كـل أحـداث الروايـة الاساسية تقـع في اليـوم العاشـر الذي مضـى على غياب الصيادين ، باستثنـاء الاشـارة التى تقطع من خلالهـا السـرد ، والتى تعود الـى اليـوم الثامن بعـد غيابهم . تتلاحق بعض التفاصيـل : الصلاة على الغائب ، عيوشـة في حوارها مع البقال ابراهيم،

(14) الرواية ص 30 ـ 31 ـ 32.

التقاط الاخبار من مقهى المعلم بيوض ، الاشارة الى خطاب الملك .. ثم الزردة ، ومن ثم نلاحظ أن الزمن في الرواية يسير في خط طولى تصاعدي دون أن تكسر خطيته الاسترجاعات أو تداخلات الازمنة . ولعل الاشارة الى خطاب الملك ، تحيلنا هى الاخرى على الزمن المادي الذي يقع خارج زمن الرواية .

على أن الرواية تلجأ الى تحقيق التزامن بين حدثين تفصيليين يتعلقان بالحكاية ، ونورد لهذا التزامن السردي مثاليين :

أ ـ «انسحب الدرقاوي ومشى نحو الجامع . خرجت راس صغيرة وأطلت . عندما رآها الدرقاوي هدد صاحبها من بعيد بيده . لكنه لم يزد أو ينقص من مشيته كان فخورا بنفسه الى حد الترجسية . يعتقد مع نفسه أنه أعلم من في هذا العالم . وعندما اقترب من الباب ارتفع صراخ الاطفال من جديد. وفي هذا الوقت بالذات وقفت عيوشة . ثم مشت نحو كوخها البارد الذي تخترقه أشعة الشمس . في نفس الوقت ، فكر عزوز في الدرقاوي . فكر أيضا في ابراهيم صاحب الدكان انه أيضا يحفظ القرآن ...» (15) .

ب ـ «عاد من جديد الى لوح الضامة . كان عزوز لا يهتم باللعب اطلاقا . لان سمعه كان مشغولا بالتقاط

(15) الرواية ص 58 ـ 59.

الحوار الدائر فوق رأسه ، رغم أنه ليس له في الامر ناقة ولا جمل . ثم نفض يده من اللعب . وقال لابراهيم: غلبت . وتنازل له عن الطرح . توجه مباشرة الى أم العيساوي . وقف قبالتها منكبا الى الامام . في حين دخل ابراهيم الى الحانوت . أخذ يتحاور مع طفل . ثم اختفى داخل الدكان المظلم . عاد بشيء ملفوف في ورقة صحيفة مكتوبة بالحروف اللاتينية .

قال عزوز :

ـ كنا نعتقد أن أم العيساوي ستموت مباشرة بعد غرق المركب .

قالت أم العيساوي :

ـ هل تريد أن تتشفى يا عزوز ، أتريدني أن أموت ؟

قال عزوز :

ـ حاشا . الموت بيد الله . ولكنك كنت متألمة وهذا ما أعنيه فقط ، كنت متألمة الى حد الموت .

أما تحت ، في باب المقهى ، عندما خرج بعض الذين هم في شكل بحارة أو شكل مسافرين ، كان يدور نفس الحديث عن الموت والدية والعياشى والقائد» (16) .

---

(16) الرواية، ص 72 ـ 73.

في المثال الاول ، نلاحظ أن ثلاثة أحداث تقع في زمن واحد :

1) ذهاب الدرقاوي نحو الجامع .. وصراخ الاطفال.
2) وقوف عيوشة امام باب الكتاب ومشيها نحو الكوخ
3) تفكير عزوز في الدرقاوي وفي ابراهيم .

كما نلاحظ ان السارد يلجأ الى اخيار القاريء بأن هذه الاحداث الثلاثة قد وقعت في زمن واحد ، عن طريق : «وفي هذا الوقت بالذات» و «في نفس الوقت» . وبذلك فهو يلجا الى الوسيلة البسيطه والواضحة في هذا الاخيار، دون استعمال وسائل فنية أخرى تعفى الرواية من هذه المباشرة ، ومن تدخل السارد للشرح والايضاح .

وفي المثال الثانى ، يتعلق الحدث الاول بلعب الضامة بين عزوز وابراهيم . ونلاحظ كيف تشوش الفقرة الاولى من هذا المقطع بعدة تفاصيل :

1) انشغال عزوز بالتقاط الحوار الدائر فوق رأسه .
2) تنازله عن اللعب .
3) وقوفه قبالة أم العيساوي .
4) دخول ابراهيم الى الحانوت .
5) تحاوره مع طفل .
6) اختفاؤه داخل الحانوت .
7) عودته بشيء ملفوف داخل جريدة .

على أن السارد بعد أن ينقل لنا حوار عزوز مع ام العيساوي ، ينتقل الى حدث آخر نتعرف عليه عن طريق الحوار (حول الموت والدية والعياشي والقائد) الذي يدور بين المعلم بيوض والعيساوي . يتزامن الحوار الاول مع الحوار الثاني . وفي هذه المرة لا يلجأ السارد الى اشعارنا بهذا التزامن عن طريق : «في نفس الوقت» ، ولكنه يلجأ الى التعبير الضمني عن ذلك ، مستعملا عنصر النقلة المكانية. «اما تحت باب المقهى (...) كان يدور نفس الحديث ..»

تـرف حكـائـي :

تنبني الرواية على وحدة حكائية أساسية ، كما لاحظنا . الا ان السرد يتضمن مجموعة من الحكايات الصغرى التي لا تخدم الوحدة الحكائية الاساسية ، وقد راينا كيف أن الرواية تتضخم بسبب هذه الزوائد الحكائية ، مما يحدث ترفا ليست له أية وظيفة في السرد . هكذا اذن ، لا تقتصد الرواية في التفاصيل السردية، وتتفرع الى حكايات صغرى ليست وظيفية. وهناك أمثلة كثيرة على هذا الترف الحكائي ، نشير منها مثلا الى التفاصيل الحكائية المتعلقة ببعض شخصيات الرواية :

أ ـ العجوز عزوز المقوس الظهر ، ولعب الضامة .

ب ـ الفقيه الدرقاوي ولغط الاطفال ومناوشاتهم له .

ج ـ ابراهيم البقال وثقافته المحدودة وشرحه لخطاب الملك .

د ـ المعطى نـادل مقهى المعلم بيوض، المصـــاب بالسـل ، وهو يدخـن الكيف الخ...

«البطـل» الجماعـي :

نتحفظ أولا في استعمـال بطـل في مقابـل شخصية ، لانهـا تفتـرض الاتصاف بكل معانى البطولة ، الشيء الذي يحيلنـا على الخصوصية التى يتميز بها أدب الملاحم. على أننـا نـرى في «قبـور في المـاء» أن الكاتب يجعل الفعـل الروائى مشتركا بين عـدة شخصيات ، يمكن أن نقسمها الى ثلاثة أنمـاط حسب الدلالـة التى تعطيها الروايـة :

1) ضحايا حادثة غرق المركب ، وهم ذوو الصيادين .
2) المستغلـون للموقف ، وهم العياشى والقائـد .
3) الوسيـط بين الطرفين ، وهو المعلـم بيـوض .

ويمكن أن نلاحظ أن الرواية قد حفلت بعدد كبير مـن الشخوص الروائية ، وتسجت حولها عدة تفاصيل حكائيـة صغرى ، ومن بين هذه الشخوص من (لا ناقة ولا جمل لهم) في الحادث. يتبين ذلك من جدولة الشخصيات الآتية :

1) عـلال (ابن عمـه غائب مع الصيادين) .
2) اليساوي (أخـوه غائب معهم) .
3) دحمـان (غرق مركبه ، وجاء خبر ذلك بعد 4 أشهر).
4) الصيـادون الغائبـون .

5) العياشـــى (صاحب المركـــب) .
6) أم العيساوي (عجوز ذهب البحر بأسرتها كلها) .
7) حمـــــودة .
8) حـــــدوم .
9) عـــــزوز .
10) بلعـربـي .
11) الحســن والحسنـــاوي .
12) عيوشة (ذهب زوجها مع الصيادين) .
13) المعطـى .
14) الفقيـــه الدرقـــاوي .
15) حـــادة بنـــت مسعـــود .
16) المعلـم بيوض (صاحب المقهـى) .
17) القـــائـــد .
18) حسنـــة (زوجـــة الساحلى الحطاب) .
19) ابراهيـــم (البقـــال).

هكذا نرى أن تعدد هذه الشخصيات ، لا يؤدي في عمومه وظيفة داخل السرد الروائى ، بل ان الكثيـــر منها لا يرتبـــط بالبنيـــة الحكائية ، وهذا ما يؤكـــد الملاحظة السابقة حول تـــرف الحكايـــة في «قبـــور في المـــاء» .

لا بحر في : الافعى والبحر

تتمحور رواية «الافعى والبحر» حول شخصية أساسية هي «سليمان» ، حيث يأتي من مدينة الدار البيضاء الى مدينة صغيرة تقع على البحر ، لقضاء العطلة عند خالته «حليمة» . ولا شك أن هذه البنية الحكائية (قضاء فترة في مدينة شاطئية) تتكرر بين «المرأة والوردة» و «الافعى والبحر» حيث تنتقل الشخصية المركزية من محيطها الاصلي ، بما تحمل عنه من ذكريات ، الى فضاء آخر : مدينة صغيرة وشاطىء وامرأة، وهو عنصر يتشابه في بعض جوانبه في الروايتين .

تتكون الرواية من عشرة فصول مرقمة ، وهي تلجأ، على عادة الرواية الواقعية التقليدية ، الى التعريف بالشخصيات الاساسية ، اذ نلاحظ منذ الصفحة الاولى من الرواية ، أنها تشير الى خصوصية شخصية «سليمان»، الذي لم يكن عاديا كأختيه : «لم يكن سليمان يشبه أختيه في شيء ، فقد كانتا عاديتين الى حد بعيد ...» (1) نعرف أنه طالب «قضى سنة طويلة في الدراسة» (2) ، وهو

(1) الرواية، ص 9.
(2) الرواية، ص 10.

«لا يحب الحركة وانما السكون» (3) ، ويقضي وقته في المطالعة : «انك تقضي وقتك كله كما أعرف في مطالعة الكتب والنظر البعيد ، حتى أنى اعتقد أحيانا أنك ستفقد عقلك» (4) . كما أن السارد يقدم جوانب من شخصية سليمان من خلال علاقته بثريا : «ولم يكن سليمان يهتم الا بخصائص قليلة في المرأة تميزها . وكانت ثريا من ذلك النوع من النساء الذي يثير اهتمام شخص مثله، لانه صعب وغير مفهوم اطلاقا من طرف نوعية خاصة من النساء انهن ينظرن اليه اما كأب صغير أو ابن كبير لهن . ولم يكن هو يحب ذلك . أما ثريا فيشعر أنها لا تعتبره هذا ولا ذاك ، وأنها تلائمه ، ولا تشبه الاخريات. ولعل ما شده اليها ، انطواؤها على نفسها ، وعزوفها عن الناس والعالم ، واهتمامها فقط بالكتب ، الشيء الذي يجعلها تقترب من اهتماماته الخاصة . لكن هو، كان يحب السكون الكامل والخلود الى الهدوء والانطواء» (5).

تتوالى الاحداث التفصيلية ، لتكشف عن شخصية سليمان ، ومن خلال علاقته الجديدة بالمدينة الصغيرة الشاطئية ، التى جاء ليقضى بها عطلة الدراسة . وسنرصد تفاصيل هذه الاحداث.

---

(3) الرواية، ص 10.
(4) الرواية، ص 11.
(5) الرواية، ص 11 — 12.

تكتب الرواية بضمير الغائب . والسارد يسرد الاحداث انطلاقا من لحظة وصول سليمان الى المدينة الشاطئية الصغيرة ، وحتى دخوله في شبكة من العلاقات الجديدة كما ذكرنا . واذن فهناك زمن الذاكرة، ويتمثل في استرجاع سليمان لعلاقته بثريا الغائبة ، والتى لم تلتحق به لقضاء العطلة معه ، وزمن التفاصيل السردية اليومية ، التي تتحقق في بيت الخالة ، المقهى ، الشاطىء، بيت سوسو ، بيت الشابات الاجنبيات ، والخلاء الذي يشهد حفلة رقص ليلية . تظل الدار البيضاء مكانا لاحداث الذاكرة ، بينما تتحرك الاحداث المتنامية مع زمن السرد ، في المدينة الصغيرة الشاطئية . تستحضر الرواية ثريا براسطة ذاكرة سليمان ، وبذلك تظل حاضرة في الرواية ، غائبة عن المكان الذي تدور فيه الاحداث ، وحضورها يرتبط في الرواية عادة بالذاكرة الجنسية عند سليمان :

«وقالت ثريا : اننى لا أحب السحر ، لا أفهمه لكن أحب التأمل فقط .

وقال سليمان : أنا مادي ، ومثلك أيضا أحب التأمل في المادة لا في أشياء أخرى . قالت ثريا : مثل ماذا يا حبى ؟ قال : مثل لا أدري يا حبى ، ان لك جسما متناسقا جدا . على أن أتأمل تناسقه (16) ..

---

(6) الرواية ص 20.

«وقالت ثريا : ـ انك تتعبني بذلك يا سليمان.

قال سليمان :

ـ أجد منتهى اللذة في هذا .

ـ وأنا ؟ أين لذتي . فأنا أيضا اريد أن أعانق شيئا. لا تكن أنانيا . تعال نتعانق بشكل طبيعي .

ـ اني أعبد فخذيك .

ـ أنت تكذب . لو كنت تحبهما لامكن لك أن تجد أحسن منهما عند امرأة أخرى . لماذا لا تقول انك تحبني.

ـ ولكن فخذيك يا ثريا .

ـ لا أفهم، انهض. عانقني هكذا، لا تكن شاذا» (7).

يهمنا أن تعرف كيف تستحضر الرواية ثريا . عادة ينقطع السرد أو الحوار بـ : «قالت ثريا» ، ثم يعود الى مساره السابق. في المثال الاول الذي تقدم ، كان الحوار دائرا بين سليمان والطفل أخ سوسو ، ثم تقطع الحوار عندما أخبرنا السارد بغطس سليمان في الماء، وفرحه العارم ، واحساسه بانطلاقة غريبة مع عالم جميل ورائع ، ثم : «وقالت ثريا ...» ، ليعود السرد الى متابعة سليمان في علاقته بالطفل أخ سوسو . نفس

(7) الرواية، ص 24.

الطريقة التى تم بها التقطيع ، تتكرر مع المثال الثانى ، حيث كان سليمان يتصور أخت الطفل ، ثم جاءت النقلة الى الماضى : «قالت ثريا ...» ويعود السرد بعدها الى بعض الاحداث التى تقع في الشاطىء.

يرتبط زمن التذكر بثريا وبالدار البيضاء ، ويتعلق زمن الحكاية الحاضر بالمدينة الشاطئية الصغيرة ، وبشخصيات أخرى هى :

- الخالة حليمة .

- كريمو، صديق سليمان ، جاء هو الآخر من الدار البيضاء لقضاء العطلة .

- السى أحمد ، شخص يرتبط بالخالة حليمة ، وهو أيضا يظل غائبا في الرواية .

- سوسو .

- الشابات الاجنبيات .

تحقق الرواية على غرار الرواية الواقعية التقليدية نوعا من التقابل بين الشخصيات ، ففي مقابل غياب ثريا، هناك غياب السى أحمد ، حيث يلتقى كل من سليمان وخالته في الارتباط الشعوري بالغائب . كما أن الرواية تقابل أيضا بين سليمان وكريمو - بالاضافة الى ذلك التقابل الذي سبق أن لاحظناه بين سليمان وثريا -

حيث يختلف منظورهما للمرأة ، كما يقول السارد عن كريمو : «انه شخص غريب حقا ، مثالي جدا . ويبتعد تماما عن سليمان في كل شيء . لكن هذا الاخير يحب فيه روحه الهادئة وحبه للحيوانات وحتى كرهه للنساء» (8). وهناك تقابل آخر بين الخالة حليمة وثريا . «أما خالته حليمة فهي ضيقة الافق ، لا يستطيع أن يناقشها في شيء ، وهي شبيهة بأغلب النساء حتى ان المعري لو بعث من جديد وأخذ يقرأ من رسالة الغفران لما وجدت أن تقول شيئا سوى أنه قبيح لانه أعمى . أما ثريا فهي ليست من هذا النوع من النساء . ليس فقط لانها ذات عقل وقاد ، ولكن أيضا لانها ذات عاطفة سامية وغير عادية» (9) . أيضا نلاحظ التقابل بين ماريبيطا وثريا حول دخول السجن : «أنت مثلي اذن. أنا لا أحب عائلتي. انهم بورجوازيون كثيرا. منذ سنين وأنا أسافر. أحيانا يرسلون الى بعض النقود . تامارا كذلك. ماريبيطا كانت في السجن . لانها فوضوية . وصديقتك هل كانت في السجن هي الاخرى ؟» (10).

وكما رأينا في «المرأة والوردة» قيام الحدث الروائي على المزاوجة بين شخصيات مغربية (جو ، محمد) وأخرى أجنبية (جورج، ألان ، سوز) ، فان «الافعى والبحر»، تسير

(8) الرواية، ص 34 — 35.
(9) الرواية ص 55 — 56.
(10) الرواية، ص 70.

هـى الاخرى في نفس الاتجاه ، حيث تتبنى علي هذا التقابل بين سوسـو وثريـا والخالـة حليمـة من جهـة، وبين لارا وتامارا وماربيطا من جهـة أخـرى.

تريـد الرواية اذن ، أن تصنـع بعض المفارقات بيـن شخصياتهـا ، ولكن هذه المفارقات لا تؤدي وظيفة أساسية في السـرد ، فالروايـة الكلاسيكية ، تقيم مفارقاتها علـى أسـاس الصراع بين الخير والشـر ، بين نماذج طيبة ساذجة وأخـرى محتالة ماكـرة ، بين الفقـر والتبرجز ، وبذلـك فهـى تصعـد بعدها الدرامى ، وتنقل الينـا مظاهر الصراع الاجتماعـى . أما في «الافعـى والبحـر» فلا شـىء يحـدث سوى تزجيـة فـراغ العطلة والتيه بين الجنس والحشيش والثرثـرة حول كل شىء ، من السياسـة الى ادعاء الموقـف من البورجوازيـة .

الحكايـة الاساسية في الرواية ، كما رأينا ، هى قضاء سليمـان لفتـرة العطلة الصيفية عند خالتـه في مدينـة صغيرة شاطئية . كيف تتبنى التفاصيل ، وهل استطاعـت أن تتمحـور حول حدث أساسى يتنامى ويتطور ويتصاعد، ويتقاطـع بأحـداث أخـرى ؟

لاشـك أن الروايـة قد حاولت أن تسـد الفراغ الـذي يخلفـه غياب حـدث روائى مـا ، وبالمعنى التقليدي للرواية، مـا دامت «الافعـى والبحر» قد ألحت علي واقعيتها من خلال تقابـل الشخصيات ورسم مكوناتها الداخلية والخارجية ،

كما حاولت أن تتخيل واقعا يتحقق في اطار الفضاء الروائى: المدينة الصغيرة الشاطئية بكل مظاهرها العامة .

كيف اذن تتالت التفاصيل ، وأية تفاصيل ، في حالة غياب حدث روائى متنام ومتكامل ؟

الملاحظة الاولى تتعلق بطغيان الطابع الحواري على الرواية ، وما دامت الدراسة تتعلق بالسرد ، فالحوار نموذج لتقطيع السرد ، كما أنه عن طريق مضمونه يستطيع أن يقدم أحداثا متضمنة . الا أن حوارية الرواية لا تقربها من توظيف المكون الاساسي للكتابة المسرحية، وانما يغرقها في الثرثرة التى تؤدي الى الانتقال من وحدة حكائية الى أخرى . فالحوار اذن ، لا يشكل نوعا من التكامل مع البناء السردي ، وقد لاحظنا كيف أن أخبار غياب ثريا، ورصد الرواية لعلاقة سليمان معها، تأتى الينا عن طريق الحوارات المتذكرة، بين سليمان وثريا.

كما أن الرواية تلجأ الى اقتناص كثير من التفاصيل التى تتعلق بطبيعة المدينة الصغيرة الشاطئية، لتجد لها نوعا من العلاقة مع مزاج وتكوين ومواقف الشخصية المركزية : سليمان ، ونسجلها في عنصرين :

أ ـ الفيلات الكبيرة التى بنيت بأموال الرشوة ، وهذا ما يثير عند سليمان «نقده» للبورجوازية وحقده عليها.

ب ـ المقاهي الصغيرة الشعبية ، التي يدخن فيهـــا سليمـان الحشيش ، والاحيـاء الفقيرة ، وبيوت الزنـا .. مما يكون محـورا يتقاطع فيه الموضوع الخارجي مع رغبات سليمـان ، وتكوينه المصاب بهوس الجنس والحشيش.

لكن هذين العنصرين الاساسيين، تتفرع عنهما حكايات صغرى غير اساسية ، ولا وظيفة لها في السرد . نشير الـى هذا الجانب ، ونحن نؤجل مناقشة رؤية الكتابة للعالـم ، وانما نكتفي بالاشـارة الى موضوعات لا تأخذ شكل الحكاية في غالب الاحـوال ، ولكنها ترتبط بمنظور ووعي شخصيات الروايـة، كما ينقلـه لنـا السـارد :

ـ ص 10 : لا شيء يتغير في المدينة الصغيرة .
ـ ص 21 : الموقف من البورجوازية المتمثلة في (بـ).
ـ ص 25 : انتهازية سليمان ورغبته في الاستفـــادة مـن (بـن)
ـ ص 28 : المقارنة بين الصيادين وبين الاغنياء الذين يبنـون الفيـلات .
ـ ص 31 : الرشـوة .
ـ ص 38 : الحوار حول الطبقـة البورجوازية .
ـ ص 70 : معاناة سليمان من غياب ثريـا ومن وجود البورجوازية .
ـ ص 84 : الاشـارة الى التصميم الخماسـي .
ـ ص 98 ، 99 : الحرب ، الاشارة الى بعض القضايا التـي تحيل على زمن الرواية المادي.

أوردنا هذه الاشارات لا لتحاورها على أساس تصوير الرواية ، لرؤيتها للعالم ، ولكن لكى نوضح مدى تعيش الرواية على خطاب نظري سابق ، يقدمه السلرد من خلال مواقف الشخصيات ، وبكيفية جاهزة ، دون أن ينسجم هذا الخطاب في أحداث تفصيلية يومية .

وهكذا نميز بين الحافز : الفيلات والبراريك، وبين التعليق الذي يأخذ بعدا نظريا من خلال مواقف الشخصية الاساسية : سليمان . على أن الرواية ، كان بامكانها أن تتوفر على البساطة الواقعية في سرد الاحداث والتفاصيل اليومية ، ونترك للقارىء امكانية تأويل المعنى، أو استخلاصه من الاحداث ، بدلا من الاحتفاء بالتفاصيل الجاهزة التى لا تجسمها الاحداث ، أو تتناقض معها (سليمان يكره البورجوازية ، وينتقد (بن) والوزراء المرتشين، وهو في نفس الوقت ، يربط بين تقده السياسى وبين تفسخ البورجوازية الجنسى ، وهو أيضا ، يقود خالته لصديقه كريمو ، ويمارس أسلوبا اباحيا في ممارسة الجنس مع بنت (بن) ، وينتهر، ويتحشش...) .

أما العنصر الثانى فتتفرع عنه حكايات صغرى غير أساسية ، ومن حقل مختلف ، ما دامت ترتبط ببعض مظاهر العيش في المدينة الشاطئية الصغيرة ، وسليمان ، ونورد لذلك بعض الامثلة :

ـ ص 27 ، 28 : تلهى سليمان باصطياد ذبابة .

- ص 35 : استدعاء ثريا من الذاكـرة .
- ص 35 ، 36 ، 37 : علاقة سليمـان بالطفـل أخ سوسو .
- ص 42 : حديث سليمان وكريمو حول سوسو وأمها.
- ص 43 : حب الكلاب والقطط والجرذان والسماء والماء
- ص 44 ، 45 : مقابلة بين وضع المدينة قبل وفـود المصطافين من الدار البيضاء، وبين صخبها بعـد ذلـك .
- ص 45 : حادث اختصام بين امرأة وزوجها.
- ص 47 : حوار تعليقي عن الحادثة السابقة ، وحول القطـط والكـلاب والجرذان .
- ص 49 : حوار بين سليمان وكريمو حول الفـرق الصوفية. الحافز : سماع صوت البندير الدعـدوع .
- ص 61 : ممارسة الجنـس وتدخين الحشيـش في بيـت سـوسـو .
- **ص 65 : سليمان في الشاطيء في انتظار سوسو.**
- ص 67 الى 69 : تعرف سليمان وسوسو علي كاري الفتـاة الاجنبية .
- ص 72 الى 82 : جلسة الحشيش والثرثرة في بيـت الشابـات الاجنبيـات .

- ص 78 : حفلة رأس الحانوت .
- ص 83 الى 95 : اقتراب سليمان وكريمو من حفل يقام في العراء بحثا عن الخمر والحشيش.
- ص 95 الى 107 : لقاء سليمان وسوسو في مقهى شعبي واثارتها لرغبة رواد المقهى .
- ص 110 ، 111 : رأي الاسكافي في تاريخ الزنا بالمدينة وعلاقة ذلك باليهود الذين استوطنوها .
- ص 112 : حكاية الاميرة مع المتظاهرين المطالبين بالخبز .

وعلى كل فان هذه الاشارات لبعض الاحداث التفصيلية الصغيرة ، تستطيع أن تبين عدم انسجامها داخل وحدة حكائية كبرى ، ومن ثم فان الرواية تحشد كل هذه الاحداث الصغرى لسد الفراغ وتسويد الصفحات . على أن ثوابت الحكاية الاساسية ، هى نقد سليمان للبورجوازية ، مع سقوطه في التفسخ والانتهازية ، وأيضا بعض التفاصيل اليومية التى تتمحور حول الخمر والحشيش والثرثرة.

فما الذي أرادت أن تكتبه (تسرده) الافعى والبحر ؟ ان فراغ الرواية من الحدث ، بالمعنى الذي تحيلنا عليه الرواية الواقعية ، هو ما يجعل مهمة الكتابة معرضة لصدفوية المشاهدة ، وللحوافز المفتعلة التى تثير تعليق السارد أو

الشخصية الروائية ، وهكذا تتكون التفاصيل التى تتضخم في اطار التراكم ، دون أن ترتبط بعلاقات البنية.

بالامكان تصور سرد تائه ، سرد هذياني، يتوجه من نقطة البداية نحو مسار غير معروف سلفا ، كالنهر الذي يحفر مجراه ، لكن السرد الذي يكتبه محمد زفزاف . يكون قد اكتسب محدداته من لحظة ما قبل الكتابة عن طريق تحديد الزمان والمكان الروائيين ، والحدث الاساسى. دون أن يقوى على تفجير طاقات أخرى ممكنة .

التقطيع السردي :

أشرنا الى أن السرد في الرواية يتقطع بمجموعة من الحوارات التى تشكل تراكما كميا في الرواية . كما أن السرد يتقطع من خلال استحضار ثريا : «قالت ثريا..» ونلاحظ تقطيعات أخرى في مسار السرد ، ففى ص 17 نقرأ : «كان الآخران الآن يلعبان ، ورآهما ملتصقين بعد ذلك واقفين .. وتخيل ما يمكن أن يحدث في خلوة كتلك بين رجل وامرأة .. فتشهي ثريا . الفتاة الوحيدة التى تشعره بدفء خاص . فقد كان يشعر وهما ملتحمان بانهما لن يفترقا أبدا . شعور لم يعرفه مع امرأة أخرى. فقد كانت الاخريات ينظرن اليه . فترهبه نظراتهن التى تبدو ما كرة وغادرة . أما ثريا فتغمضهما بصدق وتصدر عنها أنات دافئة ، يشعر معها هو ، بانها تحتمله كثيرا ، وتود المزيد من ذلك الى ما لا نهاية له

من الوقت . لكنه مع الاسف طاقته محدودة . طاقة اي رجل محدودة . أليس كذلك يا ثريا ؟» (11) .

يكون سليمان في الشاطىء ، ورؤية رجل وامرأة يطاردان بعضهما في الماء ، تشكل حافزا لدى سليمان لتذكر ثريا . وبذلك تتم النقلة السردية من الزمان والمكان : حاضر سليمان في المدينة الشاطئية خلال العطلة ، الى ماضيه في الدار البيضاء ، من خلال علاقته مع ثريا. تتم النقلة من خلال : رآي .. تخيل .. تشهي .. وهى أفعال تبين من خلال تتاليها دور الحافز : الرؤية التى تؤدي الى التخيل ، والتخيل الذي يؤدي الى التشهى . وينتهى هذا المقطع السردي بتوجيه النداء الى ثريا عن طريق استحضارها من الذاكرة ، وكأن سليمان ينتظر منها أن توافق على أن «طاقة أي رجل محدودة . فالنداء (أليس كذلك يا ثريا) له وظيفة استحضار الغائب ، ومواجهته بالسؤال . وبذلك ينتقل السرد من استعمال ضمير الغائب الى ضمير المخاطب .

في الصفحة 34 ، 35 ، 36 ، نقرأ : «أخذ سليمان ينظر اليه (كريمو) في تفكير وهو يشق طريقه الى الماء وسط الناس المنتشرين على البلاج تحت . انه شخص غريب حقا ، مثالي جدا. ويبتعد تماما عن سليمان في كل شيء. لكن هذا الاخير يحب فيه روحه الهادئة وحبه للحيوانات وحتى

(11) الرواية، ص 17.

كرهه للنساء . فهو يتجنبهن عن مذهب لا عن شذوذ. الشيء الذي ليس في ميسور أحد . وساءل سليمان نفسه فيما اذا كان بمستطاعه هو أن يتجنب ثريا . أن يتخلى عنها . وحاول أن يحلل هذه الفكة ويقنع نفسه ولو مؤقتا ، وفي هذه اللحظة بالذات ، بأن ابتعاده عن ثريا ممكن . ذلك كله عبث في عبث ، فسرعان ما أخذت تظهر له عارية ، وهي تشهد ، تبكي أحيانا ، تغمض عينيها، وتتلوى بين ذراعيه ، وتحت جسمه . رآى أيضا شعرها الاسود الجميل وقد غطى كل وجهها . كان نهداها مستديرين واقفين وبينهما فجوة مريحة للرؤيا ، كانت له كلها روحا ، وكل شيء ارتمى فوقها ولكنه لم يستطع أن ينكحها، وظل يتحسس بأصبعه الشعراب المغرية تحت بطنها . يفعل ذلك بأصبعه ويفكر في هذه المخلوقة الجميلة التي تبعث فيه احساسات نرسيسية قديمة . وأخيرا ، لم يكن في امكانه أن يقنع نفسه بالافتراق عنها . وكان متأكدا أيضا ، أن الامر سواء بالنسبة اليها. ثم طرد ذبابة كانت تحوم حول وجهه . ورآى عندما اختفى كريمو من أمام عينيه .. صديقه الصغير الذي لاشك يبدأ اسرته بـ (بن)، وقرر أن يذهب وينادي عليه ليسأله عن اخته، العلاقة المتفتحة مع «غنو» وانتزاع لقمة العيش بكافة حتى عن أمه اذا كان ذلك ممكنا. وأغلب الظن أن أمه ستلبي رغبته أكثر مما ستفعل أخته».

نلاحظ أن استحضار ثريا يأتي بعد وصف موقف كريمو من النساء . يرتبط هذا الاستحضار بمدى قدرة سليمان على التخلي عن ثريا ، ثم يتم استحضارها عن طريق (أخذت تظهر له ..) بعد أن تدرج الموقف الى ذلك من : سائل سليمان نفسه .. حاول أن يحلل الفكرة . ويظهر في هذا المقطع واضحا ، أن السرد قد تقطع عدة مرات، فقد تتالت الاحداث على الشكل التالي :

- انطباع سليمان عن كريمة .
- كره النساء .
- مدى امكانية التخلي عن ثريا .
- تخيلها عارية .
- طرد ذبابة .
- اختفاء كريمو .
- رؤية الصديق الصغير .
- رغبة سليمان في أخت الطفل أو أمه .

ففي هذا المقطع السردي الصغير ، تتراكم النقلات المتعددة ، ولا شيء يربط بينها سوى ذات سليمان وتخيلاته وأوهامه ورغباته ، حتى وان كانت هذه الاحداث الجزئية الصغيرة التي تقع في ذاكرته أو في الخارج ، لا تتوفر على أية نسبة من التماسك والوحدة ، لتشكل بنية حكائية . انه التراكم .

الـرؤيــة السرديــة :

تسـرد الرواية بضمير الغائب ، فمنذ السطر الاول نقرأ: «كان سليمان قد وصـل المدينة الصغيرة ...» . والسارد في الروايـة كماراينـا ، لا يسـرد حكاية متماسكة البنـاء ، وانمـا يسـرد تيـه سليمان في دروب الرغبة والحشيش، وبذلك فهو يخلق تفاصيل الحكايـة من المشاهدة والصدفة، ليجعل منها مناسبـة للتعليق . وننقل مجموعة من النصوص التى تحدد الرؤية السردية، ثم تأتى الى مناقشتها :

1) «ورآى عندما اختفى كريمو أمـام عينيه ، صديقـه الصغير الـذي **لاشك يبـدأ اسم اسرته بـ** (بـن)، وقرر ان يذهب وينادي عليـه ليسألـه عن أختـه» (12) .

2) «أمـه على كل حـال لن تكون ذات جسد طويـل نحيف ؟ ولا بـد أنهـا سمينة مثل بقـرة مترهلة ، كثيـرة الفكاهة . وتعمل كل شيء من أجـل اسعاد الشـاب الـذي يشبـع رغبتهـا النهمـة» (13) .

3) «يفعـل ذلك بإصبعه ويفكـر في هذه المخلوقة التى تبعث فيه احساسات نرجسية قديمـة» (14) .

4) «انسحبت الخالة وتركته يسـرد أسماء الذين يعرفهم والذين يتأوهون ويستلذون ذلك ، وفي قـرارة نفسها كانت

(12) الرواية، ص 35.
(13) الرواية ص 36.
(14) الرواية ص 35.

تقـول أن معه الحـق ، فهى مثلا تتأوه عندما يذكـر اسـم السى احمـد فقـط. وربما تأوهت عندما ترى كريمو» (15).

د) «كانت ترتدي سـروال جين قديم .. تصور سليمان انـه مفتوح من الامام . وقال انها لا تخجل . لكنها عندمـا اقتربت لم يكن سروالها مفتوحا ولا هم يحزنون» (16).

6) «أيديهم تقوم بحركات هستيرية في الفضاء» (17).

7) «لم يكن يهتم بها سوى رجل يمكن أن يكـــــون زوجهـا» (18) .

8) «وسمع من خلفه صوت رجل يقول : (الله علـى حليوة) . أما مـا لم يسمعـه فكان كما يلـي (قـال رجـل ملفـوف...) » (19).

السـرد كلـى المعرفة ، فهو يستطيع أن يعرف عـن شخصيات الرواية أكثر مما تعرفه عن نفسها . نتساءل : من قـدم المعرفة للسـارد بكون اسم اسـرة الطفل يبدأ بـ (بن)، ومن أخبره بان أمه لن تكون ذات جسـد طويل .. ؟ انـه يعرف ، ولا نعرف من يأتى بالمعرفة . كما أنه في المثالين : 1 ، 2 يستعمل صيـغ التأكيد والنفـى : لاشـك ـ لـن

(15) الرواية، ص 52.
(16) الرواية ص 66.
(17) الرواية، ص 89.
(18) الرواية، ص 88.
(19) الرواية، ص 97.

تكون . وفي المثال الرابع ، يتحدث السارد عما في «قرارة نفس الخالة» . كما يستعمل صيغة الامكان والاحتمال : «يمكن أن يكون زوجها» مبديا تكهناته حول العلاقة بين الرجل والمرأة التى أغشى عليها في حلبة الرقص . أما في المثال الثامن ، فهو ينقل لنا ما سمعه سليمان في المقهى ، وما لم يسمعه من أحاديث بين رواد المقهى، مؤكدا على معرفته الكلية بالشخصيات وبما يقع خارجها.

كما نلاحظ أن السارد يستعمل كلمات معينة، ذات بعد ثقافي ، لوصف الحالة التى يتعلق بها السرد . ومن ثم فالرواية لا تلجأ الى الوصف والتشخيص ، ويعطي السارد لنفسه حق اختصار كل ذلك بكلمات، تحيلنا على البعد الثقافي : احساسات نرجسية / حركات هستيرية / ولا هم يحزنون (كما في الامثلة : 3 ، 5 ، 6). وبذلك يكون النص قد عبر عن هوية السارد الثقافية، وهو هنا يلتقي في هذه الهوية ، مع الشخصيات (سليمان وكريمو) ، وان كان يفوقها معرفة بأحداث الرواية .

نضيف الى هذه الملاحظة حول السارد ، أن الرواية تشير من حين لآخر ، الى اهتمام كل من سليمان وكريمو بالقراءة والكتب . وتتم الاشارة لـ : «ريلكه» ، «أبي اسحق الصابىء» «راندولف كارثر» ، «أبى العلاء المعري». فمن هو سليمان ومن هو السارد في الرواية ؟

عنـــوان الـروايـــة

نلاحظ أن الروايـة تغتصب رمز الافعى ، وتحيلنـــا بطريقة مباشـر ، على أنها «سوسـو» : «ثم رآى جسما آخـر أروع في الخـارج ، كان يتحرك ويتلوى مثل جسـد افعـى ، ولم يكن هذا الجسـد سوى جسد سوسو» (20). الافعى ترمز في آن واحد الى الـروح والـي الشيقيـة أو الغريزة ، وقد رأينـا كيف أن الرواية تفضـح رمز الافعـى وتفسـره بالاحالة على أنهـا سوسو . أما البحـر ، فقـد اغتصبتـه الروايـة هو الآخـر ، حين جعلت منه مجـرد ديكـور خلفـى ، أو أرضية مكانيـة للاحـداث ، دون أن تحاوره أو ترمزه وتخلق أبعـاده وحالاته في علاقـة تناصيـة مع الكتابـة الروائية . ويمكن أن تنسحب هذه الملاحظـة على كل الروايات التى تقارب البحر ، عند محمد زفزاف.

---

(20) الرواية ص 97.

محاولة عيش والكتابة الممنعة

ترصد الرواية حياة الطفل حميد، انطلاقا من لحظة احترافه لبيع الجرائد في الميناء، لعمال البواخر، حيث يقترب من الباخرة الفرنسية : ايفرن 5، التي ترسو لشحن الخمور المغربية، وعلاقته بالحراس والشرطة، ورئيس مكتب توزيع الجرائد، وأبيه وأمه، وزملائه الباعة، الى حين اكتشافه للحانات وفضاء المدينة، ودخوله في علاقة مع المومس «غنو» وزواجه من «فيطونة».

هكذا تنبنى الرواية على تتبع مراحل حياة الشخصية الاساسية : «حميد» في مغامرة الدخول في «محاولة العيش»، بما يكتنفها من فرحة ومعاناة . فمنذ الطفولة، الى الزواج الفاشل مع «فيطونة» التي لم تكن عذراء، الى التحايلات الممكنة، خلال كل ذلك ، ترصد الرواية شريطا متسلسلا . من الاحداث التي تتنامى من خلال الرد، داخل تصاعد زمني.

على أن الرواية تستعمل الحوار ، وبواسطته تقدم لنا المعرفة بالشخصية وبالمحيط الاجتماعي والفضاء المكاني الخ... وما دامت هذه النزعة الحوارية في روايات الكاتب

تستحق وقفة خاصة، فنحن هنا نحفل بدراسة الخط السردى التصاعدى وما يتخلله من تقاطعات.

تتحقق النقلة المكانية من فصل لاخر، من الميناء الى حى البرازيك القصديرية حيث بيت حميد، من الفضاء الذي يتحرك فيه حميد : الشوارع، الحانات والمقاهى، الى بيت حميد وعلاقاته مع أبيه وأمه.

تقتصد الرواية في حكي التفاصيل، فهى وان كانت ترصد مظاهر البيئة، والمكونات الداخلية لشخصيه الشخصية الاساسية، فان رصد ملامح حياة بكاملها، في سيرورة التطور ، هى خاصية تميزت بها الروايات العالمية الخالدة، التى ارتبطت بمرحلة الواقعية الاوربية والروسية . كيف اذن ، تستطيع رواية قصيرة، في حجم «محاولة عيش» أن تشهد كوثيقة أدبية على العلاقات الاجتماعية التى تولدت عن وجود الامريكيين المرتبطين بالقاعدة الامريكية بمدينة القنيطرة، وعلاقات الحى القصديري الفقير، وعلاقات حراس البواخر وشرطة الميناء وسكان المدينة الفقراء ؟ وكيف تستطيع الرواية أن تصف فضاءها : المدينة ، الميناء، المقاهى والحانات ، البيوت القصديرية الخ .... ؟

تكونت الرواية من كل هذه العناصر، وقد استطاعت أن تقتصد في التفاصيل السردية ، وأن تخلق عالمها من رموز الفضاء الروائى.

التقطيع السردي وبنـاء الرواية :

يكون حامد خارجا من بـاب الميناء عندمـا يوقفه الحـارس ، ويدخله الى البراكة الصغيرة، ويشتت جرائده على الطـاولة بحثـا عن مخفيـات. «أخذ ينفض الجرائد. يتسـاقط منها شيء، تكمش بعضها، فكر حميد أن رئيسه سوف يشتمه في المساء، ويتهمه بأنه يدفع الجرائد لبعض الزبناء يقرؤونها بمقابل ثم يردونها له، الشيء الذي يسبب خسارة لشركة التوزيع. سيركله الرئيس، وسيسب أمه وأبـاه وكل أجداده. ومع ذلك فـان حميـد لا يعرف اجداده أمـه أبـوه قـاسيـان جدا. لا يحب أبـاه لانـه كسول، ينـام كثيرا، وينتظـر حميـد في آخـر الليل ليحصـى أمامه أجـرة اليـوم. كـان الاب عابسا. دائمـا ولكنه يبتسـم ابتسـامة ثعلب مـاكر، عندمـا تكون حصـة اليـوم مرتفعة قليـلا. ويمنيـه أحيـانـا باقتنـاء دراجـة هـوائيـة، لان رجليه من غير شـك تفسختـا من كثرة المشي» (1).

يتجه السرد تصاعديا، من اقتراب حميد من البـاخرة الفرنسيـة، الـى بيعـه لبعـض الجـرائد مقـابل دولارات وعلب سجائر، الى لحظـة خروجه من الميناء. و «أخـذ ينفض بعض الجرائد» تحيلنا على امتداد السرد، و «فكـر

---

(1) الرواية نشرت بمجلة الاقلام العراقية، السنة 1980، ع 2 من ص 124 الى 152. ونشير الى أرقام الصفحات كما هى فى المجلة ص.128.

حميد ان رئيسه سوف يشتمه في المساء» تتقدم بالزمن لتشتشرف حدثا مستقبليا (شتم الرئيس في المساء) وأيضا «سيركله ويسب أباه وامه». وابوه قاسيان جدا»، فتحيلنا على حدث (القسوة) لا يتقدم بالسرد، وانما يشير الى الديمومة والتحقق في كل الازمنة. ثم ينتقل السرد الى : «كان الاب عابسا». واذن فقد تقطع السرد مرتين :

الاولى تتعلق باستشراف حدث لم يقع بعد، ويفكر حميد في انه سيقع في المساء. ونلاحظ استعمال السرد «سوف» و «السين».

والثانية تتعلق بأحداث الذاكرة، حين يعود حميد الى تذكر كسل أبيه وعده للنقود عبوسه. ونلاحظ استعمال السرد لنفعل الكينونة «كان الاب...».

كما أن الوسلية الواصلة بين هذين المستويين ، هى «الاب» : شتم الرئيس للأب/قسوة الأب/كراهية حميد للأب.

بعد هذا المقطع السردي ، يعود السرد الى مساره التصاعدي، مع نفض الحارس للجرائد وتظاهره بالغضب الى آخره ...

يشكل الفصل الثانى بكامله تراجعا في السرد، حيث ينتهى الفصل الاول عند مغادرة حميد للميناء، بينما يسرد الفصل الثانى الكيفية التى اكتشف بها حميد عمله كبائع

للجرائد، بواسطة ابن الجيران «الضاوي» الذي عرفه على «السي ادريس» رئيس شركة التوزيع. (بينما يعود الفصل الثالث الى النقطة التي كان قد توقف عندها السرد وقد بدأ حميد يمارس بيع الجرائد). يتحقق في الفصل الثاني، التقابل بين زمن البطالة، وزمن العمل، عن طريق الجملة : «لم يكن حميد يعرف ما يفعل بنفسه لكنه الان عرف ما يفعل بها. في الفجر أيقظته أمه على أثر طرقات الباب...». وتتكرر نفس الجملة، لتوضح نقطة التحول من زمن البطالة الى زمن العمل : «لم يكن حميد يعرف ما يفعل بنفسه ولكنه الان عرف ما يفعل بها. كان الرئيس يتحدث اليه بصوت جاف وغير مسموع ...» (2).

الا أن مسار السرد يتعطل ويتحول الى الماضي مرة أخرى، حيث ينبني الفصل الثالث على تقابل بين زمن البطالة وزمن الشغل، ونلاحظ ذلك في المثالين : «أخرج حميد تلك القطع النقدية الصفراء والبيضاء، بسطها بكل أمانة أول الامر، لم ينفق منها شيئا خفية كما سيفعل فيما بعد. الاب يحصي النقود العدنية والام تتظاهر بعدم الاهتمام...»/ «قطع اب الخبزة الى عدة كسر أمامه، جر طبق الزيتون، ووهذه المرة دون أن ينظر نظرة شرسة الى حميد. قدم له الخبز والشاي

(2) الرواية، ص 129.

كمـا يقدمـه لضيف صديق. في السابق كان حميد يلعن تلك اللحظـه التي يتنـاول فيها الطعام»(3) .

في المثال الاول، نتعرف على علاقة حميد بابيه وهـو في بدايه عمله كبائع للجرائد. وفي المثال الثاني، نلاحـظ التحول الذي طرا على معامله الاب لحميد. الا ان الحوار الذي يعقب هذا المقطع السردي الثاني، ينقلنـا الى زمـن بطـالـة حميـد، حيث كـان الاب يشتمه وينغـص عليـه اللقمة، يمهد السرد لذلك بالنقلة الزمنية : «في السابق...». الا أن أحداث الفصل الثالث تتقدم من خـلال التفكير في بنـاء عشـة لحميـد ، مجـاورة للكـوخ ، وطـرح أمـه لمشـروع تزويجـه ، وهمـا الموضوعان اللذان يتنامى من خلالهاه السرد، مع توسعه الى تفاصيل حكائية أخرى.

هنـاك اذن، مستويـان سرديان :

1) سرد احداث الماضي الذي يتعلق ببطالة حميـد قبل حصوله على عمل (بيع الجرائد).

2) سرد أحداث مـاض آخر يتعلق ببداية حصوله على العمل .

أمـا الحاضر الذي ينطلق منه السرد، ويتقـدم نحـو بنـاء العشة، والتفكير في الزواج، فهو نقطة البدء في الروايه حيث نتعرف على حميد وهو يشتغل ببيع الجرائد.

(3) الرواية ص 130، 131.

تتسع أحداث الرواية من خلال التفاصيل التالية :

ـ علاقة أب حميد بالجار ووساطته مع المقدم لقبول الرشـوة والسماح ببناء العشـة.

ـ علاقة حميـة بالامريكى.

ـ علاقة حميد بزملائه بائعى الصحف.

ـ علاقة حميد باليهودية صاحبة البار.

ـ علاقة حميد بالمومس غنـو.

ـ زواج حميد من فيطـونـة.

الا أن اتساع السرد، وتصاعده الزمنى، يتم من خلال تقطيعات جزئية لا تبتعد عن حاضر السرد، وانمـا تشير الى نقلات مكانية يسهل على السرد أن يستلم منها امكانية التطـور والامتـداد.

تحيلنـا الرواية على الزمن المادي الواقعى من خلال بعض الاشارات ، انتشار الجنـود الامريكيين في المدينـة، صخب الحانات، نمط العلائق اليومية، وهـو زمـن يمكـن تحديده عمومـا بالستينات، الا أن الرواية تضـع زمنهـا الداخلى من حكـاية حميد وملامسة هذه الحكاية للتفاصيل التى ترصـد البيئـة والمرحلـة.

الـرؤيـة الـسـرديـة :

يستعمل السارد ضمير الغائب ، وقد لاحظنا كيف تتوجه طولية السرد في تصاعدها الزمني. الا أن حضور السارد في «محاولة عيش» يكرر نفس الرؤية السردية التي لاحظناها في الروايات السابقة ، حيث يتدخل وبطريقة مباشرة في سرد الاحداث، ويتنبأ بوقوع الحدث قبل أن يقع. منذ بداية الرواية، نلاحظ أنه يحشد كمية من المعارف عن المخبرين والمهربين وسرقة البواخر، من خلال الحوار بين الحمال والحارس، وهو يعرف تطورات الحكاية ومصير الشخصية : «حميد» كما يعرف ما سيفعله فيما بعد : «لم ينفق منها شيئا خفية كما سيفعل فيما بعد» (4) . وأيضا فهو يخبرنا بما سيعرفه حميد فيما بعد : «عرف محمد فيما بعد أن تلك هي الحقيقة، وأن الضاوي لم يكن يكذب عليه» (5).

أما اللغة التي يستعملها السارد، فهي ولا شك لا تتطابق مع وضع الشخصيات «الشعبية» الثقافي والمعرفي:
(ـ حميد والضاوي : بائعان للجرائد.

ـ فيطونة : أمية .

ـ غنو : أمية ، عادلة في حانة.)

---

(4) الرواية، ص 130.
(5) الرواية، ص 129.

ومن بين الامثلة على ذلك أن أحد باعة الجرائد يقول : «لـو لـم تنتبـه لكنت سقطت على خصمك». بينما يقول البقال لوالـد حميـد : «هل تضيع نقودك أو تخسرها على امـرأة ؟ انـك دائمـا مزلـوط (معـدم)». من يشرح كلمـة «مزلـوط» الدارجية بكلمـة معدم العربية بين قوسين ؟ انـه لمحمد زفـزاف . وما فائـدة ذلك ، ما دامت هذه الشخصيات التى موضعهـا السارد داخل قالـب الاميـة ، تستعمل كلمة «الخطـم» ؟ كمـا أن السـارد يستعمـل ثقافتـه الخاصـة في معرفـة العلائـق الاجتماعية ، والثقافـة الدينية التـى لا نعـرف من أين يأتـى بها حميـد ، وهو بائـع للجرائـد. نقـرأ : «كم هـى طيبـة هذه الفتـاة ! كـم هى صادقـة ! ليست من ذلـك النـوع الذي يحدثـه عنه زملاؤه في العمـل (اجعل المرأة أمامك ولا تجعلها خلفك. النساء غـــدارات وحراميات) غنـو يمكن أن يجعلهـا الانسان خلفـه وهـو يستريـح ، وهى من النـوع الذي اذا (غـاب عنها «زوجها» حفظته) كما يقـول النبى محمد ص» (6). من يضع الاستشهاد بالحديث النبوي بين قوسين ؟ انـه أيضا محمد زفـزاف . على أن السارد يكتشف لنا اسقاط ثقافته الخاصـــة على الشخصية الروائية : حميد ، عندما يجعله يقابل بين الحكمة التى تعلمهـا من زملائه وبين الحديـث النبوي . ونود هنا أن نميـز بين السارد وبين الكاتـب ، انطلاقـا من أن الكاتب هو الذي يضـع الاستشهـاد بين قوسين ، وأظهـر الضمير

(6) الرواية ص 149.

بالاسم الظاهر : (زوجها) بين قوسين كذلك . نقرأ ايضا : «بعد دقائق اشتبكت الايدي ، وارتفع الصراخ والعويل بين اهل فيطونة وأهل حميد . جلبت العصى واصطدمت الرؤوس ورفست الاقدام بعض الجثث ، كانت معركة جاهلية حقيقية» (7) .

فوصف المعركة بالجاهلية يحيلنا على خلفية ثقافية معينة، حيث يبدو واضحا، تدخل السارد للايحاء بأشياء تقع خارج النص : (المعركة الجاهلية) .

الشخصيات الروائية

رغم أن الرواية تتمحور حول حكاية أساسية تتعلق بحميد ، فانها تستحضر شخصيات أخرى مساعدة على انجاز السرد . كالحسن أب حميد ، وأمه والضاوي ، وغنو المومس ، وفيطونة التي تزوج منها حميد في نهاية الرواية، وينتهي الزواج بـ «المعركة الجاهلية» . الا أن الرواية تتعرض لشخصيات أخرى في اطار اتساع السرد ، منها :

- سينغالي أسود ، لا يشرب الخمر ولا يأكل لحم الخنزير ، يصلي .

- أحد الحراس الشرسين ، أمه مومس ، ليس له أب. أمه سوداء وهو أبيض .

---

(7) الرواية، ص 151.

- حمـال .
- الرجل ذو البذلـة الرسمية الزرقاء .
- رئيس شركة التوزيع (السى ادريس) الذي يشبـه يهوديـا يبيع الدجاج.
- الامريكي الضخم .
- المرأة الفرنسيـة .
- اليهودية صاحبة مطعم مادريغـال .
- باعـة الصحـف .
- الجنـود الامريكيـون .
- نادلـو المقاهـى .

والملاحظة الاساسية حول شخصيات هذه الرواية، أنها تحقـق نوعا من التقابل بين الشخصيات المغربية والاخـرى الاجنبيـة . حيث تستحضر نمطا معينا من العلاقـات الاجتماعية ، يساهم في تكوينها اليهود والامريكيـون والفرنسيـون . ورغم أن حضـور الجنـود الامريكيين أساسي في الرواية ، من خلال علاقـة حميد بالامريكي الضخم، ومن خلال وصف المعركة التى دارت بين الامريكيين السكـاري ونادلـى المقهى ، فان هذا الحضـور الذي تمثله الشخصيات الاجنبية يشير الى المدينة المفتوحة على كافة الجنسيات من

زاويتين : الميناء والقاعدة الامريكية . مع أن هذه الملاحظة، تتطلب دراسة خاصة ، تنطلق من رؤية الكتابة الروائية للعالم .

يأتى هذا التقابل بين شخصيات مغربية وأخرى أجنبية ، متكاملا مع الدلالة التى يكتسبها المكان كمدينة وكخريطة للشوارع : نقرأ : «اننى أسكن هناك ، في زنقة (فرانسوا دي نيون) التى تلتقي مع شارع «علي بن أبي طالب)» . فالتقاء الشارعين ، رغم صدفوية القصد في الكتابة، انما يعمق دلالة البعد المشار اليه .

بيضـــة الـــديـــك
وتعـــد الاصـــوات السرديـــة

«ولـــو ذهبت الى طنجة لحملت لمحمد شكـــــري رجاجات ويسكى مهربة ، لكنـــى حتما سامنعه من خنـــق النســـاء ، لا لشيء ، الا لانى لا اريـــــد لكاتـــب أن يمـــوت من أجل قحبـــة .

الروايـــة ص 64

تتكون الرواية من ثمانية فصول معنونة ، تتناوب الشخصيات على سردها بضمير المتكلم ، باستثناء الفصل الاخير الذي يسرد بضمير الغائب ، وهي كالتالي :

- باب من فتح الله عليه ، يسرده رحال .
- باب التي وجدت ما أرادت ، تسرده الحاجة .
- باب النساء ، يسرده عمر .
- باب التي تكره أباها وتحب الرجال، تسرده غنو.
- باب الحب في مراكش ، تسرده كنزة .
- باب الكيد ، يسرده رحال .
- باب طبيعة الكاتب ، يسرده رحال .
- باب الخيانة ، يسرده السارد بضمير الغائب .

نبدأ بتحليل هذه العنونة . ان هذا التقسيم للفصول الروائية ، وعنونتها بـ : «باب ...» ، يحيلنا على النص الخلفي ، ويوحي لنا بأن الرواية تستند الى مفهوم معين لعلاقة الرجل بالمرأة ، كالذي نجده في بعض الكتب القديمة التي شغلت أبوابها بـ «وصف مظاهر هذه العلاقة.

ونتذكر هنا «الروض العاطر» و «رجوع الشيخ الى صباه» ، ما دامت هذه الكتب هي الاخرى تمتلك سلطة الحكي ، وتمرر خطابها الضمني من مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة . الا أن هذه العنونة، بالنسبة لـ «بيضة الديك» انما هي مجرد حلية ، فتسمية «باب» تأخذ بعدا تزيينيا ، وان كانت «الابواب» تتمحور حول علاقة داخلية تتكون من : «التي وجدت ما أرادت» و «التي تكره اباها وتحب الرجال» ، «النساء» ، «الحب» «الكيد» ، «الخيانة» . وفي مقابل هذا المستوى الانثوي ، يحضر الرجل «الذي فتح الله عليه» و «الكاتب» .

كما أن الرواية توضح عنوانها الاساسي . تقرأ في ص 22 ، 23 : «لم يفكر ذلك العجوز أبدا في الزواج. ولكنه مرة اقترح على ذلك ، ولماذا لا أفعل ؟ سوف يصبح البار ملكي . والديك لا يبيض الا مرة واحدة كاذبه في الحياة . يكفيني أنني استطعت أن أعطي القدرة للديك لكي يبيض» / «ثم يبيض الديك مرة ثانية، فيموت العجوز وأصبح صاحبة البار» / «غير أن البيضتين كانتا فاسدتين . توفي الكتكوتان في المهد» . الحاجة ، هي التي تحكي ، و «بيضة الديك» كما نلاحظ هي الحلم المستحيل الذي تحقق : زواجها من صاحب البار ، ثم موته لتصبح صاحبته ، وفساد البيضتين هو ضياع الحلم على أن الرواية وهي تفسر عنوانها بهذه الطريقة ، تضيع على القارئ فرصة الدخول في العلاقة مع العنوان ، وايحاءاته

المتعددة والممكنة ، كارتباط بالتص ، أو التجريدية الايحائية .

البنيه الحكائية :

تتسع الرواية لتشمل الجوانب الخاصة من حياة كل شخصية روائية تسرد عن نفسها . ويمكن أن نتعامل مع هذه الرواية ، على أساس أنها تتكون من حكاية أساسية ، وحكايات أخرى تتوازى وتتجاور معها . الحكاية الاساسية ، تتمركز حول كل من «رحال» «وغنو» التى تسمى نفسها «جيجى» في علاقتهما بكل من «عمر» و «الحاجة» و «الكاتب» ، الى جانب علاقات أخرى ثانوية تربطهما بـ «دحو» و «المخنتر» و «حسن» . ونلاحظ أن هذه الحكاية تتمحور حول خط سردي طولي يتدرج كالآتى :

طرد رحال من المدرسة ـ حصوله على عمل في الصيدلية ـ انفصاله عن العائلة ـ سكنه في غرفة على سطح عمارة تملكها الحاجة ـ اسكانه لدحو والمخنتر وحسن معه في الغرفة ـ تعرفه على غنو واسكانها في الغرفة مع الجماعة ـ حصوله على عمل معها في الطهى ـ افراغ الثلاثة للغرفة ـ تعرفهما على الكاتب الذي أخذ يزورهما باستمرار ـ خيانتها لرحال مع الكاتب في نهاية الرواية .

نعتبر هذه الحكاية أساسية في الرواية ، لعدة اعتبارات:

1) لكونها تتنامى بدءا من الفصل الاول (باب من فتح الله عليه ، والى الفصل الاخير (باب الخيانة) .

2) لان رحال يسرد ثلاثة أبواب من الرواية هى : (باب من فتح الله عليه) ـ (باب الكيد) ـ (باب طبيعة الكاتب) .

3) لكون هذه الحكاية ، تظل حاضرة داخل الحكايات الاخرى الموازية .

تخترق هذه الحكاية الاساسية حكايات أخرى ، لا نعتبرها ثانوية ، لانها تتميز بخاصيتين :

1) التداخل مع الحكاية الاساسية الاولى التي وصفاها.

2) الاستقلال النسبي عن هذه الحكاية، من خلال مكونات سردية تفصيلية لا علاقة لها بالحكاية الاساسية.

تتعلق هذه الحكايات ببعض الشخصيات الروائية، وهى تتمحور حول كل من الحاجة ، وعمر ، وكنزة. أما الكاتب، فنلاحظ أن السرد يسرد عنه بضمير الغائب، ويستحضر في بعض المواقف ، أو خلال الحوار . ويمكن أن نرصد أحداث هذه الحكايات وأزمنتها كالآتى :

حكاية عمر

ماضى الحكاية يرتبط بمراكش كمكان ، والحدث، هو اغتصاب عمر لكنزة والفرار الى الدار البيضاء . أما حاضرها

فهو يرتبط بالدار البيضاء وبالعيش مع الحاجة، التي تدعى أنه ابنها وهو يرفض هذا الادعاء ، ويقبل العيش معها كعشيق مادام لا يجد مجالا آخر للعيش.

حكاية الحاجة :

ماضي الحاجة يتكون من مجموعة من التفاصيل ترصدها كالآتي : موت أبيها اليهودي ـ علاقة أمها اليهودية مع مسلم : (السي العربي) ـ أسلمت وتزوجت مسلما اختفى من حياتها ـ عملت في بار العجوز الشاذ جنسيا ـ تزوجته ـ ورثت البار بعد موته ـ اشترت عمارتين ـ دخلت في العلاقة مع عمر بعد أن خلصته من السجن بواسطة معارفها من رجال السلطة ـ حجت الى مكة طالبة أن تنجب وهي العاقر .

أما حاضر الحكاية ، فيتكون من تحريضها لعمر على رحال لترحيله من العمارة ، ثم تعاطفها مع رحال وغنو، ثم كراهيتها للكاتب الذي يزورهما باستمرار ، ويظل كل يوم صاعدا نازلا على أدراج العمارة ، وأيضا ، انشغالها بالشراب والقوادة والعلاقة مع بعض رجال السلطة.

حكاية كنزة :

ماضي الحكاية : تعطلت دراجتها في الطريق الى المدرسة ـ اقترب عمر وساعدها على اصلاح الدراجة ـ أحبته ـ

اغتصبها ـ ربطها والدها طيلة أيام ـ هرب عمر ولم يتزوجها ـ خرجت من الدراسة .

حاضر الحكاية : لا تعرف ما تفعل بنفسها .

مستقبل الحكاية : الرغبة في البحث عن عمر في الدار البيضاء .

على اننا نعود الى مكونات حكاية كل من «رحال» و «غنو» لتحليلها في اطار الخصائص التى تتكون منها كل من الشخصيتين الروائيتين :

حكاية رحال :

ونحلل تناميها في الرواية ، داخل طولية الخط السردي، مادمنا قد تعرضنا لخلفياتها في الماضى ضمن الحكاية الاساسية في الرواية : ثقته في غنو ويقينه بأنها تحبه ـ خصومته الدامية مع عمر ـ تصالحه مع عمر ـ انسحاب حسن من الغرفة ـ التقاء دحو بأوربى شاذ في حديقة السندباد عرض عليه ثروته ـ دحو يسرق نقود الاوربى ـ تأثيث البيت الموجود على سطح العمارة : الورق الملون والثلاجة والستيريو ـ رحال يجد متعة خاصة في الاستماع الى الكاتب رغم أنه لم يقرأ له ـ استدعاء رحال الكاتب للبيت ـ خفره للكاتب في الملهى وتمريره ابعض البيرات مجانا .

ونلاحظ أن رحال ينوب عن حسن ودحو في السرد، فهو يسرد عنهما بضمير الغائب ، ويسرد عن نفسه بضمير المتكلم ، وبذلك فالرواية تقدم لنا حكاية دحو مع اوروبى الشاذ جنسيا ، مسرودة من خلال رحال .

حكاية غنو :

وهى تتحرك في زمنين : الماضى والحاضر الذي يتنامى في الرواية .

ماضى الحكاية : قحبة في حي مبروكة ـ مطرودة من المدرسة ـ ترسل نقودا لعائلتها ـ أبوها ينفق نقودا على شيخة في درب ميلا ـ تتعرف على رحال :

حاضر الحكاية : حلم تغيير الغرفة والزواج من رحال ـ الحاجة تعتبرها ابنتها ـ نصيحة الحاجة بطرد الآخرين من الغرفة وتأثيتها ـ الفتيات في الملهى يحمن حول رحال وهو لا يعيرهن اهتماما ـ الاعجاب بالكاتب ـ الخروج معه الى مقهى المونتغمري ـ التكاشف حول الخيانة ورد فعل رحال .

وبالفعل فان حكاية رحال وغنو تتداخل ، سواء بين هاتين الشخصيتين ، أو مع شخصيات روائية أخرى. الا أن الرواية تلح على الشخصيات أكثر مما تلح على الحدث نفسه ، بدءا من اعتمادها على تعددية اللوحات التى تسردها هذه الشخصيات بضمير المتكلم ، والى تخصيص

حيز هام لمكوناتها الشخصية ، وذاكرتها ، في الرواية. من هنا تتحقق بعض التقاطعات بين الحكايات : أحداث معنية تتكرر ، من سرد شخصية لآخر . الى جانب كون هذه الشخصيات تعبر عن وجهة نظرها في الاحداث. فهل «بيضة الديك» هي رواية الوجهة نظر ؟ لا نرى ذلك ، لان رواية الوجهة نظر ، تتركز على حدث معين يتميز بالوحدة، وتختلف الشخصيات في سرده انطلاقا من وجهة نظرها، على أن ما لاحظناه في بيضة الديك، هو أن الشخصيات تستهيم في الحديث عن الماضي (ماضيها) الذي ليست له علاقه جوهريه بالحدث الاساسى ، ومن هنا فـ «بيضة الديك» هى رواية الشخصيات ، وليست رواية الوجهة نظر.

ويهمنا أن نعرف ما هى التقاطعات التى تلتقى فيها الحكايه الاساسية والحكايات الاخر المجاورة. هناك عناصر حدثيه تتكرر من باب لاخر، بين سرد شخصية وسرد اخرى. ففى صفحة 8 من الروايه مثلا (يسرد الفصل رحال) نعرف أن الحاجة يهوديه أسلمت، وهو نفس الشىء الذي نتعرف على تفاصيله في الباب الثانى الذي تسرده الحاجه. في الصفحة 13 ، وفي الحوار الذي يدور بين رحال وعمر، خلال جلسة تصالحهما ، يقول عمر : «أنا من مراكش. اغتصبت فتاة..» وهو نفس الحدث الذي نتعرف عليه في الباب الخامس (باب الحب في مراكش) الذي تسرده كنزة، الفتاة التى اغتصبها عمر في الصفحة 12، يقول رحال لعمر :«أعرف أنك لست ابنها بالتبنى» وهو الشىء الذي

يكشف عنه الفصلان اللذان تسرد احدهما الحاجة (باب التي وجدت ما ارادت) ويسرد الثاني عمر (باب النساء) كما ان حادثة الخصومه بين رجال وعمر، تتكرر ثلاث مرات : سردها رجال بضمير المتكلم، تحاور حولها مع عمر استعادتها الحاجة وفي صفحة 34، يقول عمر، وهو يعود الى موضوع ادعاء الحاجه بانها تتبناه «ان بعضهم يتقول علي،،،». وأيضا، فان «اعتداء» وكيل النيابة العامة، على الحاجة الذي أدى الى اغلاق البار، يتكرر مرتين، الاولى من خلال سرد الحاجة لتفاصيل حياتها في الماضي والثانية في صفحة 56 على لسان رجال (باب الكيد) : «في الحقيقة هناك أشياء كثيرة تحيرني مثل الضمير، العقل، الروح، أين هي هذه الاشياء ؟ وفي أي مكان من أجسادنا توجد ؟ وأتصور أحيانا، أن الانسان لو استطاع العثور على مكامنها في الجسد لحلت الكثير من المشاكل اليومية، لكف الناس عن الاقتتال فوق السطوح، ولاغلقت النساء أفواههن التي تشبه المزابل في حالات الغضب، ولعاد كل قائد مقاطعة الى زوجته وكف من خيانتها، ولما اعتدى وكيل نيابة أو كوميسير على امرأة مسكينة بئيسة تدير بارا عاديا،،»

ونلاحظ في هذا المقطع كما أشرنا، أنه يحيل على اغلاق بار الحاجة من طرف وكيل النيابة، كما قرأنا في الفصل سردته الحاجة نفسها، ولكننا نلاحظ أيضا، الاشارة الى تقرب قائد اسني، الذي ذهب اليها عمر وكنزة للتفسح،

كما يسرد الحادثة (باب الحب في مراكش) على لسان كنزة : «ذهبنا مرة الى اسنى وتمتعنا برؤية الخضرة والاشجار وسبحنا في المسبح هناك، وقدم لنا قائد المقاطعة مشروبات على حسابه. كم كان ظريفا ذلك القائد لكن عمر لم يحبه. لان القائد سكر أخذ يقرب خياشمه من نهدى فسحبنى عمر من ذراعى وعدنا الى مراكش» (1).

ان هذه الثوابت، التى تتكرر بين حكاية وأخرى، بين سرد وآخر، تقوم بدور تلخيصى، وكأنها تهدف عن طريق هذا التكرار الى تكوين علاقات البنية، بين هذه الحكايات المتجاورة، لتخرج من التراكم الكمى الحكائى.

الرؤية السردية :

يبدو واضحا، أن الرواية تجعل الشخصيات هى التى تسرد عن نفسها، باستثناء الباب الاخير (باب الخيانة) الذي يتميز من الابواب الاخرى السابقة بكون السارد السارد هنا ليس هو احدى الشخصيات الروائية، ولذلك نراه يسرد بضمير الغائب، عن اللقاء الذى تم بين «الكاتب وغنو» في الشارع، وفي مقهى المونتغمري، حيث يتكاشفان حول خيانتهما لرجال الجنسية، وحيث يخجل «الكاتب» من هذه الخيانة التى كان مدفوعا اليها باغراءات

(1) الرواية، ص 49.

غنو، أما هي فتؤكد له أن رحال لن يغضب اذا ما عرف ذلك، لانها مجرد قحبة.

واذن فكل الابواب السبعة السابقة، يتساوى فيها السارد مع الشخصية في المعرفة، أي أن السارد يعرف عن الشخصيات مثل ما تعرفه عن نفسها، وبذلك تكون هذه الرواية، قد تميزت عن روايات محمد زفزاف السابقة، بهذا التميز في رؤية السارد (الرؤية مع) الا أننا نبدي بعض الملاحظات، حول خيانة الكتابة الرواية لهذه الرؤية السردية :

1) يخون السجل اللغوي والمعرفي الذي يستعمله السارد، رؤيته السردية، حيث لا تتطابق هذه اللغة مع المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات، وتلجأ الرواية الى تبرير هذه الاستعمالات في بعض الاحيان، عندما تنسبها الى الاستاذ. ونعطي أمثلة تبين هذا التراوح في استعمال اللغة عند الشخصية / السارد، بين التعابير الشعبية والكلمات التي تحيلنا على ثقافة ما :

أ ـ تقول الحاجة لرحال : «هل تعجبك هذه الحياة. ماذا سوف تأكل. تبدأ أول الامر كشكام . ويضع الكاتب بين قوسين (مخبر) ليشرح كلمة شكام الدارجية (2).

ب ـ يقول رحال : «وكثيرا ما تمنيت أن يقع زلزال في الدار البيضاء حتى يصبح عاليها سافلها وسافلها عاليها.

(2) الرواية ص 15.

ولكن أبعد الله عنا الشر. أولائك الكلاب سوف ينتفضون كما تنتفض العنقاء من الرماد، ويبنون ثروتهم من جديد (2). فرحال يستخدم رمز العنقاء، وهو قواد في ملهى كما تصفه الرواية، أو كما يقدم نفسه من خلالها وهو أيضا مطرود من المدرسة ولم يصل الى مستوى الباكالوريا.

ج ـ ونلاحظ كيف ان عمر يستعمل بعض التعابير التى تتردد بين الصيغ الدارجية وبين الاحالة على ثقافة السارد، ونعلم أن عمر هو السارد والشخصية في نفس الوقت «لماذا سميت النساء نساء ؟ قال والدي : «لان الله نسيهن من رحمته. واك،، واك،، هذا أبلغ تعبير سمعته في حقهن»(4). ويقول : «أصل كل شيء في الحياة أن يبقى الناس في وهمهم يعمهون »(5). كما يقول : «الحياة في مراكش تمر في بطء وهريد النـاب» (6).

د ـ تقول جيجى عن والد رحال : «لم يكن شريرا ولكنه كان غبيا وكسولا، لا يعمل ولو حبة خردل من ذكاء لتحويل بعض منافع الحياة لصالحه» (7).

---

(3) الرواية ص 15.
(4) الرواية، ص 34.
(5) الرواية، ص 34.
(6) الرواية، ص 34.
(7) الرواية ص 41.

ولقد اخترنا هذه الامثلة، لتدل على تنوع الشخصيات: (الحاجة، رحال، عمر، جيجى) وهى في هذه الرواية شخصيات تتساوى مع السارد في المعرفة، كما توهمنا القراءة الظاهرية، الا أن هذه الشخصيات تتردد، كما لاحظنا، في استعمال سجل لغوي ينتمى الى مكوناتها الاجتماعية والثقافية، أو آخر يحيلنا على ثقافة السارد، وبذلك تخون الكتابة الروائية رؤيتها السردية (الرؤية مع) التى تكون قد حددتها سلفا.

2) كما أن الرواية تحفل ببعض الاشارات الثقافية التى لا تتوافق مع المكونات المعرفية للشخصيات، ونقدم على ذلك بعض الامثلة :

أ ـ يشير عمر الى الشاعر محمد بن ابراهيم بالاشارة التالية : «**هم في مراكش يبجبون شاعرا كان يشتمهم ويمدح أسيادهم**» (8).

ب ـ تقول جيجى عن غياب والدها ووضعها العائلى «تركنا وذهب ليعيش مع قحبة في درب ميلا. من يدفع ثمن الكراء ومن يدفع نفقات البيت على أطفال، **زغب الحواصل لا ماء ولا شجر**، كما علمنى أستاذ العربية الذي نكحنى لاول مرة»(9).

---

(8) الرواية ص 36.
(9) الرواية ص 40.

ج ـ مرة أخرى تقول جيجى في حوار لها مع رحال : **زغب الحواصل لا ماء ولا شجر.** ويضع الكاتب بين قوسين (تذكرت الاستاذ (10).

د ـ يقول رحال : «قال لنا مدرس العربية ذات يوم:

اعمل لرزقك كل آلة لا تقعدن بكل حالة» (11)

هـ ـ يقول السارد في الباب الاخير عن الكاتب : «قال لنفسه هذا أوان الشد. ثم حمل الكأس الى فمه وأعادها على ظهر الطاولة أو على ظهر وفم. ما يهمنى اذا اشتدت الزيم ؟» (12). وهنا نلاحظ أن السارد يحيلنا على الابيات المنسوبة للحجاج، والتى وردت في خطبته المشهورة. والاحالة هنا ليست وظيفية، ولا تستطيع أن تخدم أي تناصى، وكل ما في الامر أن السارد يفرغ مقروءاته وذاكرته المعرفية، وبصورة لا تستجيب لضرورة السياق السردي.

3) ما معنى أن نقرأ في نهاية الباب الذي تسرده كنزة: «ومع ذلك، لابد أن أزور الدار البيضاء ولا بد أن أرى عمر. وأنا متأكدة من أن عمر هو أيضا يرغب في أن يرانى.» وأن نقرأ في الهامش، في أسفل الصفحة : «م. ز : احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك

(10) الرواية، ص 43.
(11) الرواية ص 58.
(12) الرواية ص 79.

يـا خنزيرة مـا أنت بالاولى ولا بالاخيرة . ما كل امرأة تتزوج مـن تحب ومـا كل رجل يتزوج من يحب..»(13) لاشك أن : م. ز،، هو محمد زفزاف. فالى أي حد يخدم هذا التدخل المباشر في الاحداث، من طرف الكاتب، معلنا عن اسمه بالاحرف الاولى، الكتابـة الروائية ؟ وهل يستطيع هذا التعليـق، أن يكشف لنـا عن هوية السارد الحقيقية، التى حاولت أن تتخفى من خلال الشخصيـة التى كـانت تتولى مهمـة السرد ؟

4) نقـرأ في ص 63 : «يأتينـا الكاتـب أيضـا في المسـاء، أمـرر لـه بيرات مجانا، انـه يستحـق ذلك، لانه صديق وهو أعز عندي من أبـي وأمـي وبؤبؤ عينـي. انـه يستحق ذلك لان رأسـه عـامرة بالعجب. الله الله ! مـا أروع أن يكثر في بلادنا أمثـالـه. وقال لى ان في بلادنا كتـابـا كبـارا ، وله واحد منهم صديـق مشهور في العالم اسمه محمـد شكري يعيش في طنجة. أنا أريد أن أراه قبل أن يموت». «محمد شكري ! سأقرأ السوناتـا التى كتـب. ولماذا لا أقرأ لكتابنا ؟ وقـال لى ان هنـاك كتابا آخرين كبـارا، الا أن بعضهـم توقفوا عن الكتـابة لانهم تزوجوا وشغلت زوجـاتهم كل أوقـاتهـم، وزججنهـم في الحيـاة اليومية. البطاطيس والاجر والاسمنت والسيارة والاولاد (14).

---

(13) الرواية ص 51.
(14) الراوية، صص 63.

يحيلنا السارد مباشرة، على المرجع الواقعي ، حيث نتعرف على واقع الكتاب في بلادنا، وعلى محمد شكري، للشخصية الواقعية التي نعرفها جميعا، ومن خلال تفصيل حياته اليومية ليعمق لدينا الشعور بوجوده الحقيقي فما الذي يهدف اليه الكاتب من وراء هذه الاشارة المرجعية، وما علاقتها بالبنية الحكائية ؟ اننا نزعم أن هذه الاشارة تضيء لنا كثيرا من الجوانب، للدخول في علاقة مع «الكاتب» كشخصية في الرواية ، سيما في حالة التقابل مع هذه الاشارة المرجعية.

فهرس

تقديم	3
مقدمة	9
مدخل : السرد كمكون روائي	19
الرصفة وجدران : ما الذى يحدث	25
المرآة والوردة : المكان المرجعى	43
قبور فى الماء : ترف الحكاية	65
لا بحر فى : الأفعى والبحر	87
محاولة عيش والكتابة الممتنعة	107
بيضة الديك وتعدد الاصوات السردية	119

مكتبة الأدب المغربي

صدر من السلسلة

1 ـ الرواية المغربية ـ مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية ـ إدريس الناقوري

2 ـ رواية الذاكرة ـ عائد إلى حيفا ـ إدريس الناقوري

3 ـ القضاء الروائي في الغربة ـ الاطار والدلالة ـ منيب محمد البوريمي

4 ـ البطولة والعبقرية ـ إدريس الناقوري

5 ـ الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر ـ محمد عزالدين التازي

6 ـ المقاومة في المسرح المغربي ـ عبد الرحمان بنزيدان

7 ـ في الأدب المغربي المعاصر ـ أحمد المديني

الغلاف من تصميم الخريري