الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الرقم التسلسلي:

الزمن والوعي والمكان في خطاب الروائي محمد زفزاف

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

شعبة: الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:

باسم بسطال

إشراف الأستاذ الدكتور:

حسن كاتب

23/06/2020

أعضاء اللجنة	الرتبة	الصفة	الجامعة
يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –
حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –
ليلى جباري	أستاذة التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –
حسان راشدي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2 –
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة –
محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة –

السنة الجامعية:2019/2018م

إهداء

إلى والديّ الكريمين اللّذين كانا سبباً في وجودي في هذه الدنيا : شكر الله سعيكما وبوأكما وارفع جنانه .

إلى زوجتي كريمة التي شُغلت عنها بالبحث العلمي. إلى أبنائي : عبد الودود وعبد الجليل وسلسبيل الذين حرمتهم - في بعض الأوقات - واجب الأبوة من الرعاية والحنان و العطف و القرب منهم سعياً لإتمام قضايا هذا البحث الكثيرة المتشعّبة .

إلى الذين دأبوا على زرع الأشواك في دروب المخلصين : ليُوقفوهم ... ليصدّوهم ... ليُلبسوا عليهم دينهم ... انتهوا خيرا لكم .

إلى المخلصين العاملين من أبناء الأمة العربية الإسلامية :

«ويدرك عبد المحسن كغيره من أبناء فكره أنه يعيش في عالم مليء بالحتميات، حتى أصبحت هذه الأخيرة قضاءً وقدراً، تعددت صورها وتنوّعت أقنعتها، لكنها تكشف جميعا عن وجه قبيح مترهّل، من كثرة المساحيق التي وضعت عليها ملايين السنين،و التي يمكن أن تكون في المستقبل ربما أكثر من ذلك. ورغم ذلك ، فالكِلسُ قابلٌ للتفتّت بأصابع اليد بعد السنوات القليلة.و ينبغي للفاعل فقط أن يباشر عملية التفتيت الآن قبل ترسّب الكلس مشكّلا طبقات صخرية يصعب هدمها مستقبلا ».

باسم بسطال رواية (الأقنعة وتخوم الذاكرة) - رواية غير مطبوعة - ص 05 .

إلى الروائي محمد زفزاف القائل :« الإنسان لا يعيش بالخبز وحده. هناك أشياء أخرى في الحياة يجب أن يعرفها » (رواية المرأة والوردة . ص10).

إلى كلّ هؤلاء أهدي هذا الجهد العلمي المتواضع .

شكر وتقدير

إن هذا البحث لم يكن ليرى النور ويكتب له النضج والاكتمال لولا تظافر جهود المخلصين من أبناء الأمة المحمّدية ، بداية بأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور : حسن كاتب الذي تعلمت منه منهجية البحث العلمي الأكاديمي، فالشكر موصول له لأنه قَبِل الإشراف على هذه الأطروحة الجامعية أولاً ،ولم يبخل عليّ من مَعِينه العلمي بتوجيهاته ونصائحه السديدة حتى قبل أن يشرف على هذا البحث ثانياً . فله منّي كل الودّ والثناء والتقدير .

وفي الوقت نفسه أشكر أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم في قراءة هذه الأطروحة الجامعية وتجشّمهم عناء المتابعة و الملاحظة والتوجيه ، فلهم منّي كذلك جزيل الشكر وموفور الامتنان .

كما أشكر الأستاذة : كريمة ملّيزي التي أعانتني على إنجاز هذا البحث، من خلال قراءاتها الكثيرة لأبواب هذا البحث وفصوله وتوجيهاتها العلمية وتقديمها يد العون. كما لا أنسى بعض الزملاء الباحثين الذين أشاروا ولم يضنّوا عليّ بما جادت به عقولهم من خبرات وآراء وأفكار ، وعلى رأسهم الأستاذتان : إيمان وسناء مليزي فشكري موصول لهم جميعا بحبل المودة وموفور الامتنان والعرفان .

مقـــدمة

مقـدمة

تشكّل القضايا الثلاثة الكبرى (الزمن والوعي والمكان) الرئيسية في عنوان موضوع هذا البحث جوهر البحوث العلمية الأكاديمية المعاصرة الخاصة بالرواية؛ فلا يكاد يخلو بحث علمي من تناول قضية من هذه القضايا الثلاثة عند هذا الروائي، أو ذاك أو عند مجموعة من الروائيين في أيّ قطر من أقطار الوطن العربي الواسع. وتكاد تنحصر البحوث المتعلقة بالرواية في هذه المسائل الثلاثة، وهو شيء بدهيّ فرضته طبيعة الرواية من جهة، واستجابت له المناهج النقدية المعاصرة التي تقوم بقراءة الخطاب الروائي من جهة أخرى.

لقد نبعت فكرة هذا الموضوع في الأصل من محاولة إعادة النظر في المشروع النقدي للخطاب الروائي العربي المعاصر الذي تراوح بين القراءة الواقعية التي غلبت عليها النزعة الأيديولوجية والقراءة البنيوية التي طغى عليها الجانب الشكلاني، حتى وإن فتحت البنيوية التكوينية نوافذها في وجه البنيوية اللغوية قصد إنقاذها من الطريق المسدود والفشل الذريع اللّذين وصلت إليهما، وهو الأمر الذي اضطرنا إلى اختيار زاوية أخرى تؤسس لقراءة نقدية للخطاب الروائي العربي وفق ما يحفظ لهذا الأخير لُحمته ويركز على عناصره الأساسية التي تشرذمت جراء استعمال إحدى القراءتين، في وقت نحن بحاجة إلى رؤية نقدية تتجاوز الاختيار المنهجي لإحدى القراءتين، وتركز النظر على القراءة النقدية المنتجة وفق ما تمليه طبيعة الموضوع.

ولعل ما يصادق على بروز فكرة هذا الموضوع هو تلك الأصوات النقدية التي ما انفكت تنادي بقراءة واعية للخطاب الروائي يربط المتخيّل السردي بالواقعي والروائي بالاجتماعي، وهو ما يكشف عن جانب مهم: وهو الطريقة التي بني عليها هذا الخطاب الروائي العربي؛ حيث وعلى امتداد القراءة النقدية العربية وثرائها لم نشهد تأملا واعيا يربط بين النصي والاجتماعي والمكاني؛ إذ عادة ما تركز القراءة النقدية على جانب أو مكوِّن واحد – وهو لا شك مهم – وتغفل بقية المكونات الأخرى، وهو الشيء الذي يقطِّع أوصال هذا الخطاب بالتركيز مثلا على الزمن أو الاعتناء بالفضاء أو المكان، ممّا يحرم القارئ من قراءة شاملة تبرز خصوصيات هذا الخطاب، وتحيط به من عناصره الأساسية لتوضيح الهيكل البنائي عوض تفتيت هذا الأخير مثلما هو دَيْدَنُ القراءات السابقة.

على أن الملاحظ في هذا الشأن والجدير بالذكر فيه هو أن الدراسات البنيوية/السيميائية هي التي فتحت المجال واسعا لبروز ثلاثي الموضوع السابق (الزمن – الوعي/ الشخصية – المكان)؛ حيث حاولنا قراءة هذا الأخير قراءة منتجة لتوضيح دلالات الوعي في علاقته بالزمني والمكاني، وفق ما يبرز جانبا مسكوتًا عنه في الخطاب الروائي ظل إلى عهد قريب في مساحة الظل ولم يسلط عليه الضوء، وهو ما جعلنا نحاول سبر أغوار هذه المسألة من خلال تتبع مسار علاقة الزمن والوعي والمكان بعضها ببعض داخل المنتج النصي كاشفين في الوقت نفسه عن دور الزمن في بناء الوعي وأنماطه

ومدى علاقتها بغيرها من مكونات المكان الروائي.

ولا يخفى على الدارس أن هناك ظاهرة جلية، بل لافتة للنظر وهي ظاهرة (تنميط الوعي/أدلجة الوعي)، ومن ثمة تنميط الخطاب لم تدرس بشكل كاف من منطلق توظيف آليات تحليل الخطاب (الزمن – المكان) لإبراز درجة التنميط وأثر ذلك في بناء خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف. وعليه فإن الإشكالية المحورية في هذا البحث تتشكل من العناصر الأساسية التي تطرح مجموعة الأسئلة المفتاحية التي تحرّك البحث في هذه القضايا الثلاثة وتفصلاتها الكبرى وتحاول الإجابة عمّا يأتي:

- ما هي خصوصية الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف في ضوء القضايا الثلاثة (الزمن والوعي والمكان)؟
- وفي ضوء هذه الخصوصية الروائية عند مُحَمَّد زفزاف: فيم تتجلى هذه الأخيرة في الخطاب الروائي الممتد على مستوى متن روائي وصل إلى تسع روايات ؟
- ما دور الزمن كعنصر بنائي في الكشف عن هذه الخصوصية الروائية التي تعطي تميزاً للخطاب السردي الأيديولوجي لدى مُحَمَّد زفزاف ؟
- ما هي الآليات الزمنية النصية الممكنة التي تساعد على الوصول إلى حدود الزمن السردي وعلاقته بالأيديولوجيا ؟
- وفي ضوء هذه العلاقة المتجانسة بين الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف والزمن السردي: ما هو أثر الأيديولوجيا في تكوين الزمن الروائي ؟

وبالمرور إلى مسألة الوعي في الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف تتأكد خصوصية الزمن السردي التي لم تكن بمنأى عن تأثير أشكال الوعي الاجتماعي في خطاب هذا الروائي:

- ما هي أشكال الوعي السائدة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف ؟
- وما مدى تأثير أشكال الوعي السائدة في تكييف خطاب هذا الأخير ؟
- و ما علاقة هذه الأشكال بالأيديولوجيا التي توضّح مسار الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف ؟

أما بالنسبة إلى مسألة المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف فهي القضية التي رسمت صورة خصوصية هذا الخطاب الروائي، وبذلك تتمحور حولها أسئلة كثيرة، هي على النحو الآتي:

- ماذا يمكن أن يقدم المكان الروائي من صور للكشف عن خصوصية خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف

وحضور الأيديولوجيا في بناء هذا المكان ؟

- ما هي العناصر الأساسية التي يتألف منها المكان الروائي ؟ وما هي تجلياتها في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف ؟

وانطلاقاً من هذه الأسئلة المتعدّدة والمتشعّبة التي حاولنا من خلالها الإحاطة بأغلب المسائل التي تدخل في تكوين كلِّ من الزمن والوعي والمكان، فإن خطة هذا البحث تتكون من مقدمة ومدخل تمهيدي وثلاثة أبواب وتسعة فصول وثلاث وثلاثين مبحثاً موزعة على الأبواب والفصول والمباحث وخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع وآخر للمحتويات مراعين في ذلك التوازن المنهجي بينها – قدر المستطاع –، و جاءت مُفصَّلة على النحو الآتي:

أما مقدمة البحث: فقد تعرضنا فيها للخطوات المنهجية الواجب توافرها في مقدمة أي بحث أكاديمي. بينما المدخل التمهيدي: فقد اهتمّ بقراءة المصطلحات المفتاحية الواردة في عنوان البحث التي رأيناها ضرورية – منهجياً – لدراسة موضوع هذا البحث، وهي: إضاءة لمفهوم مصطلح الخطاب في اللغة و في اصطلاح الدراسات اللغوية والأدبية المعاصرة، والحديث عن السيرة العلمية للروائي مُحَمَّد زفزاف وأعماله الأدبية وخصوصيته الإبداعية.

بينما الباب الأول: وعنوانه (**الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف**)، فيتكون من ثلاثة فصول أساسية، هي:

أما الفصل الأول : وعنوانه (**تسريع الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف**)، وتناولنا فيه أربعة مباحث، وهي :

- المبحث الأول: الزمن ومفاهيمه في الدراسات اللغوية و الفلسفية و النقدية.
- المبحث الثاني: الحذف الزمني : مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي.
- المبحث الثالث: الخلاصة الزمنية: مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.
- المبحث الرابع: أهمية تسريع الزمن في تشكيل الخطاب الروائي.

الفصل الثاني : وعنوانه (**تبطيئ الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف**)، ويتكون هو الآخر من أربعة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: المشهد الزمني: مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي.
- المبحث الثاني: الوقفة الزمنية مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.
- المبحث الثالث: أهمية تبطيئ الزمن في تشكيل الخطاب الروائي.
- المبحث الرابع: الزمن و الخطاب الروائي / الأصول والعلاقة (العرض المنهجي والتجليات).

الفصل الثالث: وعنوانه: (**أيديولوجيا الزمن في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف**)، ويتشكل هو الآخر من ثلاثة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي.
- المبحث الثاني: علاقة الأيديولوجيا بالزمن الروائي.
- المبحث الثالث: أثر الأيديولوجيا في تكوين الزمن الروائي.

الباب الثاني: وعنوانه (**الوعي في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف**)، ويتشكل هو الآخر من ثلاثة فصول، هي على النحو الآتي:

الفصل الأول: وعنوانه (**أنماط الوعي في الخطاب الروائي عند مُحَّد زفزاف**)، ويتشكل هو الآخر من أربعة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية.
- المبحث الثاني: الوعي القائم وتجلياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.
- المبحث الثالث: الوعي الزائف وتجلياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.
- المبحث الرابع: الوعي الممكن وتجلياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.

الفصل الثاني : وعنوانه (**أيديولوجيا الوعي في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف،(من الواقعية إلى البنية الدالة)**: ويتشكل هو الآخر من أربعة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول : أهمية الوعي في تشكيل الخطاب الروائي.
- المبحث الثاني : أيديولوجيا الوعي القائم وتجلّياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.
- المبحث الثالث : أيديولوجيا الوعي الزائف وتجلّياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.

- المبحث الرابع: أيديولوجيا الوعي الممكن وتجلّياته في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

الفصل الثالث: وعنوانه (**أسلبة أنماط الوعي في الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف**)/ **من البنية الدالة إلى الحوارية اللغوية**)، ويتشكل من المباحث الآتية:

- المبحث الأول : الوعي القائم والأسلبة (العلاقة والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف).
- المبحث الثاني : الوعي الزائف والأسلبة (العلاقة والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف).
- المبحث الثالث : الوعي الممكن والأسلبة (العلاقة والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف).

الباب الثالث : وعنوانه (**المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف**)، ويتشكل من ثلاثة فصول، هي على النحو الآتي:

الفصل الأول: وعنوانه: (**أشكال المكان و آليات بنائه في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف**)، ويتشكل هو الآخر من ثلاثة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: إشكالية المكان/ المصطلح والمفهوم والأهمية في تشكيل الخطاب الروائي.
- المبحث الثاني: الأمكنة المغلقة / المصطلح والمفهوم والتجليات في الخطاب الروائي.
- المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة / المصطلح والمفهوم والتجليات في الخطاب الروائي.
- المبحث الرابع: الصورة السردية / المصطلح والمفهوم والتجليات في الخطاب الروائي.

الفصل الثاني: وعنوانه: (**الألبسة والأطعمة والأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي**)، ويتشكل هو الآخر من ثلاثة مباحث، هي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: أهمية المكان في تشكيل الخطاب الروائي.
- المبحث الثاني: الألبسة ودورها في تشكيل المكان الروائي.
- المبحث الثالث: الأطعمة ودورها في تشكيل المكان الروائي.
- المبحث الرابع: الأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي.

الفصل الثالث: وعنوانه (**الألوان والأصوات والروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي**)، ويتشكل من هو الآخر من المباحث الآتية:

- المبحث الأول: الألوان ودورها في تشكيل المكان الروائي.
- المبحث الثاني: الأصوات ودورها في تشكيل المكان الروائي.
- المبحث الثالث: الروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي.

خاتمة : ولا شك أن خاتمة البحث تعطينا النتائج المتوصل إليها من خلال الإجابة عن الإشكاليات الكبرى وتمفصلاتها الفرعية التي طرحت في مقدمة هذا البحث.

فهرس للمصادر والمراجع .

فهرس للمحتويات أو المواد التي شكلت هذا البحث.

إن الإشكاليات السابقة التي دارت بخَلَدِنا وعبرنا عنها آنفا قد أضفت نوعا من الشرعية العلمية لاختيار هذا الموضوع، انطلاقا من القراءات النقدية لخطاب الروائي المغربي مُحَمَّد زفزاف وما كتب عنه من قراءات مختلفة، مهّدت لنا طريق البحث في هذا الموضوع من منطلق الأسباب الآتية:

1- السبب الأول: وهو سبب جوهري، ولما كانت دراسة هذه الإشكاليات والعناصر الأساسية على مستوى الخطاب الروائي العربي المعاصر أمرا مستبعدا – إن لم نقل مستحيلا – في بحث أكاديمي واحد، فقد اخترنا المدونة السردية لمحمد زفزاف للأسباب العلمية الآتية:

أ- أما الزاوية الأولى: فتتشكل من العوامل الآتية:

1 – عدم تناول المدونة السردية لهذا الروائي فيما يخص هذا الموضوع عند تسجيله – في حدود علمنا – في بحث أكاديمي مستقل، وهو ما شجعنا على طرق ذلك، رغم كونه من جيل المؤسسين كمحمد شكري ومُحَمَّد صوف، في وقت نقرأ كثيرا من البحوث الأكاديمية عن نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ويوسف القعيد في مصر، والطاهر وطار وواسيني الأعرج وعبد الحميد بن هدوقة و جيلالي خلاص في الجزائر.

2 – ولعل السبب الأول يفضي بنا إلى السبب الثاني، وهو التحفيز العلمي والقناعة الأكاديمية التي لمسناها عندنا بضرورة دراسة المدونة السردية لمحمد زفزاف والكشف عن مكونات خطابه الروائي؛ إذ يعد هذا الأمر كشفا جديدا ومغامرة نقدية تعطينا السبق في هذا المجال.

3 – كما أن دراسة المدونة السردية لمحمد زفزاف يعدّ تعريفا به عند القراء من باب الإعلام النقدي، وهو ما يجعل رغبة كبيرة عند المتلقين لقراءة خطابه الروائي وخصوصية هذا الأخير، رغم كونه أمضى سنوات في الكتابة السردية إلا أنه بات غير معروف لدى القارئ العربي في الجزائر.

ب – وأما الزاوية الثانية: إن البتر الذي مُورس على الخطاب الروائي العربي كان على مستوى الحديث عن الوعي – الوعي كان آنذاك من العناصر التي تحدث عنها المضمون في الدراسات الواقعية لهذا الخطاب –، ولم تكن الإشارة إلى العناصر الهيكلية – ومن ضمنها الزمن والمكان – إلا قليلا أو يكاد يكون نادرا وبصفة غير منتظمة.

ج – وأما الزاوية الثالثة: فقد ركزت الدراسات البنيوية الشكلانية على عنصر واحد فقط، إما دراسة البنية الزمنية لخطاب روائي معين وإما دراسة شعرية الفضاء الروائي، وهو ما جعل البتر الذي تحدثنا عنه سابقا يتحقق على هذا المستوى أيضا من الدراسات بتوظيفها لأحد المناهج اللغوية الشكلية .

2 – إخفاق الدراسات البنيوية في إثارة العلاقة بين قيم الوعي الموجودة في الزمن النصي وبين ما هو هيكلي أو شكلي كالمكان لرصد الفضاء ومكوناته الجوهرية؛ إذ إن الخطاب الروائي لا يتكون من اللغة النصية فحسب، بل هو كلٌّ متكامل يضاهي الحياة الاجتماعية. لذلك يعد هذا البحث محاولة إعادة النظر في مقولات البنيوية اتجاه كل من الزمن والمكان ورفضها للوعي في إطار شكلانية اللغة النصية.

3 – محاولة الفرار من الطوق الذي فرضته المقولات البنيوية على الدراسات السردية للخطاب الأدبي؛ فعادة ما كانت هذه الدراسات النقدية التي تناولت الخطاب الروائي العربي المعاصر تركز على كيفية تجريب المنهج بخطواته على هذا الخطاب دون الخروج عن هذه الخطوات، أو محاولة تجاوزها إلى البحث عن علاقة النصي (الزمن) بما هو خارجي (الوعي) أو هيكلي (المكان) غالبا إلا ما جاء على سبيل الربط المنهجي في البنيوية التكوينية.

4 – إثارة إشكالية القيمة أو الوعي من جديد في الأدب الروائي العربي المعاصر، وخاصة في ظل المناهج الحداثية التي ألغت البحث عنها، ومحاولة دراستها في ضوء مقولات الزمن السردي وشعرية المكان بعيدا عن الانطباعية التي كانت في المناهج السياقية كالواقعية مثلا؛ إذ أضحت تركز على الأيديولوجي في دراسة الوعي مُهمِلة بذلك بقية العناصر الأخرى.

وفي ظل هذه المتاهات العلمية بتشعّباتها الكثيرة فقد صار الحديث عن منهج الدراسة أشبه بالحديث عن ميادين معرفية متعددة؛ فاختيار المنهج في مجال الدراسات النقدية للخطاب الروائي العربي المعاصر مسألة عويصة يصعب معها

الإحاطة بعناصر هذا الخطاب، انطلاقا من خصوصية كلِّ منهج وسماته المشكّلة له. لذلك حاولنا في هذا البحث الاستفادة مما هو موجود في الساحة النقدية من مناهج تخدم هذا الموضوع؛ من حيث كون هذا الأخير لا يلتزم بمنهج واحد بعينه، سواء أكانت هذه المناهج سياقية أم حداثية، ويعد الاعتماد على التنويع في المنهج وصولا إلى نتائج علمية تجربة مفيدة بعد الترهّل الذي أصاب الدراسات السابقة في ظل اختيار المنهج الواحد وتطبيقاته الشكلية؛ فالتقيد بهذا الأخير من شأنه أن يسفر عن نتائج لا تخدم الموضوع، بل يطمس جوانب كثيرة كان من الممكن أن تظهر في استعمال مناهج متنوعة ثريّة.

قد يتبادر إلى الأذهان أن توظيف كثير من المناهج النقدية في ظل تضارب مرجعياتها، بل وتناقضها قد يضر الدراسة وينعكس سلبا عليها، و هي فرضية طرحها منذ مدة زمنية بعض الدارسين؛ فقد يبدو هذا الأمر صحيحا للوهلة الأولى، لكن عند الإمعان جيّدا نجد أن المناهج التي اهتمت بالسّرديات أو مكونات الخطاب الروائي الثلاثة (الزمن – الوعي/ الشخصية – المكان) – موضوع هذا البحث – معظمها إن لم نقل كلها مناهج حداثية تحمل مرجعية واحدة، بداية بالبنيوية ومرورا بالسيميائية ونهاية بالبنيوية التكوينية، على الرغم ممّا يضفيه منهج هذه الأخيرة من حركية كبيرة في تناول الخطاب الروائي، شكّل – ولو مؤقتا – حلّا للطريق المسدود الذي وصلت إليه المناهج البنيوية.

وانطلاقا من هذا التصور العام لخارطة المناهج المعروضة في الساحة النقدية اهتدينا إلى ضرورة الاعتماد على مناهج متنوعة وثرية، وفي مقدمتها بعض آليات منهج البنيوية التكوينية، لكون عناصره تستجيب كثيرا إلى الإشكاليات التي أشرنا إليها سابقا أثناء حديثنا عن العناصر الثلاثة (الزمن – الوعي – المكان) المشكّلة لموضوع هذا البحث، لكن مع الإشارة إلى عدم اعتمادنا على حرفية هذا المنهج كان لدواعٍ علمية، قصد المحافظة على تركيب العناصر الآنفة الذكر وعدم ذوبانها في جزئيات هذا المنهج. وفي الوقت نفسه استعنّا بما جادت به المناهج البنيوية كالسيميائية السردية من إنجازات لإضفاء نوع من العلمية على هذه الدراسة. لذلك لن يجد القارئ ظلالا للمنهج الواحد، بل سيكتشف ذوبانا للمنهج في لُحمة الموضوع، مبتعدين بذلك عن الإشكالية الكلاسيكية التي تبحث عن مدى صلاحية المنهج لموضوع معين، وهو ما يسقط هذه الفرضية من ذهنه، ويجعلها غير مطروحة تماما. فهذه المناهج النقدية المشار إليها كلها أعانتنا في الكشف بدقة متناهية عن البنية الزمنية وآليات بناء المكان وأنواع الوعي الموجودة في الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف. وهو ما يشكّل دائرة واسعة للمناهج المراد توظيفها في إنجاز هذا البحث.

وفي ضوء هذا التنوع المعرفي – إن صح التعبير – فيما يخص القضايا العلمية التي تناولها هذا البحث الأكاديمي فقد أعاقتنا في إنجازه صعوبات كثيرة؛ لعل أبرزها ما يأتي:

1 – كثرة القضايا التي عالجها هذا البحث وصعوبة تناولها جعل عملية الإحاطة بكل خيوطها تبدو صعبة للغاية، ممّا جعل بعض الهنّات العلمية قد تظهر في ثنايا هذا البحث، كالتركيز على بعض المسائل المهمّة وتفصيلها دون تفصيل بعضها الآخر والاكتفاء بالإشارة إليها.

2 – الخلاف بين الباحثين في استعمال المصطلح النقدي في الدراسات المهتمة ببعض القضايا المشكّلة لموضوع البحث جعل عملية النقل من هؤلاء الباحثين تضم إشكاليات كثيرة (عملية ترجمة المصطلح من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، ممّا جعلنا نحاول جاهدين التوفيق بين جهودهم ورؤيتنا إلى هذه القضايا بما يخدم هذا البحث).

لقد كانت الدراسات السابقة التي تناولت بعض مكونات موضوع البحث إمّا ترتكز على مناهج سياقية كالمنهج الواقعي الذي طغى عليه الطابع الأيديولوجي؛ حيث لم تظهر فيه علاقة الزمن بالوعي واضحة جلية، وإنما كان جلّ اهتمامه إسقاط نظرية الانعكاس على الخطاب الروائي بطريقة بعيدة عن الاعتناء بالزمن وتأثيره في بناء الوعي وتجليات ذلك في المكان الروائي.

وفي جانب آخر نجد بعض هذه الدراسات تتكئ على المناهج الحداثية كالبنيوية والسيميائية التي ركزت على لغوية الخطاب الروائي – حتى وإن اعتنت بالزمن النصي للخطاب – إلا أننا لم نجد ربطا بين الأطراف الثلاثة لهذه المعادلة (الزمن – الوعي – المكان)، رغم أن هناك دراسات تحدثت عن الوعي – الدراسات التي تبنت منهج البنيوية التكوينية – إلا أن هذا النوع من القراءة كان يبحث عن أنواع الوعي وليس عن علاقة الوعي بالزمن والمكان في آن واحد، أي تبحث عن علاقة الملفوظات بالوعي ودورها في بيان نوعية هذا الأخير، مع الإغفال التام للحديث عن علاقة هذه العناصر بعضها ببعض.

وقد دأبت أغلب الدراسات السابقة التي بحثت الخطاب الروائي على بيان عناصر المكان – أو مسرح الأحداث –. لكن دون بيان الفعالية التي يتركها هذا الأخير في بناء الشخصية. وانطلاقا من هذا المنظور وجدنا أن هذه الدراسات التي تناولت هذا الموضوع – أو جزءا منه بالأصح – تنقسم إلى قسمين اثنين أساسيين:

أما القسم الأول: فهو الذي يعتمد على الدراسات الواقعية للرواية منطلقة في ذلك ممّا ورثته من دراسات كبار مؤسسي الواقعية في العالم كجورج لوكاتش وغيره. وقد حذت هذه الدراسات حذو هذا الأخير في تأسيس مشروع الكتابة النقدية وفق المنهج الواقعي؛ وقد برز على وجه الخصوص في هذا المضمار عبد القادر الشاوي في دراسته المعنونة بـ« سلطة الواقعية»(وهي مجموعة مقالات نقدية)؛ حيث خصص مقالا من هذه الأخيرة سمّاه:(بلاغة بورجوازية) اعتمد على مفهوم

الواقعية لقراءة تجربة مُحَمَّد زفزاف الروائية من خلال رواية (الأفعى والبحر)، وقد تركزت أساسا هذه الدراسة على شيء واحد هو: البحث عن مفهوم الواقعية في رواية زفزاف المذكورة، وسلطت الضوء على المضمون الواقعي دون العناصر الأخرى. أي دون الحديث عن قضايا بحثنا الثلاثة (الزمن والوعي والمكان) وعلاقة بعضها ببعض. إضافة إلى كون النموذج الروائي المدروس هو رواية واحدة (الأفعى والبحر)، ممّا يجعل خصوصية النتائج رهينة خصوصية النموذج المدروس، فضلاً عن كون هذه الدراسة جاءت في زمن (سلطة الواقعية) فعلاً، بعيدا عن الحديث عن شكل الخطاب الروائي في علاقته بالمضمون أو المحتوى. لذلك فكلٌّ من المنهج النقدي المستعمل والرواية المدروسة قد أقصى المسائل المدروسة من طرفنا (الزمن والمكان). وما حديث عبد القادر الشاوي عن زمن كتابة هذا النص الروائي سوى حديث عن الزمن التاريخي لميلاد هذا النص، بعيداً عن الزمن السردي الذي نودّ الحديث عنه في بحثنا هذا.

والشيء نفسه قام به واسيني الأعرج في دراسته الموسومة ب:(اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية -)؛ فقد حاول الحديث عن بعض القضايا المهمّة التي تتصل بمنهج الواقعية في الإبداع، مثل البحث في الجذور الأيديولوجية التاريخية للرواية العربية في الجزائر. والتصنيف الذي قام به هو تصنيف أيديولوجي بناء على معطيات تخص مضمون الأعمال الروائية، دون العناية بمسألتين مهمتين تناولها بحثنا هذا، ألا وهما: الزمن من جهة، والمكان من جهة أخرى، وإن اعتنى بمسألة الوعي في إطار المنهج الواقعي الذي لم يلامس جوهر موضوعنا هذا؛ ليكون الزمن والمكان غائبين عن هذه الدراسة، بناء على أسباب كتابة هذه الدراسة والأهداف المتوخّاة من وراء ذلك، ولم يذكر هذا الباحث شيئا عن الزمن السردي أو المكان الروائي اللذين وردا عنصرين أساسيين في عنوان بحثنا.

وهو الأمر نفسه الذي وقع فيه باحث آخر، ألا وهو السيد ياسين في بحثه: « التحليل الاجتماعي للأدب » الذي لم يبتعد فيه كثيرا عمّا قام به سلفه واسيني الأعرج؛ إذ وظف المفهوم السابق للبحث عن المضمون الواقعي(الاجتماعي) في مستويين اثنين، فالمستوى الأول: حين قام بوضع نموذج نقدي (النقد الأدبي الجديد) في ميزان النقد الواقعي. بينما المستوى الثاني: فقد كان ذلك من خلال دراسته نماذج روائية مختارة رأى فيها تعبيرا عن الواقعية: (نموذج عن نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وجمال الغيطاني)، ولم يعتن في الوقت نفسه بمسائل الزمن والمكان التي لم يكن يتحدث عنها المنهج الواقعي الذي اختاره هذا الباحث ليكون آلية للقراءة النقدية.

والشيء الملاحظ على هذا القسم الأول من الدراسات هو تركيزه على المضمون؛ انجرت عنه انطباعية ترهّلت بفعلها هذه الدراسات، ووصلت معها إلى حد الحديث عن مفهوم الواقعية، بينما غاب الحديث عن العناصر الأخرى (الزمن والمكان)، وإن أشارت عبر دراستها للمضمون إلى الوعي. وهو ما يعني أن هذا القسم الأول قد اختزل الخطاب الروائي

في كيفية توظيف مفهوم الواقعية وتجلياتها في الرواية دون الاهتمام ببقية العناصر الأخرى المشكّلة لبناء الخطاب الروائي وتستحق هي أيضا العناية والتوضيح والدراسة.

وفي المجال نفسه تعدّ الدراسات التي قدمها الباحث أحمد اليبوري عن الرواية المغربية رائدة؛ من حيث كونها تقوم بإثراء بحثنا من زوايا كثيرة؛ ففي كتابه الأول :(الكتابة الروائية في المغرب – البنية والدلالة –) خصص هذا الباحث قسماً من دراسته تحدث فيه عمّا أسماه ب(ما وراء الجنس في أعمال زفزاف)؛إذ تناول فيها ظاهرة الجنس في تجربة زفزاف الروائية، وهي دراسة قيمة تفلسف التوظيف السردي للجنس الذي يعدّ ظاهرة لافتة للنظر عند زفزاف؛ فالجنس عند هذا الأخير – من منظور اليبوري – تحقيق لأيديولوجيا الروائي ورؤيته الطبقية إلى العلاقات الجنسية بين الشخصيات القصصية. لكن الشيء الذي غاب عن اليبوري أنه لم يحاول الحديث عن أثر تشريح العلاقات الجنسية في بناء الزمن السردي وخصوصيته في الكتابة الروائية. فالجنس في الرواية ظاهرة اجتماعية تخضع لمعطيات كثيرة منها نمط الوعي داخل المكان الذي يسكنه. فلم نجد حديثا عن الزمن ولا عن المكان يرافق الحديث عن الوعي.

بينما في دراسته الثانية الموسومة ب:(دينامية النص الروائي) فقد قدم أحمد اليبوري إضاءة لبعض القضايا الروائية البارزة في رواية زفزاف (المرأة والوردة) مثل: الشخصية والزمن واللغة، وهي قضايا مهمة لكنها جاءت مقتضبة موجزة لم تعتن بمسائل الزمن السردي وأشكاله والوعي الاجتماعي وأنماطه على نحو مفصّل، تكشف عن أيديولوجيا الزمن الروائي وأيديولوجيا الوعي، بل هي قراءة تتحدث عن آليات الكتابة السردية، وهو ما جعل قراءته السريعة لا تتحدث عن الجانب المسكوت عنه الذي نبحث عنه ألا وهو رصد الأيديولوجيا وأثرها في خصوصية البنية السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

وأما الدراسة التي قام بها مجموعة من الباحثين المغاربة (أحمد المديني وآخرون) الموسومة ب: (مُحَمَّد زفزاف الكاتب الكبير) فهي عبارة عن بيبليوغرافيا في مصنفات مُحَمَّد زفزاف وحياته العلمية أكثر منها دراسة في خطابه الروائي وقضاياه السردية، وهي مكونة من أحد عشر قراءة نقدية في روايات مُحَمَّد زفزاف. إضافة إلى سبع شهادات لباحثين مغاربة عرفوا مُحَمَّد زفزاف عن قرب، وهي مكونة من قراءة أفقية لرواياته الكثيرة. لذلك لم نجد فيها دراسات مُفصّلة للقضايا الثلاثة (الزمن والوعي والمكان) التي تناولناها في بحثنا هذا، وهو ما شجعنا على طرق هذا الموضوع لكن بقراءة عمودية عميقة تلامس العلاقة بين هذه المسائل الثلاثة. لتكون هذه الدراسة قد أغفلت الحديث عن الجانب التطبيقي لروايات زفزاف، وقامت بمساعدة القارئ من حيث الجانب التاريخي الذي ينير السيرة العلمية لهذا الروائي.

و من البحوث العلمية التي استفدنا منها الدراسة التي قدمها الباحث المغربي إدريس الناقوري الموسومة ب:(الرواية المغربية – مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية –) التي تناول فيها إشكاليتين اثنتين، إحداهما: وهي المضامين السوسيولوجية في الرواية المغربية في ضوء المنهج الجدلي الواقعي الذي أسسه جورج لوكاتش. والأخرى: وهي المسائل الفنية التي اختصت بها الرواية المغربية؛ فقد تعرض هذا الباحث في الإشكالية الأولى – ممّا يتصل ببحثنا عن مُحَمَّد زفزاف – إلى المضمون الاجتماعي الوارد في الروايتين اللتين درسهما هذا الباحث ألا وهما:(قبور في الماء) و(الأفعى والبحر). بينما تعرض في الإشكالية الثانية: إلى قضايا اللغة والشخصية والحبكة في الروايتين السابقتين، دون الحديث عن الزمن السردي و المكان الروائي والوعي السوسيولوجي الموجود في روايتيّ زفزاف. فضلاً عن عدم دراسته للروايات الأخرى لمحمد زفزاف التي نشرت – على الأقل – في زمن صدور دراسة إدريس الناقوري، وهو ما يجعل دراسة هذا الأخير لا تضيف جديداً إلى مجموع الدراسات السابقة التي كتبت حول خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

أما **القسم الثاني**: فهو الذي يتكئ على منجزات البنيوية كالسيميائية السردية. وهو القسم الذي تخلّى عن المفاهيم الواقعية الجاهزة، وحاول تجسيد مفاهيم كبار البنيويين الفرنسيين، وفي مقدمتهم جيرار جنيت وألجرداس غريماس وكلود بريمون وغيرهم. وقد برز هذا النوع الثاني عند كثير من الباحثين. ومن أوضح الأمثلة ما قامت به الباحثة **مها حسن القصراوي** في دراستها: « الزمن في الرواية العربية »؛ إذ ركزت على دراسة الزمن وفق بحوث جيرار جنيت بما يسمّى المفارقة الزمنية، وتحدثت عن أنواع الزمن – وهي آليات السرد – مغفلةً بذلك علاقة الزمن بالشخصية وتحديد مستويات وعيها، وهو ما يعني أن هذه الدراسة لم تعتن بكشف العلاقة بين مسألة الزمن و الوعي و المكان المقصودة في بحثنا هذا، وهو يكشف القصور العلمي في دراسة تأثير الأيديولوجيا في إنتاج الزمن السردي.

وغير بعيد عن هذه الدراسة ما قام به باحث آخر هو **عثمان بدري** في دراسته الموسومة بـ « وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ »؛ حيث عمل على تجريب المنجزات السردية المنبثقة عن اللسانيات الوصفية دون الإشارة إلى فعالية العناصر الثلاثة مجتمعةً، وكأن دراسات هذا القسم الثاني قد اتفقت على تقطيع جسد الخطاب الروائي بحديثها عن عناصره منفصلة غير متصلة، ممّا جعل مجموع هذه الدراسات النقدية لعبة لغوية تختصر الخطاب في المكوّن اللغوي لا غير وفق مبدأ شكلي خالص؛ إذ الحديث عن اللغة دون محمولها يجعل الدراسة لغوية بنيوية بعيدة عن كشف هذه العلاقة السابقة. فهذه الدراسة البنيوية ركزت على دور العنونة والنصوص الموازية في بناء الخطاب الروائي وعلى آليات بناء المكان، وبذلك لم تركز على المكان وعلاقته بالوعي والزمن السردي.

ولعل ما يحفظ – نوعا ما – لُحمة الخطاب الروائي هو الدراسات المنهجية التي اتكأت على موروث البنيوية التكوينية على غرار ما قام به الباحث **عمر عيلان** في دراسته: (الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة –)؛ إذ تحدث عن هذه العناصر الثلاثة (الزمن والوعي والمكان)، لكن بمنهجية فيها الكثير من الفجوات المنهجية، مما تجعل الناظر إليها يحس بوجود اختلال يعزل كل عنصر عن الآخر. فالحديث عن البنية التكوينية لخطاب عبد الحميد بن هدوقة الروائي دون محاولة البحث عن علاقة هذه العناصر بعضها ببعض يعدّ حديثا لا يعتني بكشف علاقة الأيديولوجيا بالقضايا الثلاثة المشار إليها.

كما لا نغفل الدراسة الرائدة في هذا المجال، وهي ما قام به الباحث المغربي حميد لحمداني في بحثه الموسوم بـ: (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)؛ حيث قام بتطبيق منهج البنيوية التكوينية على بعض النصوص السردية في الرواية المغربية بغرض الوصول إلى نتائج علمية تربط السردي بالاجتماعي، وهو ما استفدنا منه كثيرا، سواء أكان ذلك من خلال توظيف آليات المنهج البنيوي التكويني أم كان ذلك على مستوى النصوص السردية المستعملة؛ إذ أقحم هذا الباحث في هذه الدراسة بعض نصوص مُحَمَّد زفزاف السردية (المرأة والوردة) و(أرصفة وجدران) و(قبور في الماء). لكن الشيء الذي يعاب على هذه الدراسة هو أنها حاولت أن تحيط بالرواية المغربية لتستخلص نتائج عامة، وفي الوقت نفسه أغفلت بعض نصوص مُحَمَّد زفزاف وهي روايات (الأفعى والبحر) و(بيضة الديك) و(الثعلب الذي يظهر ويختفي)و(أفواه واسعة) و(الحي الخلفي)و(محاولة عيش)، واكتفت ببعضها ما جعل هذه المدونة السردية تتعرض للبتر العلمي الذي تحدثنا عنه سابقا. ومن جهة أخرى لم تعن هذه الدراسة بالقضايا المشار إليها في بحثنا (الزمن والمكان) سوى قضية الوعي الاجتماعي في هذه النصوص الروائية المختارة.

وانطلاقاً من هذه القراءة العلمية النقدية المتواضعة لبعض الدراسات السابقة في موضوع البحث فإن المشروعية العلمية لبحثنا تتأكد تصوراً وموضوعاً؛ فمن حيث التصور يتميز بالبحث عن البُنى الأيديولوجية العميقة الخفية التي تتشكل منها البنى السردية السطحية في خطاب مُحَمَّد زفزاف. بينما يستقل بحثنا موضوعاً من خلال التركيز على مكونات الخطاب الروائي الثلاثة التي أشار إليها الباحثون في النقد المعاصر وعدم الاكتفاء بمسألة واحدة فقط، لأن الأهداف المرجوة من دراسة هذا الموضوع مبنية على تكامل التصور والموضوع، والانتقال من الفنّي (الخطاب الروائي) للبحث عن الأيديولوجي (نمطية الخطاب الروائي) وليس العكس، وهو ما يشكل فارقاً بين بحثنا والدراسات السابقة عليه رغم اشتراكها معه في موضوع البحث نفسه.

مدخل تمهيدي

قراءة مفتاحية في المصطلحات الواردة في عنوان البحث

1 - مفهوم مصطلح الخطاب في اللغة والدراسات النقدية المعاصرة .

2 - السيرة العلمية للروائي المغربي:

محمد زفزاف/ حياته من إبداعه.

مدخل تمهيدي

قراءة مفتاحية في المصطلحات الواردة في عنوان البحث :

1 - مفهوم مصطلح الخطاب في اللغة والدراسات النقدية المعاصرة .

2 - السيرة العلمية للروائي المغربي :

محمد زفزاف

1 – مفهوم مصطلح الخطاب في اللغة والدراسات النقدية المعاصرة :

ربما يلاحظ القارئ لهذا البحث عدم حديثنا عن مصطلحات أخرى وردت في عنوان هذا البحث ضمن هذا المدخل التمهيدي، وذلك لأن هذه المصطلحات التي أغفلنا الحديث عنها هي كونها مصطلحات مفتاحية قد بسطناها في مواضعها ؛ فمسألة الزمن التي تشكل القضية الأولى في هذا البحث فصّلناها تفصيلا علميا في الباب الأول. بينما مسألة الوعي فتحدثنا عنها في الباب الثاني. وأما مسألة المكان فقد استقلّت بالباب الثالث بكل مواضيعها. لذلك لم نشأ أن نعيد بسط هذه القضايا هنا في هذا المدخل، وسيقتصر حديثنا – في هذا الموضع – عن مفهوم الخطاب في كلٍّ من اللغة والدراسات النقدية المعاصرة. إضافة إلى السيرة العلمية للروائي مُحَمَّد زفزاف المعنيّ بالدراسة في هذا البحث.

و بخصوص مصطلح الخطاب فإن هذا الأخير قد برز جلياً في الدراسات اللسانية المعاصرة التي اتخذت من اللغة مركزا لتفسير النصوص الأدبية وغير الأدبية على حدٍّ سواء. وللحديث عن مفهوم هذا المصطلح لابد من تأصيله لغويا لوضع قاعدة تبنى عليها الخصوصية الاصطلاحية. ولذلك لابد من العودة إلى جذور هذا المصطلح في التراث المعجمي العربي القديم.

1 – 1 – المفهوم اللغوي لمصطلح الخطاب Le discours:

ترجع أصول مصطلح الخطاب في اللغة العربية إلى مادة « خَطَبَ » بفتح الثلاثة (الخاء والطاء والباء)، وتشير هذه الأخيرة إلى دلالات معجمية كثيرة ؛ ف« يقال : خَطَب فلانٌ إلى فلانٍ فخطَّبَه و أَخْطَبَه أي أجابه . الخطاب والمخَاطَبَة : مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخَاطَبَةً وخِطاباً ، فهما يَتَخاطَبَانِ ...و المخَاطبة مفَاعَلَة ، من الخِطاب والمشاوَرَة » [1] . فالجذر اللغوي لمادة هذا المصطلح يشير إلى بعض الدلالات التي وردت في كلام العرب مثل : مراجعة الكلام وتجويده وتحسينه، وله علاقة بالخطابة التي تعدّ أحسن الكلام النثري عند العرب، فالخطيب يقوم بتجويد كلامه عند قيامه خطيباً في الناس. بينما الدلالة الثانية تفيد المشاركة أو التفاعل بين طرفين، وهي الدلالة التي أشار إليها الدرس اللغوي اللساني المعاصر على يديّ دي سوسير والشكلانيين الروس .و« (خاطبَه) مخاطبةً ، وخطاباً : كالمه وحادثه . و– وجّه إليه كلاماً . ويقال : خَاطَبَه في الأمر : حدّثه بشأنه ...(الخطابُ): الكلام . وفي التنزيل العزيز (فقال أكفلنيها وعزّني في الخطاب)

[1] جمال الدين بن منظور: لسان العرب. دط. دار ومكتبة الهلال ودار البحار. بيروت. لبنان. د ت. مج 5. ص 98.

... وفصْلُ الخطاب : ما ينفصل به الأمر من الخطاب »[1]. بينما الدلالة الثالثة تدل على كون الخطاب مطلق الحديث بين اثنين.

فهذه الدلالات الكثيرة لا تخرج عن كون الخطاب هو الحديث أو الكلام بين اثنين ممّا يفرض مرسلاً (متكلِّما) ومستمعاً (متلقّيا)، وبينهما خطاب / رسالة من الأول إلى الثاني، ولا يشترط في هذا الخطاب أن يكون شفويًّا، بل قد يكون مكتوباً. فالأطراف الثلاثة للخطاب متوافرة (المخاطِب/ المخاطَب/ الخطاب بينهما)، وبذلك تكون العملية التواصلية في الخطاب ممكنة في ضوء وجود هذه الأركان السابقة.

1 – 2 – المفهوم الاصطلاحي للخطاب:

لم يستقر الباحثون في مجال تحليل الخطاب على مفهوم واحد لهذا المصطلح المقصود، وإنما كثرت هذه المفاهيم بالنسبة إلى هذا الأخير؛ حيث إن كلّ باحث يعطي مفهومه الخاص ويركز على جانب معين انطلاقا من تخصّصه. وبقراءة علمية لهذه الآراء نجد أن جهود هؤلاء الباحثين تتركز حول موضوعين اثنين يخصان هذا البحث الأكاديمي موضوع الدراسة:

أما أحدهما: فهو الجانب اللساني اللغوي الذي انطلق من بحوث فردينان دي سوسير والشكلانيين الروس، ويَضبط مفهوم الخطاب من هذا المنظور بكونه « الاتصال اللفظي الشفهي الحديث ، المحادثة »[2]، وهو ما يجعلنا نتذكر النموذج اللغوي أو ما يُسمّى بنظرية وظائف اللغة لرومان جاكوبسون الذي تحدث عن المتكلّم أو المرسل والمرسل إليه أو السامع وما يكون بينهما من رسالة أو محادثة أو اتصال. وبذلك يكون الخطاب ظاهرة لغوية شفوية وفقا لهذا المفهوم السابق.

وقصد توسيع مفهوم الخطاب من طرف بعض الباحثين فقد أضافوا إلى مفهومه ما يجعله مفتوحا على « الخطاب الخطّي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية ، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر »[3] ، ويكون مكتوبا أو خطياً ليشمل الخطاب المنطوقَ/ الشفوي والمكتوبَ، وتتحقق بذلك الصفتان معا، فالخطية المنطوقة أو المكتوبة هي من خصائص

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. ط4. مكتبة الشروق الدولية. القاهرة. مصر. 2004. ص 243.

[2] ساراميلز: مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة. ترجمة و تقديم عصام خلف كامل. دط. دار فرحة للنشر والتوزيع . المنيا. مصر. 2003. ص 06.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنكليزي – عربي). ط1. مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار. بيروت. لبنان. 2002. ص 88.

اللغة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي وغيره. وبذلك تكمن شعرية الخطاب في لغويته، أي في الخطية المنطوقة والمكتوبة.

ولعل الشيء الذي يوضح شعرية الخطاب هو الجهود اللسانية التي ما انفكت تذكر مصطلح الخطاب، وخاصة في التطور الذي وقع في جهود اللغويين المعاصرين الذين تحدثوا عن لسانيات الجملة بعد أن تكلموا عن لسانيات العلامة اللغوية، وختموا حديثهم في الدرس اللساني عن لسانيات الخطاب كمكوِّن لساني أكبر من العلامة والجملة، وبذلك تنشأ العلاقة الحميمية بين أصول المصطلح اللسانية وبين طبيعته اللغوية. فهذا الجانب اللساني حدد طبيعة الخطاب اللسانية ،« وهذا يعني أن كل ما يُكتب أو يُتفوه به ويكون له معنى ومفعول في العالم الحقيقي يعتبر خطابا »[1].

وبالإشارة إلى هذا الجانب الأول تبرز بداية ظهور مصطلح الخطاب، فهذه البداية هي بداية لغوية نشأت موازاة مع الحديث عن مصطلح آخر ألا وهو (النص) في الدراسات اللغوية اللسانية الحديثة. ومن ثمة فإن الخطاب / النص هو سلسلة من متتاليات الجمل اللغوية الذي يفترض مُنتجا سواء أكان متكلما أم كاتبا و متلقياً سواء أكان مستمعا أم قارئا. وهو المطلوب في العملية التواصلية بين المنتج والمتلقّي فيما يخص الخطاب بغضّ النظر عن نوعه والغرض منه؛ إذ تشترك أنواع الخطاب الأدبي وغيره في الطريقة اللسانية، وتشكّل في الوقت نفسه آليات التواصل ومادته الأساسية.

ومن هذه المسألة المهمّة – وهي الجانب اللساني – انطلق كل الباحثين في ميدان تحليل الخطاب في كل صنوف المعرفة لدراسة الخطاب الأدبي والفلسفي والأيديولوجي والسوسيولوجي والنفسي والسياسي والاشهاري وغيرها. فتحليل أيّ خطاب هو تفكيك بنيته اللسانية إلى عناصرها الأساسية و نسقيّتها في ضوء الخطاب العام ؛ فهذا الأخير « يحيل على نوع من التناول للغة ، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة »[2] ، لأن اللغة أصبحت مركز التفسير والتأويل، منها ينطلق الباحث في تحليل الخطاب، وفي ضوئها يقارب الدلالة الممكنة، ويقوم بالتأويل عبر العلاقة بين الدال والمدلول.

إذاً لا يمكن تجاوز اللغة أو الجانب اللساني في الخطاب، لكونه يمثل المنطلق في عملية التحليل

[1] سارة ميلز: الخطاب. ترجمة يوسف بغول. دط. مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة منتوري – قسنطينة –. الجزائر. 2004. ص 05.

[2] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ترجمة محمّد يحياتين. الدار العربية للعلوم /منشورات الاختلاف. بيروت/الجزائر. 2008. ص 38.

مهْما اختلفت اتجاهات هذا التحليل وتنوعت الدلالات الممكنة التي يرومها الباحث ، فاللغة هي الأساس مادةً، لأن الخطاب يتكوّن منها، وهي الآليات القرائية المعتمدة لفحص مكوناته. والدلالة الممكنة تخرج من الفجوة بين الدال والمدلول، وهو شيء بدهيّ حينما يصبح « الخطاب موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية »[1] . فالجانب اللساني يعدّ قاعدة في التعامل مع الخطاب بعيدا عن الغرض منه أو نوعه . فيكفي إطلاق مصطلح الخطاب للحديث مباشرة عن اللغة أو التصورات المشكِّلة لنظرية الخطاب وتحليله أو الحديث عما جاء به دي سوسير في اللسانيات المعاصرة.

إن هذا الارتباط العلمي بين اللغة والخطاب جعل اللسانيات مدخلا لقراءة الخطاب من حيث كونه نشاطا لسانيا، قبل أيّ نشاط آخر عقلي مثلاً. و هذا المفهوم هو مفهوم عام لا يحدد الميدان الذي يشغله الخطاب، وإنما يشير إلى هوية هذا الأخير وهي كونها لسانية لغوية. هذا هو الجانب الأول وهو **المكوّن اللساني** الذي يدخل في صناعة الخطاب.

وأما الجانب الآخر: فهو **المكون الأدبي** ، وهو مفهوم خاص انطلاقا من الميدان الذي يشتغل فيه الخطاب، ويهتم فيه بقضايا أكثر خصوصية تتعلق أساسا بالخطاب الأدبي، وتحديدا بجنس أدبي متميز ألا وهو الرواية، وهنا يحافظ الخطاب على كينونته اللسانية ويستقر أكثر على ملامح الرواية . وعند الكلام عن هذه المسألة يكون حديثنا مركزا باهتمام بالغ على عناصر خطاب الرواية أو ما تنتمي إليه الرواية وهو الخطاب السردي ، فيكون بذلك هذا الأخير « يحتوي على مادة : وسيط للإظهار : شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات ...إلخ ، وشكل (يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة ، وبشكل أدق تتحكم في تقديم المواقف والوقائع ،ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد ، ونوع التعليق ...إلخ)»[2].

إن هذه الخصوصية التي يتعلق بها خطاب الرواية تفرض الحديث عن المسائل الأكثر خصوصية، وهي القضايا التي أشار إليها جِيرالد بَـرْنَس من حيث مادة خطاب الرواية، وتسمّى مادة الحكي،ألا وهي الجانب اللساني لكونه رسالة لغوية تجمع بين المؤلف وقرائه، ولا يمكن أن تكون سوى اللغة في غرضها التواصلي. بينما يبقى الشكل مهمّة الراوي في إنجاز الأحداث والوقائع من وجهة نظره بالتقديم والتأخير وسردها بإيقاع

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي (عربي – إنجليزي – فرنسي). دط. دار الحكمة للنشر والتوزيع. الجزائر. 2000 . ص 58.

[2] جيرالد بَرنَس: المصطلح السردي. ترجمة عابد خِزندار. مراجعة وتقديم مُحَمَّد بريري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2003. ص 62.

متميّز وتعليق يكشف عن خصوصية خطاب الرواية. فشكل هذه الأخيرة يتحدد وفقا لنظرة الراوي لدى المؤلِّف الذي ينحو بخطابه الأدبي الروائي نحواً خاصاً يعطيه استقلالية سردية.

ولدى حديثنا عن خطاب الرواية نجد أنفسنا نتحدث عن مقابل له ألا وهو مصطلح الحكاية الذي يذكره باحثو السرديات نظيرا للخطاب أو الحكي أو السرد. ومن هذه الزاوية يتحدد مفهوم الخطاب في علاقته بالحكاية، وأصبحت هذه العلاقة بين الخطاب والحكاية تعني تلك العلاقات الزمنية التي تحدث من خلال تعارض الخطاب مع الحكاية، من حيث نظام الأحداث في الحكاية ونظامها في الخطاب ؛ « فنظام الزمن الحاكي (ويعني بها زمن الحكاية الطبيعي التسلسلي) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكيّ (زمن التخيّل ويعني به زمن الخطاب غير التسلسلي). وثمة بالضرورة تدخلات في (القَبل) و(البَعد). ومردّ هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما . فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة »[1].

وبذلك يكون الخطاب من إنشاء الراوي وفق تصور المؤلِّف الذي يسعى إلى تميّز سرد الأحداث عن طريق مخالفة النمط الطبيعي الحكائي للوظائف القصصية. ويتجلى ذلك أكثر على مستوى آخر مثلا كالصيغة السردية التي يحدد فيها الراوي طرائق الأداء السردي لتحريك الأحداث وتأطير الحكي بمنظور معين، وتداخل الأصوات السردية بين صوت الراوي وصوت الشخصية. وهي كلها مسائل يعتني بها الخطاب الأدبي ويتفرد بالخوض فيها، لكونها من عناصره السردية التي تضفي البعد الأدبي على الخطاب.

إن البحث عن خصوصية الخطاب كمكوّن أدبي يجعلنا لا نتحدث عن الجانب اللساني، فهذا الأخير يشترك فيه الخطاب الأدبي وغيره وهو منطلق التحليل، وإنما الهدف هو البحث عن سمات الخطاب الأدبي الذي يجعل منه متفرِّدا. فالقضايا الكبرى التي يتألف منها الخطاب الأدبي هي عناصره الأساسية التي يتميّز بها وتدخل في تركيبه، كالزمن والصيغة السردية والصوت السردي والوصف وبناء الشخصية وتجليات المكان في فضاء الرواية، وهي المقولات الأساسية في القراءة. فهذه المسائل هي الجوانب البنيوية المهمة في التحليل، وهذه القضايا نقديًا غير موجودة في الحكاية لأنها لا تشكل الجانب الجمالي السردي، بل هي مادة صالحة للحكي، ولا بد من توظيفها في الخطاب الذي يصوغها وفق رؤية معينة لتظهر في شكل سردي متميز مشكّلةً الخطاب السردي الروائي .« إن العلاقة جدلية بينهما (أي بين الحكاية والخطاب)، يظهر المتن

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2. مكتبة الفيصل. دون معلومات النشر. ص 48.

الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة . كما يتجلى المبنى الحكائي أيضا كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل . وانطلاقا من نوعية هذه العلاقة ، يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي »[1].

إن المتن الحكائي الذي أشار إليه سعيد يقطين هو ما يعرف في السرديات بالحكاية ليس ذا خصوصية مهمّة ، وإنما المعوّل عليه في الخطاب الأدبي هو ما سمّاه بالمبنى الحكائي وهو الخطاب أو طريقة كتابة هذا المتن الحكائي أو هو الشكل الروائي، وهو ما يصل بنا إلى البحوث الرائدة للشكلانيين الروس ، وخاصة في دراسات فلادمير بروب في مورفولوجية الحكاية أو الوظيفية السردية التي اعتمد عليها البنيويون الفرنسيون فيما بعد كجيرار جينيت في بحوثه النقدية في شعرية السرد .

إن المسألة التي تهمّنا من عرض جانبيّ الخطاب اللساني والأدبي هو قضية مهمة تتعلق بهذين المكونين أو تنبثق من بينهما وهي **قضية السرد** ، بوصفها مسألة لها علاقة بالجانب اللساني ؛ من حيث كون السرد ينطلق من اللغة أو ما سميناه المكون اللساني ، فلا نستطيع أن نتصور سردا من دون اللغة أو الملفوظ اللساني شفويا كان أم مكتوبا . وبذلك يكون الخطاب الأدبي و منه الروائي – وهو ما تشير إليه هذه الدراسة – منطلقا من فعل لغوي أو لساني وهو السرد للوصول إلى تحليل المكون الأدبي وهو الخطاب الروائي، بوصفه شكلا من أشكال الخطاب مثله مثل بقية الخطابات الأخرى الفلسفي والسياسي وغيرهما.

ما يهمّنا من هذا الطرح النظري هو الوصول إلى نتيجة حاسمة هي علاقة هذا المدخل التمهيدي بمواد هذه الدراسة، لأن كل محور من محاور هذه الدراسة يتعلق بالسرد؛ فالكشف عن الزمن يكون بالعودة إلى لغة السرد، والبحث عن أنواع الوعي يتطلب فرز البنية السردية ، وتحديد المكان كذلك يخضع لحركة السرد من طرف الراوي. فالسرد هو الذي يجمع هذه المحاور الثلاثة، فهو طريقة كتابة الخطاب الروائي، ومن خلاله نستطيع الكشف عن التكويني أو التوليدي، بوصفه محمولا من طرف الحامل وهو السرد؛ إذ إن هذا الأخير « فعل لا حدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان »[2]. وبذلك تأتي مسألة السرد لتربط العلاقة بين كل من الزمن والوعي والمكان ، وهي

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير).ط3. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1997. ص 70.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي –. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1997. ص 19.

القضايا الثلاثة الكبرى في هذا البحث، وبين الخطاب الروائي لأنه شكل من أشكال الخطاب القائم أصلا على فعل السرد كما يرى سعيد يقطين.

السرد إذاً يتجلى في هذه القضايا الأساسية (الزمن والوعي والمكان) في علاقتها بالخطاب الروائي، فهو آلية من آليات تفكيك الخطاب إلى عناصره الأولية المشار إليها سابقا. كما أن السرد عنصر من عناصر بناء الخطاب الروائي، ففعل القص أو الحكي يُنشِئ الخطاب ويعطيه **خصوصيته الشعرية**، لأن الشعرية موضوعها اللغة السردية التي تعطي الخطاب تميّزه الشكلي، رغم أن دراستنا هذه تتجاوز الشكلي إلى البحث عن التكوينيّ أو التوليديّ بما يمثّل المرجعي أو الاجتماعي.

2 – السيرة العلمية للروائي المغربي مُحَمَّد زفزاف : حياته من إبداعه.

2 – 1– ميلاد مُحَمَّد زفزاف وحياته:

ولد مُحَمَّد زفزاف القاص والروائي المغربي « بمنطقة سوق أربعاء الغرب سنة 1945 »[1] التابعة لمدينة القنيطرة ؛حيث ترعرع ونشأ في هذه المدينة الهادئة. تلقى تعليمه الأوليّ الإعدادي بهذه الأخيرة، ثم أكمل تعليمه الثانوي بها كذلك. لكن على ما يبدو أن مدينة القنيطرة لم تكن تناسب طموحه الإبداعي الذي يحتاج إلى صقل واهتمام ورعاية. إضافة إلى أن الاهتمام بالتعليم الجامعي لم يكن من أولويات هذه المدينة الهادئة. والأهمّ من كلّ ذلك أن ظروف أسرته المزرية الفقيرة كانت تستوجب عليه التعلم والعمل لإنقاذ العائلة من مرارة العيش المدقع الذي كان يهدد حياتها، فأمضى طفولة شقية وبرز ذلك من خلال بطل رواية (**محاولة عيش**) حميد بائع الجرائد المتنقل بين الميناء والمقاهي والحدائق جامعاً مصاريف الحياة اليومية بالنسبة إلى أسرته. وما علاقة حميد الطفل البطل بوالده سوى علاقة بين مُحَمَّد الروائي والقاص في صغره مع والده، رغم أننا لا نحاول الإسقاط الآلي بين الواقع الروائي القصصي وبين الواقع الاجتماعي.

اضطر في الأخير إلى مغادرة مدينة القنيطرة نحو العاصمة الرباط، وتحديدا إلى كلية الآداب، وهناك درس طالبا في قسم الفلسفة، وهنا تبرز العلاقة بين مُحَمَّد زفزاف والجامعة في رواية (**أرصفة وجدران**) في صورة البطل بومهدي الذي كان يعود إلى شقة صديقه سالم والالتقاء مع زميليه صالح وعبد الرحمن. إلا أن الظروف الاجتماعية كانت دائما ما تهدد حياة أسرته، فلم تكن عينه على التعليم الجامعي بقدر ما كانت على الوظيفة التي تسد الرمق من الجوع. وهنا غادر مقاعد الدراسة نحو مدينة الدار البيضاء ليعمل « ابتداء من سنة 1968 مدرسا بالتعليم الإعدادي ... (ثانوية النجد بحي سيتي بلاتو ، قرب حي درب غلف الشهير)»[2]. وفي هذه المدينة الكبيرة الآهلة بالسكان – لكونها العاصمة الاقتصادية للمغرب – بدأ رحلته الأدبية فيها، وكتب هناك أغلب قصائده و مجموعاته القصصية ورواياته. وثمة تفتقت نشاطاته الفنية والإبداعية وبدأ كتابة لونين من الشعر: الشعر العمودي و الشعر الحر، وتحديدا قصيدة النثر. ووصل به الأمر إلى حد نشر بعض قصائده في مجلة (شعر) اللبنانية في بيروت.

لم يكمل مُحَمَّد زفزاف إبداعه الشعري رغم اهتمامه به إلى حدّ كتابة قراءات عليه وبعض التعليقات

[1] أحمد المديني و(آخرون): مُحَمَّد زفزاف الكاتب الكبير . ط1. رابطة أدباء المغرب. الرباط. المغرب. 2003 . ص 09.

[2] أحمد المديني و(آخرون): المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

من خلال الترجمات التي كان يقوم بها من الشعر العربي إلى الفرنسية أو العكس من الشعر الفرنسي إلى العربية. لم يستمر مُحَمَّد زفزاف كثيرا في التدريس، بل انقطع عنه كما انقطع من قبل عن الجامعة، فقد أتعبته هذه المهنة رغم علاقتها المباشرة بالإبداع الأدبي. و« لعل الشيء الذي تمناه في الحياة العملية وناله بفضل صديق أديب – يؤثر ألا يذكر اسمه – هو انقطاعه عن التدريس، الذي أتعبه على مر السنوات، وانتقاله للإشراف على مكتبة الثانوية »[1]. وتكون صورة المعلم أو الأستاذ عليّ في رواية (**الثعلب الذي يظهر ويختفي**) شاهدة على ذلك من خلال علاقة البطل بالمعلمة فاطمة التي التقى بها ذات مساء في الفندق وتعرّف على شخصيتها.

ويعدّ انتقاله للإشراف على مكتبة الثانوية فرصة أخرى للقراءة والكتابة، وتكملة للمشوار الأدبي الإبداعي الذي بدأه منذ حلوله في العقد الثالث من عمره، وهو ذلك الشاب اليافع الذي يقرأ الأدب بِنَهم للأجيال التي سبقته في الأدب المغربي المعاصر، ويكتب فيه وخاصة في وجود أقرانه من رواد الأدب المغربي مثل : مُحَمَّد شكري صاحب (الخبز الحافي)الذي كان يقطن في مدينة (طنجة)؛ فقد كان يمضي عطلته وخاصة الصيفية منها في هذه المدينة، وهناك « يطلق العنان لأهوائه ، ويلتقي كثيرا مع صديقه وغريمه الأدبي مُحَمَّد شكري »[2].

لعل الأمور التي أثّرت على حياة مُحَمَّد زفزاف الصحية – فيما يبدو– أربعة أشياء : التدخين والكيف والخمر (البيرة) والنساء. وهي الأشياء التي عجلت بتدهور حالته الصحية. إضافة إلى جسمه النحيل الذي كان لا يقوى على مقاومة المرض الخبيث الذي بدأت أعراضه تظهر على ذلك الجسم الضعيف، رغم ذلك كان يقاوم المرض عن طريق الصبر والكتابة. وما صورة أبطاله في (**المرأة والوردة**) و(**الأفعى والبحر**)و(**أرصفة وجدران**)و(**الثعلب الذي يظهر ويختفي**)، وخاصة في رواية (**المرأة والوردة**) التي كان بطلها **مُحَمَّد** الإنسان و المواطن العربي المغربي سوى صور مصغرة لتأثير هذه الأشياء الأربعة على حياته؛ فمحمد بطل (المرأة والوردة) وسليمان بطل (الأفعى والبحر) وبومهدي بطل (أرصفة وجدران) والراوي البطل عليّ في (الثعلب الذي يظهر ويختفي) هي نماذج تشترك في هذه الأشياء. بينما تعدّ رواية (**أفواه واسعة**) سيرة ذاتية أعطى فيها الراوي البطل مواقفه من مواضيع كثيرة، وهي عبارة عن خواطر المؤلّف على لسان الراوي

[1] أحمد المديني و(آخرون): المرجع السابق. ص 10.

[2] أحمد المديني و(آخرون): المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

البطل.

لقد كان هؤلاء الأبطال يتناولون التدخين ويدخنون الكيف ويشربون البيرة بِنَهم كبير، وهي الأشياء التي جاء تفصيلها في رواياته السابقة بشكل واسع. ويطال التفصيل حتى أنواع الكيف والبيرة. إضافة إلى أن أبطاله مولعون بالنساء ولهم مغامرات كثيرة معهن. ولما «استبد به وجع الفكين واللثة وتبين إصابته بالمرض الخبيث ... جعله يلزم بيته ويشرع في علاج أوليّ إلى أن وجد عناية من القصر الملكي الذي مكنته من الالتحاق بفرنسا للعلاج في مستشفياتها، وتحديدا في مستشفى (سالبتريير) في باريس ، حيث أجريت له عملية جراحية أولى نهاية سنة 2000 عاد على إثرها إلى المغرب »[1].

رغم مكوث مُحَمَّد زفزاف في إحدى المصحات العلاجية بمدينة الدار البيضاء للراحة والنقاهة بعد المرحلة الأولى من العلاج إلا أنه لم يستعد عافيته، بل انتشر المرض أكثر من المرة السابقة، واضطر إلى زيارة طبيبه وفحص حالته التي ازدادت تفاقمًا وتدهورًا، فأمره بالعودة إلى المستشفى الفرنسي لإجراء عملية جراحية ثانية، وتحديدا « في مطلع يونيو 2001 ، وكان الطاقم الطبي قد يئس من حالته نقل برغبة شديدة منه إلى الدار البيضاء ليقضي قرابة شهر بمصحة (المنبع) وفيها أسلم الروح في منتصف شهر يوليوز »[2] من السنة نفسها ، عن عمر ناهز ستة وخمسين سنة أمضى ثلثي حياته تقريبا في كتابة الإبداع الأدبي بمختلف أجناسه الشعري والروائي – والرواية هي الفن الذي برز فيه مُحَمَّد زفزاف – و القصصي والمسرحي. وكانت له مقالات صحفية وترجمات لبعض الإبداعات العالمية القصصية والشعرية أثبت فيها جدارته في ترجمة الفن القصصي بوجه خاص.

إن هذه المسيرة الفنية الحافلة بالإنتاج الأدبي بالنسبة إلى مُحَمَّد زفزاف هو إثراء للرواية المغربية وكتابة لجزء من تاريخها ، « على الرغم من طغيان عناصر السيرة الذاتية فيها فهي تحمل جوانب موضوعية بما عكسته من أجواء اجتماعية »[3]، وتحديدا في مواكبة تاريخ المجتمع المغربي المعاصر، لأن هذه المسيرة الإبداعية تعبر عن علاقة مُحَمَّد زفزاف بالفن القصصي الروائي من جهة، ومن جهة أخرى تدل على علاقة زفزاف بواقعه الاجتماعي المعيش.

[1] أحمد المديني و(آخرون): المرجع السابق . الصفحة السابقة .

[2] أحمد المديني و(آخرون): المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

[3] إدريس الناقوري: الرواية المغربية – مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية – . دط. دار النشر المغربية. الدار البيضاء. 1983. ص 38.

2 – 2 – مؤلفاته الأدبية الإبداعية والمقالات النقدية والتعليقات الصحفية:

ترك الروائي والقاص المغربي مُحَمَّد زفزاف كثيرا من الأعمال الروائية والشعرية والقصصية والمسرحية والمقالات الصحفية التي تشهد له بالعطاء الإبداعي قبل أن يصل إلى سن العشرين، وهي موهبة مبكرة فتحت له الباب ليكون قاصا وروائيا متميّزاً في الأدب المغربي المعاصر. وسنحاول في هذا المدخل الحديث عن المسيرة العلمية الأدبية وفقًا للترتيب الألفبائي للجنس الأدبي الذي برع فيه مُحَمَّد زفزاف لا على الترتيب الزمني لصدور هذه الأعمال الإبداعية، وهو ما يجعل الترتيب على النحو الآتي:

2 – 2 – 1 – الترجمة:

قام مُحَمَّد زفزاف بترجمة بعض النصوص والمقالات والخواطر الأدبية من الفرنسية إلى العربية. كما نقل بعض النصوص من العربية إلى الفرنسية. نذكر منها على وجه الخصوص الآتي :

- أشعار عراقية – صدرت في صحيفة (البيان) المغربية (الطبعة الفرنسية)، بعد حرب الخليج الأولى 1991.
- هيرمان هيسه –Kunip(رواية)– وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – العراق.

2 – 2 – 2 – الروايات :

وقد تخطى مُحَمَّد زفزاف عتبة مرحلتين اثنين من مراحل كتابة الرواية المغربية المعاصرة : وتمثّل المرحلة الأولى : « مرحلة الأيديولوجيا والصراعات الفكرية، ... ثم مرحلة التجريب والبحث عن تشكيل جديد للكتابة الروائية »[1]، وتمثلها النصوص الروائية التي صدرت بين سنتيّ 1972 و 1998، وهي على الشكل الآتي :

- أرصفة وجدران : وصدرت طبعتها الأولى عن منشورات وزارة الإعلام (سلسلة كتابات جديدة). بغداد . العراق. 1974 . وتتكون من واحد وعشرين فصلا قصيرا ومختصرا. بينما تقع في مائة وخمس وعشرين صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي اعتمدنا عليها – وهي التي بحوزتنا – هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007 .

[1] وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب – من التأصيل إلى التجريب –. ط1. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط. المغرب. 2013. ص 07.

- الأفعى والبحر : وصدرت طبعتها الأولى عن المطابع السريعة . الدار البيضاء . المغرب . 1979 . وتتكون من عشرة فصول قصيرة مختصرة. بينما تقع في مائة وعشر صفحات من القطع المتوسط . والطبعة التي اعتمدناها –وهي التي بحوزتنا – هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007 .
- أفواه واسعة : وصدرت طبعتها الأولى عن المطابع السريعة . الدار البيضاء . المغرب . 1988.وتتكون من تسعة فصول قصيرة مختصرة. بينما تقع في سبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي اعتمدناها في البحث هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007 .
- بيضة الديك : وصدرت طبعتها الأولى عن منشورات الجامعة . الدار البيضاء . المغرب . 1984. وتتكون من ثمانية فصول قصيرة مختصرة. بينما تقع في مائة وأحد عشر صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي اعتمدناها هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007.
- الثعلب الذي يظهر ويختفي : وصدرت طبعتها الأولى عن منشورات أوراق . الدار البيضاء . المغرب. 1985 . وتتكون من ثمانية فصول قصيرة مختصرة. بينما تقع في مائة واثني عشر صفحة من القطع المتوسط . والطبعة التي اعتمدناها هي طبعة منشورات الجمل . العراق.2007 .
- الحي الخلفي : وصدرت طبعتها الأولى عن المطابع السريعة . الدار البيضاء . المغرب . 1992 . وتتكون من سبعة أجزاء –كما ذكر المؤلف– قصيرة مختصرة. بينما تقع في خمس وتسعين صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي اعتمدناها هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007.
- قبور في الماء : وصدرت طبعتها الأولى عن الدار العربية للكتاب. ليبيا / تونس. 1978. وتتكون من فصلٍ واحد طويل جدا وخاتمة، أي دون فواصل سردية بين المقاطع كالمساحات البيضاء بين الفصول، وهو ما جعلنا نقرأ فصلا واحدا، أو ما يشبه أن يكون « عبارة عن قصة طويلة وإن شئنا أطلقنا عليه رواية قصيرة جاءت على شكل دفقة واحدة ليس بينها فواصل وليست مقسمة إلى فصول ، هو نسق يختلف عما استخدمه الكاتب في كتاباته الروائية الأخرى »[1]. بينما تقع في أربع وتسعين صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي اعتمدناها هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007 .
- محاولة عيش : وصدرت طبعتها الأولى عن المطابع السريعة. الدار البيضاء . المغرب . 1985 . وتتكون من اثني عشر فصلا قصيرا مختصرا . بينما تقع في ثمانٍ وثمانين صفحة من القطع المتوسط. والطبعة التي

[1] شوقي بدر يوسف: سيميائية المعنى في الرواية المغربية (قبور في الماء نموذجا). الرواية قضايا وآفاق.ع2011/6. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. ص 107.

اعتمدناها هي طبعة دار الثقافة للنشر والتوزيع /2010 وهي التي بحوزتنا.

- المرأة والوردة : وصدرت طبعتها الأولى عن منشورات فاليري (سلسلة الكتاب الحديث). بيروت .لبنان. 1972 .أو هي من نشر « الدار المتحدة للنشر – ببيروت »[1]. بينما ذكر عثماني الميلود أنها نشرت سنة « 1970 »[2]. وهو ما يخالف ما أشرنا إليه في هذه الدراسة ممّا ذكره جلّ الباحثين في الرواية المغربية خاصة .وتتكون هذه الرواية من تسعة فصول متوسطة الحجم. بينما تقع في مائة وواحد وأربعين صفحة. والطبعة التي اعتمدناها هي طبعة المركز الثقافي العربي. بيروت. 2007.

وهذه الروايات التي صدرت لمحمد زفزاف كلها أجمع النقاد والباحثون على كونها نصوصا روائية ما عدا نصا واحدا – لم نذكره طبعاً – ألا وهو (**بيوت واطئة**) الذي ذكر قلّة من الباحثين أنه رواية. بينما ذكر أغلب الباحثين أنه مجموعة قصصية وليست رواية ،ف« بيوت واطئة مجموعة قصص»[3]. ولما وقعت بين أيدينا هذه المدونة السردية رأينا أنها من حيث الميثاق الأدبي هي مجموعة قصصية للأسباب الآتية:

أولا: ف(بيوت واطئة) تتكون من مجموعة قصص يختلف مضمون إحداها عن الأخرى، أي لا علاقة بينها ولا وجود للرابط الفكري والمنهجي يجمعها، وهو ما يجعل اقترابها من المجموعة القصصية أكثر من كونها رواية.

ثانيا: لا يوجد على صفحة الغلاف الخارجي الميثاق الأدبي الذي يشير إلى جنس الإبداع الفني، أهو قصة أو رواية، ممّا يجعل مسألة التصنيف بين الباحثين فيها تردّد لم يوضح الرؤية بخصوص هذه المسألة.

ثالثا: لم يشر الباحثون إليها (أي بيوت واطئة) من منطلق كونها نصا روائيا، ولم تحظ بالدراسة النقدية مثل بقية النصوص الروائية الأخرى لمحمد زفزاف. فكلّ الدراسات التي أشرنا إلى بعضها في مقدمة البحث وغيرها لم تتناول هذه الرواية – فيما نعتقد – بالتحليل والدراسة والنقد؛ ف(بيوت واطئة)إذاً مجموعة قصصية وليست رواية، وهي الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الرأي أو الموقف.

2 – 2 – 3 – الشعر:

[1] محمّد يحي قاسمي: الأدب المغربي المعاصر (1926 – 2007). دط. منشورات وزارة الثقافة. الرباط. المغرب. 2009. ص 111.

[2] عثماني الميلود: السرد الروائي في الرواية المغربية. (ضمن كتاب الرواية المغربية : أسئلة الحداثة). ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. 1996. ص 33.

[3] سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب. ط1. جرّوس برس. بيروت. لبنان. 1995. ص 376.

لقد اقتصرت المحاولات الشعرية لمحمد زفزاف على بعض القصائد الشعرية من الشعر العمودي والنثري على أربع محاولات هي:

« - أغنية الرماد - آفاق . ع4/1963 .

- صليب وأمل - أقلام . ع4 / 1964 .
- الغير - العلم 11 مارس 1968 .
- نكرولوجيا - مجلة (شعر) بيروت - 1969 »[1].

فهذه المحاولات الشعرية كانت فاتحة إبداعه الأدبي، وخاصة وهو موهبة غير مصقولة في بداية مشواره. وتأكيداً لذلك يقول عنه أستاذه إبراهيم السولامي :«كنت أستاذا بثانوية التقدم بالقنيطرة ، وكان زفزاف واحدا من تلاميذي في قسم الثانوية. كان تلميذا هادئا وخجولا، ... ولأني كنت أنشر بعض كتاباتي الشعرية في جريدة (العلم) بخاصة، فقد تجرأ زفزاف مرة و أراني قصيدة قصيرة من شعره توسمت فيها نباهته »[2]. ويبدو أن هذه المحاولات الأولى كان يسجلها ليصدر بها بعض أعماله الروائية التي كتبها فيما بعد . وتجلّى منحى الكتابة الشعرية في روايته الأولى (المرأة والوردة) التي صَدَّرها بأسطر شعرية، جاء فيها :

« بيني وبين نفسي

حديقة من الحجر

من التين والرماح ومواء القطط

من المسافات وخوار الثيران

بيني وبين نفسي

عالم من العرب »[3].

[1] أحمد المديني و(آخرون): المرجع السابق. ص 11.

[2] إبراهيم السولامي: محمد زفزاف كما عرفته (ضمن كتاب الرواية قضايا وآفاق). ع6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. ص 125.

[3] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007. ص 05.

فتـأثير الكتابـة الشـعرية واضـح عنـد مُحَّد زفـزاف، و هـي علامـة علـى التجريـب الشـعري للقصـيدة النثريـة، و هـو في الوقـت نفسـه يكشـف عـن الميـول الشـعري لهـذا الأخـير؛ فقـد رصـدنا موضـعاً آخـر مـن الروايـة نفسـها ذكـر فيه مُحَّد زفزاف مقاطع شعرية من القصيدة النثرية :«

فرادى

فرادى

مثنى مثنى

ثلاث ثلاث ثلاث

رباع رباع رباع رباع

رباع رباع رباع رباع

ثلاث ثلاث ثلاث

مثنى مثنى

فرادى

فرادى »[1]

ولم يتجـاوز زفـزاف هـذه المحـاولات إلى غيرهـا، بـل انقطـع الحبـل –كمـا يقـال – بينـه وبـين الشـعر، وتحـول إلى كتابـة الفـن القصصـي روايـة وقصـة ومسـرحية. وهـي النصـوص الشـعرية الـتي وظّفهـا مُحَّد زفـزاف في الكتابـة السـردية ، استهل بها رواية (أرصفة وجدران):

«كل شيء جاف ولزج.

حتى أوراق الكتب الراقدة باحترام .

كجذوة حب ميت .

[1] مُحَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 124.

إن العالم مهترئ ،

وقديم ،

بل وعادي جداً . . .

(وما أحوجه إلى تغيير ؟...) »[1].

بينما هناك نموذج شعري آخر من القصيدة النثرية أورده مُحَمَّد زفزاف في رواية (الأفعى والبحر) استهل به الفصل التاسع من هذه الرواية؛ وهو الشاهد الشعري الذي يتناسب مع محتوى هذا الفصل، بل مع محتوى الرواية كلها ، من خلال توظيف الرابط (البحر) الذي يجمع الشاهدين الشعري والسردي ؛ إذ نقلنا منه هذه الأسطر الشعرية التي وردت في بداية القصيدة :

«حين نسمع صوت البحر

تنبعث الأرواح

مثل خمرة معتقة

تتفتح

ورواداً ، ، ملحاً ، ، صمتاً ، ، ...»[2].

وهذه المحاولات الشعرية التي أوردها مُحَمَّد زفزاف أثناء كتابة النصوص السردية الروائية تثبت تجربة كتابة القصيدة النثرية التي استهل بها مسيرته الإبداعية. وبذلك حدث التحول عند مُحَمَّد زفزاف من الشعر إلى السرد (وتحديداً في الرواية والقصة)، ليبدأ تجربة جديدة في كتابة الرواية كانت ناجحة أكثر من كتابة الشعر الذي استهل به حياته – ربما – ليلفت نظر النقاد إليه، بما أن هذه التجربة الشعرية هي التجربة الأولى لمحمد زفزاف التي تزامنت مع ظهور القصيدة النثرية وانتشارها في الشعر العربي المعاصر، وكان لها آنذاك صيتٌ كبير في الوطن العربي ، لأنها أحدثت ضجة في الساحة الأدبية والنقدية .

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007. ص 07.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 2007. ص 98.

2 – 2 – 4 – القصة:

نشر مُحَمَّد زفزاف المجاميع القصصية الآتية باحتساب مجموعة (**بيوت واطئة**) التي قلنا عنها إن هناك خلافا بين بعض النقاد في تصنيفها بين جنس الرواية أو المجموعة القصصية (مرتبة حسب حروف المعجم) :

- الأقوى – منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1978 .
- بائعة الورد – المطابع السريعة . الدار البيضاء . 1996 .
- بيوت واطئة – دار النشر المغربية . الدار البيضاء . 1977 .
- حوار في ليل متأخر (المجموعة القصصية الرائدة). منشورات وزارة الثقافة .دمشق. 1970 .
- الشجرة المقدسة – المطابع السريعة . الدار البيضاء . 1980 .
- العربة – المطابع السريعة . الدار البيضاء . 1993 .
- غجر في الغابة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1982 .
- الملاك الأبيض – منشورات عكاظ . الدار البيضاء . 1988 .
- ملك الجن – إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . 1984 .

2– 2 – 5 – المسرحية:

جرّب مُحَمَّد زفزاف المسرحية كجنس أدبي مثله مثل الرواية والقصة، وإن لم يبرع فيه حقيقة كما برع في غيره ، « وكان المسرح في حياته الأدبية – على ما يبدو – تجربة عارضة »[1]،إلا أنه قام بمحاولات تجريبية نشر من خلالها المسرحيات الآتية :

- أسماك وعصافير ملونة وأشياء أخرى .(أربع مسرحيات، نشرت في جريدة الاتحاد الاشتراكي – الدار البيضاء).
- بيت الرامود – العلم (العلم الثقافي)– الرباط . 1968 - 1969 .
- الكلب مقتول على الرصيف – مجلة المعرفة ، ومجلة اللوتس (حصلت على جائزة المسرح الجامعي – دمشق 1972 -1973).

[1] عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 1981. ص 187.

- ما حدث للشاعر فرنسيس جام في جنوب المغرب – الأقلام – (عدد خاص)– بغداد 1976.

2 – 2 – 6 – مقالات نقدية وتعليقات صحفية:

وبحكم النشاط الصحفي الذي كان يقوم به مُحَمَّد زفزاف في الجرائد والصحف فإنه قد نشر بعض المقالات والتعليقات على بعض القصائد من الشعر الأوروبي وخاصة من الشعر الفرنسي الذي كان يترجم منه بعض القصائد، أو يعطي رأيه في بعض المسائل سواء ما تعلق منها بقوانين الشعر أم ما يمثل قراءاته لبعض القصائد. وهي كلها دراسات تمثل مجمل تصوراته أو رؤيته للشعر بوجه عام. وهذه المقالات والتعليقات تتمثل على النحو الآتي :

- أشعار من المنفى – العلم – ع4/ نونبر 1964 .
- بليز ساندرا ولعبة الشعر القديم – المحرر – 13/ 08/ 1975 .
- التجربة الشعرية عند عزرا باوند – العلم – نونبر 1965 .
- التزام الشعر – العلم – 1965.
- تعليق على قصائد – آفاق – س1 ع3/ 1963.
- حول قصيدة فرلين – العلم (العلم الثقافي) 22 / 01 / 1971 .
- دراسة لديوان " أشواك بلا ورد " لمحمد بن دفعة – العلم – 20 / 11 / 1967 .
- الرومانسية في " هجرة الأيام " – العلم – 25 / 06 / 1968 .
- الشعر والثورة – العلم – (العلم الثقافي) . 19 / 05 / 1972 .
- عن النقد الأدبي – العلم – 04 / 08 / 1968 .
- مفهوم الشعر عند كلوديل – العلم – 17 / 02 / 1967 + 1967/03/03 + 24/ 03/ 1967.
- مفهوم الفن الشعري (قصيدة فرلين)– العلم – 20/ 10/ 1967 .
- من أجل نقد أدبي صحيح – المحرر – 09/ 03/ 1975 .
- من الشعر الفرنسي – دعوة الحق – ع7 / 1964 .
- النموذج الثوري في شعر البياتي – العلم – 1 نونبر 1968 .

وما ينبغي التنبيه إليه فيما يخص مؤلفات مُحَمَّد زفزاف أن إنتاجه الأدبي طرق به أكثر الأجناس الأدبية انتشاراً، من الرواية إلى الشعر مرورا بالقصة ووصولا إلى المسرح. وخاصة رواياته ، ف« قد استطاعت أن تحتل مكانها ضمن خارطة الروايات العربية المقروءة بشكل واضح على المستوى العربي »[1] . فهذا المخزون الثقافي الذي تركه مُحَمَّد زفزاف – إضافة إلى بعض النصوص المترجمة والمقالات الصحفية – يمثل النشاط الفكري والأدبي والنقدي الذي وسّع به دائرة الأدب المغربي المعاصر، وجعله مقروءا ليس في المغرب فقط، وإنما حتى في المشرق العربي، بل وفي العالم كله ، عندما نقلت بعض نصوصه – على سبيل الترجمة – إلى بعض لغات العالم ، اعترافاً من هؤلاء بقيمة هذا الأدب الذي كتبه زفزاف.

ولعل التأثير الذي كان لمحمد زفزاف ليس على مستوى الأدب المغربي المعاصر فحسب، وإنما على مستوى الأدب العربي المعاصر كله، جعل أحد النقاد العرب البارزين وهو جابر عصفور يقول عنه :« والحق أن إنجاز زفزاف وحده، وهو الإنجاز الذي استهل موجات القراءة العربية المتسعة للرواية المغربية ، يؤكد حضور الرواية المغربية في الذائقة العربية المعاصرة ... ويؤكد أنها الجنس الأدبي الذي سبق الشعر ، وتفوق عليه ، ... وأنا شخصيا قرأت مُحَمَّد زفزاف قبل أن أقرأ قصائد مُحَمَّد بنيس »[2].

والشيء الذي يلاحظه القارئ لهذه الدراسة هو أن مؤلفات مُحَمَّد زفزاف التي ذكرناها لم نخضعها لترتيب تاريخي زمني، بداية بأول نص إبداعي كتبه إلى آخر نص مثله، وإنما حاولنا ترتيبها وفق التصنيف الألفبائي على حروف المعجم، وهو – ربما – ما قد يحدث تشويشا على القارئ، من حيث كونه يحتاج إلى ترتيب هذه المعطيات ليفهم المسار الإبداعي لمحمد زفزاف، وكان ترتيبنا على هذا النحو لدواعٍ منهجية لا غير.

[1] نور الدين محقق: شعرية الكلام الروائي. ط1. النايا للدراسات والنشر والتوزيع. دمشق/ بيروت. سورية / لبنان. 2014. ص 11.
[2] جابر عصفور: زمن الرواية. ط1. دار المدى للثقافة والنشر. دمشق. سورية. 1999. ص 273.

الباب الأول :

الزمن في خطاب الروائي محمد زفزاف

1 – الفصل الأول : تسريع الزمن

في الخطاب الروائي.

2 – الفصل الثاني : تبطيء الزمن

في الخطاب الروائي.

3 – الفصل الثالث : أيديولوجيا الزمن

في الخطاب الروائي.

الفصل الأول :

تسريع الزمن في الخطاب الروائي.

1 - المبحث الأول:الزمن ومفاهيمه في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية.

2 - المبحث الثاني: الحذف الزمني : مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 - المبحث الثالث: الخلاصة الزمنية : مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 - المبحث الرابع: أهمية تسريع الزمن في تشكيل خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الأول:

تسريع الزمن في الخطاب الروائي

1 – المبحث الأول : الحذف الزمني .

2 – المبحث الثاني : الخلاصة الزمنية .

3 – المبحث الثالث:أهمية تسريع الزمن في تشكيل الخطاب الروائي.

1 – المبحث الأول : الزمن ومفاهيمه في الدراسات اللغوية و الفلسفية و النقدية .

لدراسة مصطلح (الزمن) في مفاهيمه الفلسفية والنقدية لابد من تأصيل المصطلح تأصيلاً جذرياً لمعرفة قاعدته اللغوية التي انطلق منها الدارسون في بحث قضاياه، لكون أيّ مصطلح يحتاج إلى مثل هذه الخطوات (التأصيل اللغوي) للحديث عن مفهومه الاصطلاحي في البحوث الفلسفية والنقدية خاصة، لأن ذلك يعد ضرورة منهجية تجعل الزمن يؤطر كل شيء، وهو الوجود الذي نحيا فيه ونعيش في وسطه ونمتد في فضائه، فالزمن هو كل شيء في حياتنا يمثل مرحلة الفعل والحركة، وهي الدلالات الواسعة التي توضحها اللغة فيما يأتي:

1 – 1 – المفهوم اللغوي لمصطلح الزمن (Temps):

وبالعودة إلى القواميس العربية القديمة والمعاجم اللغوية المتخصصة فإن هذا المصطلح مأخوذ من الجذر اللغوي الثلاثي أو المادة الثلاثية (زَمَنَ) التي تعني في اللغة العربية: « الزَّمَنُ والزَّمَانُ :اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العصرُ ...وأزمنَ الشيءُ: طال عليه الزمان ... وأزمنَ بالمكانِ: أقام به زماناً ...الدّهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها ... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل ...والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه »[1]، وهو ما يجعل دلالته اللغوية ترتبط بقضايا كثيرة لها علاقة بالوجود الإنساني، وهي: الوقت الدال على النمو والنشاط. والعصر: الدهر الذي يمرّ على الإنسان من سنوات شبابه إلى مرحلة كبره ثم فنائه. وقد وردت هذه الدلالة في القرآن الكريم في قول الله تعالى: « **وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ** ۚ »[2]، والمكوث والإقامة بالمكان: أي الاستقرار به وقتاً معيناً من دون تحديده، وتعني كذلك ملازمة المكان والعيش فيه مدة. و الفصل: هو الوقت الذي يعيشه الإنسان ويكون متميزاً عن غيره، من حيث الحرارة والبرودة. و المدة التي يستغرقها الرجل عندما يسوس الناس. وهي دلالات تعبر عن اتساع دلالة هذه الكلمة عند العرب؛ حيث يصعب معها الإحاطة بها، لكونها تمثل كل شيء في الحياة الدنيا ممّا له صفة التغيّر أو التحول والثبات والسكون. ومنه تقول العرب كذلك :« السنة أربعة أزمنة : أقسام أو فصول »[3]. ومرض مزمن: أي

[1] جمال الدين بن منظور: المرجع السابق. ج 7. ص 60.

[2] سورة الجاثية: الآية 24.

[3] مجمع اللغة العربية: المرجع السابق. ص 401.

علّة تلزم المريض ولا تكاد تفارقه، بل تؤثر على صحته وتنهك جسده طوال حياته وتجعله يعاني صعوبة العيش، وقد يفقد من ورائها هذه الحياة.

إن هذا التأصيل اللغوي لمصطلح الزمن يجعل دلالة هذا الأخير واسعة غير واضحة المعالم، انطلاقاً من التحديد المعجمي الذي لم يستطع اللغويون ضبطه بدقة؛ إذ أشاروا إلى دلالته اللغوية وفقاً للحدث المقرون به، فإذا كان الحدث دالاً على الكَوْن فهو بمعنى الدهر/العصر، وإذا كان الحدث دالاً على فاكهة معينة فهو بمعنى الفصل أو الموسم، وإذا كان الحدث مقروناً بالإنسان نفسه فهو بمعنى الوقت الذي يعيشه الإنسان. وإذا كان الحدث دالاً على الحالة التي يمر بها الإنسان فهو بمعنى العلة أو المرض. فهذا الاضطراب في المفهوم اللغوي انعكس بالمقابل على مفهومه الاصطلاحي في الدَّرسَيْن الفلسفي والنقدي، سواء أكان ذلك في المرحلة الأولى من اهتمام الباحثين به أم في المرحلة الثانية من تطور مفهومه عبر العصور.

1 – 2 – المفهوم الفلسفي لمصطلح الزمن وتطوره في الدرس الفلسفي:

ففي المرحلة الأولى من اهتمام الباحثين به أكد الفلاسفة القدامى باختلاف مدارسهم و اتجاهاتهم وتياراتهم حقيقة وجودية كونية تتمثل في علاقة الإنسان بالزمن من حوله – وإن اختلفوا في كونها حقيقة عقلية أو حقيقة مادية –، بالليل والنهار، وبالأمس واليوم والغد، ومصيره في الدنيا وبعد موته. حتى القصص والأساطير التي نسجتها بعض الأمم الغابرة و الباقية حول الزمن – هذه المادة المعنوية التي تسيطر على الإنسان وتضبط حياته في أوقات مختلفة منذ الولادة مروراً بالشباب إلى الكبر والفناء – تجعل حقيقة الزمن أولوية في الدراسة لفك الغموض الذي يلف هذه القضية، لأن الإنسان دوماً كان يحاول الإمساك بهذا الإطار الدقيق الذي يعيش داخله وعمّا يمثل بالنسبة إليه؛ فالحركة كانت تشعره بتغيّر هذا الإطار من وقت إلى وقت آخر، وهو ما يعني أنه « مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء، وعند المتكلمين: عبارة عن متجدد معلوم، يقدَّر به متجدد آخر موهوم »[1]. فالزمن إذاً حقيقة لا نحس بها، بل نلمس آثارها في كل شيء في هذا الكون، بداية بالإنسان حين يكبر ويهرم، والشجر حين ينضج ثماره ويتساقط أوراقه، وبقية المخلوقات الأخرى الموجودة في الطبيعة، فنحن نعيش في دائرة الزمن ونحس بتأثيره علينا في مظاهره الكثيرة، رغم كونه شيئاً معنوياً لا نستطيع الإمساك به ولا ملاحظته، سوى ما تركه من آثار علينا مثله مثل: التيار الكهربائي

[1] علي بن مُحَمَّد الجرجاني: كتاب التعريفات. حققه وعلق عليه نصر الدين تونسي. ط1. شركة القدس المتحدة. القاهرة. مصر. 2007. ص 191.

الذي لا نراه ولكننا نلمس آثاره عند الإصابة به أو حرقه لجزء من جسم الإنسان أو أحد أعضائه.

ولعل الشيء الملاحظ على ظاهرة الزمن التي شغلت الفلاسفة مثلها مثل غيرها من قضايا الوجود الأساسية منذ القديم أنها لم تأخذ مجرى واحداً في الدراسة ولا طريقة ثابتة في التناول، بل تنوعت رؤى النظر إلى هذه المادة المعنوية محاولة معرفة كُنْهِها والاقتراب من ماهيتها التي ما تزال عصية على الضبط؛ فعند ابن سينا الفيلسوف العربي يقرن فكرة الزمان « بأفكار ميتافيزيقية كفكرتي الأزلية والأبدية فيجعلها متداخلة يصعب تفكيكها »[1] أو إدراكها والإحاطة بها. ومن ثمة فإن الزمن فكرة وجودية – أي قضية تتعلق بوجود الإنسان وحقيقته في الحياة – اهتم بها الإنسان منذ بداياته في حياته. وكان وجوده دافعاً إلى البحث عن علاقته بالزمن الذي يعدّ جزءاً من حياته، وتأثير هذا الأخير على الإنسان الذي يبحث عن تفسير دائم للقضايا التي تشغله على غرار المكان كذلك.

فالزمن هذه المادة المجردة الميتافيزيقية غير المحسوسة التي تحيط بالإنسان، وتؤثر في نفسيته وحياته وعلاقته بالآخرين أعطته انطباعاً بأن « الزمن موجود وجوداً واقعياً حيث يمكننا أن نكون على وعي تام به وأن ندركه في كافة الظواهر والأحداث الواقعية الظاهرية حيث يفرض وجوده بالضرورة على كل أفعالنا »[2] لهذا التأثير الذي يقوم به أو يمارسه فينا ونحونا وعلينا، أي داخلياً وخارجياً، من خلال التغيّر الذي يحدثه فينا على مستويات كثيرة؛ على مستوى العلاقة الفردية بين الإنسان ونفسه، أو على مستوى العلاقات الاجتماعية بين البشر جميعا. لذلك لم يتخذ الزمن شكلاً مجرداً واحداً، وإنما يشير إلى مسائل كثيرة تتعلق بالموجودات الطبيعية التي تعيش مع الإنسان. ولم تخل الأساطير القديمة في كل الحضارات من الاهتمام بهذا العنصر الفاعل الذي يترك تأثيره في الأشياء؛ ف« الزمان في أساطير اليونانيين هو الإله الذي ينضج الأشياء و يوصلها إلى نهايتها »[3]. و هي إشارة إلى المجال الخطي الطولي للزمن من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، وما بين النقطتين يُسمّى زمناً.

على أن الشيء الملاحظ فيما يخص الزمن في الدرس الفلسفي هو كونه في هذا التصور الأخير الزمن

[1] لعموري عليش: إشكالية المكان والزمان في فلسفة ابن سينا. دط. دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2009. ص 251.

[2] محمد توفيق الضّوى: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة– دراسة في ميتافيزيقا برادلي –.دط. منشأة المعارف. الاسكندرية. مصر.دت.ص 63.

[3] جميل صليبا: المعجم الفلسفي. دط. دار الكتاب اللبناني / مكتبة المدرسة. بيروت. لبنان. 1982. ج1.ص 636.

الطبيعي التسلسلي الخطّي الذي تتحرك داخله الكائنات في الوجود الكوني. وهو زمن يلامس كل شيء عبر الحركة الدائرة في الأفلاك والنجوم والليل والنهار ونموّ النبات والأشجار، وهو بذلك « وسط لانهائي غير محدود، شبيه بالمكان، تجري فيه جميع الحوادث، فيكون لكل منها تاريخ، ويكون هو نفسه مدركاً بالعقل »[1] غير محسوس ولا ملموس. فهو فضاء زمني يضمّ أي حركة تقع في الكون في أيّ نقطة منه، في الماضي السابق لزمان المتكلم أو لزمن المتكلم نفسه أو للمستقبل اللاحق لزمن المتكلم، ممّا يجعل الأحداث – وإن اختلفت زمنيًّا – تجري في المجال الزمني غير معلوم البداية الحقيقية ولا معلوم النهاية الحقيقية.

وفي الوقت الذي يقول فيه بعض الفلاسفة بالحقيقة المثالية للزمن غير المدركة عقلياً فإن الفلسفة المادية تقول بخلاف ذلك، لأن الزمن هو مدرك حسّي مثل بقية المدركات الأخرى الموجودة في الطبيعة ولا يستطيع أن ينفصل عنها، فالفلاسفة الماديون « يعتبرون الزمان والمكان كشكلين قبليين (أوليين) للتأمل الحسي»[2]. فالزمن حقيقة مادية ليست مفارقة للحقائق الطبيعية المادية في نظر هؤلاء الفلاسفة المادّيين.

و مهما يكن الخلاف بين الباحثين في شأن مسألة الزمن بين كونه حقيقة عقلية غير مدركة حسيّا وبين كونها حقيقة مادية لا تنفصل عن الطبيعة، فإن الأهم في هذه القضية هو أنها مسألة تتعلق بالوجود الكوني للإنسان في حياته الطبيعية والدائرة التي يعيش وسطها، وهو جزء من الكائنات أو الموجودات التي تعيش في فلكه، ودراسة الزمن هو دراسة حياة الإنسان أو جزء من نمط عيشه على الأقلّ.

بينما في المرحلة الثانية من الحياة الفلسفية لمصطلح الزمن فقد ركز الفلاسفة مطلع القرن العشرين على فلسفة اللغة التي كان لها الأثر البارز في تغيّر مركز البحث الفلسفي من العقل/الذات إلى اللغة/البنية، وكان هذا التحول يعني الحُظوة الكبيرة التي صارت تتمتع بها اللغة، بوصف العالم أو الكون وجودًا لغوياً، فاللغة هي أولاً، وعن طريق اللغة نتوصل إلى فهم حقائق الكون ثانياً، وعن طريق اللغة نقوم بحفريات معرفية في الزمن. وليس عجيباً أن تكون اللغة بنية الوجود وآليته في ضوء هذه الفلسفة المعاصرة التي قلبت مركز التفكير من (الذات) إلى (البنية)؛ فالبنيوية أصبحت موضة هذا العصر في كل شيء وليس في الأدب ونقده فقط، بوصفها رؤية كونية ومنهجا في الدراسة والبحث وآلية للنظر في الإنسان والأشياء للوصول – كما يحلو لبعض

[1] جميل صليبا: المرجع السابق. ص 637.

[2] روزنتال ويودين: الموسوعة الفلسفية. ترجمة سمير كرم. مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي. ط3. دار الطليعة. بيروت .لبنان.1981. ص 235.

أنصار البنيوية – إلى « التحرر من كل (إيديولوجيا)، والعمل على التواجد فوق أرضية علمية صلبة لم يعد يشيع في أجوائها عفن المثالية »[1].

و في ضوء هذا التمركز حول البنية لتكون تصوراً جديداً ومفهوما وآلية للتفكير والبحث فقد نشأت مفاهيم مغايرة لما كان سائداً من قبل؛ فقد تحولت المفاهيم الجدلية عند هيجل من العقل الواقعي- في المجتمع الغربي – إلى البنية الاقتصادية أو البنية ذات النسق في ضوء التحولات المعرفية والفلسفية التي مرت بهذا المجتمع؛ إذ وصلت معها الذات البشرية إلى النّزع الأخير؛ ف« حين أعلن نيتشه – في نهاية القرن الماضي- (موت الإله)، جاء فلاسفة البنيوية – في هذا العصر – لكي يعلنوا (موت الإنسان) ... وكان طبيعياً – في عصر احتضار الإنسان – أن تظهر في آفاق جمهورية البشر ...(ألوهية) جديدة تتناسب مع روح العصر، فكان أن قامت (البنية)، لكي تعلن أنها هي وحدها (إلهنا الأعلى)»[2].

وامتداداً لهذه الرؤية الجديدة التي برزت في الفكر الغربي فإن المفاهيم الجوهرية في هذه الحضارة (الكنيسة والعقل والذات) قد صارت تخضع هي كذلك لمفهوم البنية المادية وعلاقاتها، فأصبحت تدخل في نظام التّشيّء / وعدُّها مجموعة من الأشياء تدخل في منظومة البنية الكونية الكبرى، وتحكمها قوانين الكلية أو الشمولية التي تسيّر البنية، فهذه الفلسفة « أسرت كل شيء في نسق مغلق من التصورات، فأحالت الإنسان والطبيعة والله إلى مفاهيم »[3] يمكن تجاوزها، بل من الضروري فعل ذلك خضوعاً لحتمية البنية.

وفي ضوء هذه المعطيات الفلسفية الجديدة تغيّر التعامل مع قضية الزمن من الخارج (من العقل/الميتافيزيقا /الذات)، وهي مفاهيم نابعة من تمركز هذه المسائل في حياة الإنسان الغربي – إلى الداخل (ذوبان هذه المفاهيم في البنية المادية الكبرى)، ليكون الزمن بكل هذه التحولات لا يمكن تصوره خارج البنية ذات النسق المغلق، وهذا الأخير هو بمنزلة كرة مطاطية أمام الباحث تضمّ كل مفهوم – مهما كانت قيمته – يدخل ضمن هذه الدائرة النّسقية التي تقوم بتثبيت هذه المفاهيم في هذه المنظومة البنيوية.

لكن ما علاقة البنيوية باللغة التي تعدّ مدخلاً لدراسة الزمن السردي البنيوي ؟ وهو السؤال الذي تكون الإجابة عنه كشفاً لخيوط هذه المغامرة التي قامت بها البنيوية بقطع أواصر الصلة مع الزمن الخارجي والهجرة إلى الزمن الداخلي، فقد « لاحظ نيتشه عمق الاضطراب الذي أصاب أوروبا؛ إنه تعمّق العدميّة، فمذ كفّت

[1] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية. ط1. مكتبة مصر. القاهرة. مصر. 1990. ص 13.

[2] زكريا إبراهيم: المرجع السابق. ص 07.

[3] عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية – إشكالية التكون والتمركز حول الذات –. ط1 .المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1997. ص 143.

أوروبا عن الاعتقاد في (الإله) فقدت القيم المألوفة قيمتها... بل ستتّجه إلى قيم الحداثة ذاتها: التقدم، الحرية، العدالة، العقل. إنها قيم عدمية انحطّت بالإنسانية»[1]، وبذلك فقدت هذه القيم جميعا مصداقيتها، وصارت من الزمن الماضي الذي لا بد من قطع العلاقة به، وعدم تكرار هذه التجربة التي أوقعت المجتمعات الأوروبية في هذه اللحظات التاريخية الحرجة؛ فقد كان الأوروبيّون يعلقون عليها آمالاً كبيرة لإنقاذ أوروبا من هذه العدمية، وهو ما جعل التخلّي عن هذه القيم التي كان يُعوّل عليها ضرورة تاريخية للقفز بالمجتمع من الماضي/ التقليد إلى الحاضر/ الحداثة، وتكون بذلك فلسفة الحداثة/البنيوية قد راهنت على زمن الحاضر للتخلص من أعباء الماضي، فجاءت بتصور جديد للزمن لا يتحدث عن التاريخ / الزمن الماضي بقدر ما يتحدث عن الحديث/ الزمن الحاضر.

وفي خضمّ هذه التحولات الفلسفية والمعرفية التي لحقت بالفكر الغربي فإن الحداثة تتأسس «كقيمة ورؤية للعالم على تصوّر محدّد للزّمان والتاريخ... إنها الحاضر الذي يتمثّل ذاته من خلال وعيه بانفصاله عن الماضي... فثمة الزمان الذي مضى، وثمة الزمان الحاضر، وليس زمان الحداثة سوى الزمان الحاضر في انفتاحه على المستقبل»[2]، وتكون الحداثة / البنيوية من خلال تعاملها مع الزمن اللغوي قد تخلّت عن كل أشكال الزمن الخارجي الذي يشير إلى القيم السابقة التي لم تحلّ مشاكل المجتمع الأوروبي، بل أغرقته في حيرة كبيرة، ويصير الانكفاء داخل اللغة رفضاً للمفاهيم السالفة، وبذلك تشير علاقة البنيوية/الحداثة باللغة إلى نوعية الزمن الذي أفرزته هذه الرؤية التي تعاملت معه وفق نمط سردي نحوي في ضوء النظرية اللغوية المعاصرة التي أسسها فردينان دي سوسير لتطويق – فيما تزعم – الأيديولوجي بعيداً عن النص الروائي، والاكتفاء باللعب اللغوي الحر فوق رقعة الشطرنج دون اللجوء إلى المرجع/الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي.

إن الحداثة /البنيوية في علاقتها مع اللغة أبقت على الزمن النحوي/الداخلي واستبعدت كل ما من شأنه أن يبعث المفاهيم أو القيم السابقة التي تمثّل المرجعيّ/الخارجيّ إلى الدراسة؛ وهي بفعلها هذا تكون قد راهنت على طرح التراث الفكري والفلسفي والأيديولوجي لصالح التوجّه العلمي الرياضي، سعياً منها إلى «تجاوز المزالق و المآزق التي وقع فيها فلاسفة التاريخ، وأصحاب الميتافيزيقا »[3] الذين اهتموا بالزمن التاريخي والنفسي مركّزين على الأيديولوجي مستبعدين الجانب العلمي الذي يضمن إبعاد أيّ تخوم للمرجعيّ أو ظلال

[1] نور الدين الشابي: نيتشه ونقد الحداثة. دط. دار المعرفة للنشر. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. القيروان. تونس. 2005. ص 07.

[2] نور الدين الشابي: المرجع نفسه. ص 66.

[3] زكريا إبراهيم: المرجع السابق. ص 12.

لملابساته المثقلة بأحزان التاريخ. فهذا الإطار الذي نشأ فيه الزمن السردي البنيوي كان نتيجة التصور الذي جاءت به البنيوية / الحداثة؛ فقد أحدث تصور هذه الأخيرة للزمن في ظل قطيعتها للتراث رؤية جديدة تتمثل في البصمات الفلسفية النقدية التي طرحت الموروث الفكري والعقلي الذي سبب القلق والحيرة والإحباط والاضطراب /الزمن الماضي، وتحررت من كل ما يرمز إليه هذا الزمن. وفي هذا السياق الفلسفي ظهرت الدراسات الحداثية/ البنيوية النقدية للزمن .

1 – 3 – المفهوم النقدي لمصطلح الزمن وتطوره في الدراسات النقدية:

لقد اقتفى النقاد أثر الفلاسفة في الحديث عن مسألة الزمن في الخطاب الأدبي، فلقد ابتدئ « التفكير فيه من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني والانطولوجي، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها »[1]. وحاولوا تطبيق المقولات الفلسفية عن الزمن باختلاف تصوراتها ومشاربها، رغم الاختلاف الواضح بين المفهوم الفلسفي للزمن والمفهوم النقدي لهذا الأخير؛ لأن الزمن في المفهوم الأول (الفلسفي) هو زمن طبيعي تسلسلي –كما قلنا – من النقطة الأزلية الأولى لوجود الإنسان إلى نهايته، فهو زمن واقعي. بينما المفهوم الثاني (النقدي) هو زمن سردي روائي جمالي لا يخضع للتسلسل الطبيعي الواقعي. وإنما نظامه يختلف عن هذا الأخير اختلافاً تاماً تبقى له خصوصياته. وبين الواقعي والروائي فرق واسع وبون شاسع كما هو بين الحكاية والخطاب؛ فالزمن يختلف « في الحياة الإنسانية عن سيره في الطبيعة، و لا يمكن ربطه بها. فبينما يسير في الطبيعة مستقيماً وبحركة ثابتة، نراه يتداخل في الحياة الإنسانية. فحيناً يتكوم الزمن في الحاضر ويتجمّد، وحيناً يستشرف المستقبل، وحيناً يرتد إلى الماضي»[2]. وكان حديثهم عن مقولة الزمن يختلف من مرحلة إلى أخرى انطلاقاً من التركيز على مركز معين في الخطاب الأدبي، سواء أكان ذاك على مستوى زمن القراءة التي تخص القارئ أو المتلقي، أم على مستوى الزمن الداخلي الذي يخص الشخصية (الزمن النفسي)، أم كان ذلك على مستوى الزمن النصي اللغوي الذي تكفّلت به البنيوية السردية على أيدي البنيويين الفرنسيين. وهذه القراءات الكثيرة المتباينة حول مقولة الزمن تكشف عن منهج كلّ قراءة في النظر إلى المطلوب من الدراسة أو اختيار مركز الانطلاق ودائرة الاهتمام بالنسبة إلى القارئ أو المتلقي. ورغم اختلاف هذه الرؤى إلا أنها تجتمع في الميثاق الأساسي للرواية

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 61.

[2] محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية. ط1. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان. 1994. ص 102.

وهو أنها « تأخذ البعد الزمني مأخذاً جدياً »[1]. وبذلك ظهرت هذه الرؤى النقدية وفق نمط الدراسات النقدية التي سادت كلّ مرحلة من هذه المراحل لسبب من الأسباب التي تحدث عنها الباحثون.

فلقد حظي الزمن التاريخي Temps historique أو(المقاربة الخارجية للزمن): – أو بالأحرى منظومة المقاربات التاريخية التي تُعنى بالدراسة التاريخية للزمن – في مرحلة من مراحل النقد الأدبي باهتمام واسع من الباحثين؛ إذ هو تعيين زمن ميلاد الخطاب الأدبي أو الزمن الذي احتضن هذا الخطاب أو المناسبة التاريخية التي قيل فيها هذا الأخير. وتعيين الزمن يتم عبر اللجوء إلى التاريخ لمعرفة الملابسات المحيطة بالخطاب لفهم مكوناته وأسراره. وهذا الشكل من الدراسة ساد مع البحوث ما قبل البنيوية للأدب ونقده (المناهج السياقية)؛ فقد كان الاهتمام بالمنهج التاريخي على يديّ كبار النقاد الغربيين مثل: غوستاف لانسون يسيطر على زاوية الرؤية إلى الأدب، بوصفه وثيقة تاريخية لابد من اللجوء إلى التاريخ لفك شفراته. وانطلاقاً من كون هذا المنهج التاريخي قد برز في ظل المناهج النقدية السياقية التي كانت آلية للقراءة و التحليل ظهر الاهتمام بالزمن التاريخي الذي كان ملائما للدرس النقدي آنذاك لطبيعة المرحلة الثقافية التي ظهر فيها.

فالزمن التاريخي يحتضن النص الروائي ويعتني بمناسبة ميلاده، وهو بذلك يشكل السياق العام لظهور النص وما تشير إليه الأحداث. وهو من هذا الجانب يبقى عاجزاً عن ملامسة عمق النص لهذه الأسباب الآتية :

فالسبب الأول: هو كون الزمن التاريخي مناسبة النص فهو سياق وليس زمناً داخلياً في النص الروائي، لأن الزمن يشير إلى جوهر النص. بينما السياق يشير إلى الظروف التاريخية التي أنتج فيها النص الروائي.

والسبب الثاني: هو أننا في ظل البحث عن مناسبات النصوص الأدبية للحديث عن الزمن النفسي نجد أنفسنا أمام نصوص أخرى لا نعرف عن تاريخها شيئاً، وبذلك لا نستطيع دراسة الزمن النفسي فيها لغياب المهاد التاريخي الذي يؤسس لهذه الدراسة. فهذا الاضطراب واضح بيّنٌ فيما يخص تجليات الزمن التاريخي من عدمها، ممّا يجعل مقاربة النصوص والبحث عن الزمن التاريخي رحلة لا تبدو ناجحة في كل الأحوال. فالنص الروائي موجود وزمنه التاريخي في بعض الأحيان مفقود، وعملية قراءة هذا الزمن تبقى تراوح مكانها ، وتتحول معها عملية القراءة إلى الحديث عن النص/ التاريخ، أو بالأحرى عن تاريخ ولادة النص

[1] رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. دط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.1987. ص 224.

الروائي.

إن الحديث عن الزمن التاريخي لا يعني إلغاء أشكال الزمن السياقية الأخرى، وإنما يشمل كذلك أشكال الزمن الاجتماعي، وما يمكن أن يدخل ضمن الزمن الخارجي بصفة عامة. فالتركيز على الزمن التاريخي وعدم الحديث عن أشكال الزمن الأخرى يجعل المقاربة التاريخية سياقية تقوم بالدور المنوط بها من خلال إبراز الزمن/السياق الاجتماعي، من دون اللجوء إلى الحديث عن السياقات /الأزمنة الأخرى والتفصيل في معالمها. لذلك لم نلجأ إلى الحديث عن هذه الأشكال الأخرى لهذا السبب العلمي.

بينما تجاوز الباحثون فكرة الزمن التاريخي لدراسة الخطاب الأدبي في مرحلة لاحقة وتحولوا عنه للحديث عن الزمن النفسيTemps psychologique (المقاربة الداخلية للزمن)، لأن هذا الأخير هو « مادة الحياة السيكولوجية نفسها »[1]، وذلك لعوامل كثيرة تبدو وجيهة إلى حدٍّ بعيد، منها: كون الزمن التاريخي وحده لا يكفي لدراسة الخطاب الأدبي، لأنه يلامس الخطاب ويضعه في مهاده الذي نشأ فيه دون الغوص في أعماقه ودراسة مكوناته النصية. واستفادوا من مجموع الدراسات النفسية التي نشرت في الغرب الأوروبي ونقلت إلى العربية عن طريق الترجمة أو التعريب، بواسطة عاملين اثنين : أحدهما يتمثل في تيار الوعي الذي برز في الرواية الحديثة الذي يعتمد على تداعي الأفكار و المعاني بمساعدة الذاكرة أو عملية الاستذكار التي كانت سبباً في بروز هذا النوع من الدراسات فيما يخص الزمن النفسي. والآخر: ويتمثل في تيار الدراسات النفسية لرائد البحث في هذا المجال سيجموند فرويد الذي ربط بين الشخصية والأحلام والرغبات والتذكّر، وهما العاملان اللذان تركا الباب مفتوحا أمام دراسة الزمن النفسي والحديث عن الحوارات الداخلية (المونولوجات) « فتشعر بتوقّف الزمن وتجمّده»[2] في حياة الشخصية المدروسة، سواء أكان ذلك في روايات تيار الوعي أم كان ذاك في الدراسات النفسية.

والبحث عن الزمن النفسي في الخطاب يتم عبر دراسة الزمن الداخلي الذي تعيشه الشخصيات القصصية وعلاقتها بالأحداث السردية، في إطار الحالات النفسية التي تمر بها هذه الشخصيات المأزومة وقياس الزمن النفسي المستطيل بين الشخصية وعمقها الداخلي. ويسمّى كذلك « الزمان الوجودي وهو

[1] ألكسيس كاريل: الإنسان ذلك المجهول. تعريب شفيق أسعد فريد. ط 3. مكتبة المعارف. القاهرة. 1980. ص 190.

[2] Jean Rousset : Forme et signification. Corti. Paris. 1964. p 130.

الزمان الذاتي أو الزمان الوجداني المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار أو زمان الأمل »[1]، وهو ما يجعل تداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في نفسية الشخصية أمراً طبيعياً. وهذا الشكل من الزمن يشبه – من منظور آخر – ما توصلت إليه السّرديات الحديثة ممّا سمّي الوقفة الزمنية (Pause) التي يكون الوصف مقطعاً زمنياً في الخطاب / السرد معدوماً في الحكاية، ويتوقف الزمن حينئذ وتصير هذه الوقفة حياة نفسية للشخصية. لكن الوقفة في السرد تنطلق من اللغة، بينما الحياة النفسية تنطلق من العلاقة بين الوصف والشخصية.

و لذلك فإن هذه المنطلقات تجعل الزمن النفسي يطابق « الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً »[2]، ممّا يجعل دراسة هذا النوع من الزمن وقياسه أمراً صعباً من نواحٍ كثيرة، الأولى: إن هذا النوع من الزمن يقوم بقياس الزمن الداخلي للشخصية بين بداية الحوار النفسي في تداعيها للأفكار والمعاني ونهاية هذه المرحلة من المناجاة، أي لا يقيس سوى ما يليق بالشخصية، وهو ما يجعل الدراسة من هذا المنظور تسلط الضوء على جانب الشخصية دون جانب السرد. والثانية: أن الزمن النفسي بهذه الكيفية يرتدّ إلى المناهج السياقية التي تقرأ الخطاب الأدبي بطريقة انتقائية بعيدة عن ملامسة كل مناطق الظل في الخطاب. والثالثة: تتمثل في كون الزمن النفسي لا تظهر فعالياته في كل النصوص الأدبية عند الممارسة النقدية، بل تتجلى أكثر في النصوص ذات الطبيعة السير ذاتية أو ما سمّيناه من قبل بتيار الوعي في الرواية الحديثة أو الرواية ذات الاتجاه الوجودي. و ما عدا ذلك يضمر الزمن النفسي وينكمش وتخبو تجلياته في الرواية ذات الاتجاه الاجتماعي أو الواقعي. فالحديث عن الزمن هو حديث – بطريقة أو بأخرى – عن المنهج/ التفسير النفسي الذي يظل تقليداً ذا دور باهتٍ في الدراسات النقدية.

ومنه فإن الشيء الذي يمكن قوله هو أن « قيمة الزمن النفسي هي عمقه، إذ تصبح اللحظة أثمن من الدهر كله. ويؤثر الزمن النفسي تأثيراً مباشراً في بنية النص فيمنحه الطابع الوجداني. ويأتي الطابع الوجداني نتيجة لمعاناة الواقع والتألم منه. ومن هذا الواقع يتوقّف زمن الطبيعة ليحل مكانه الزمن النفسي الذي يمثل

[1] جميل صليبا: المرجع السابق. ج 1. ص 638.

[2] إدوين موير: بناء الرواية. ترجمة إبراهيم الصّيرفي. دط. الدار المصرية للتأليف و الترجمة. القاهرة. مصر. دت. ص 97.

الانفصال المأساوي »[1] للشخصية التي تبقى مركزاً في دراسة هذا النوع من الزمن؛ للعلاقة العضوية بينها وبين الزمن النفسي.

بينما في المرحلة الثانية من تطور مفهوم مصطلح الزمن وموازاة مع هذا التغيّر الذي وقع على مستوى الدرس الفلسفي حدث تحوّل على مستوى الدرس النقدي في جعل اللغة مركزاً وآلية للدراسة النقدية والقراءة والتأويل. لذلك فإن تحليل الخطاب الأدبي- ومنه الخطاب الروائي - يخضع لهذه الآليات والمقاربات. وكانت البداية من ميراث الشكلانيين الروس الذين تحدثوا عن الزمن النحوي الذي تتشكل منه الحكاية؛ فقد قام الباحث فلادمير بروب في دراسته (مورفولوجية الحكاية الخرافية) بالحديث عن الزمن من خلال التوقف عند مصطلح (**الوظيفة**) الذي استعمله، وهي « تفهم على أنها فعل شخصية . تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل »[2] الذي يحركه الزمن اللغوي النحوي، والفعل الذي يحركه البطل لديه بداية من النقطة أ مثلاً إلى النقطة ب، وهي قطعة زمنية تحدد الزمن الذي استغرقه فعل البطل لإنجاز هذه المهمّة التي تشكل مع غيرها مجموع الوحدات القصصية التي تدخل في بناء الحكاية.

ومن هذا المنطلق فإن الحكاية عند بروب تتشكل من الوظائف التي تعدّ قطعاً زمنية، والانتقال من وظيفة إلى أخرى - أي من فعل إلى فعل آخر - يحدده زمن القص السردي من طرف الراوي الذي يشير إلى الفرق بين هذه القطع الزمنية والفواصل بينها بهذا الانتقال. ويكون بروب بهذه العملية قد استغنى عن أشكال الزمن السابقة (التاريخي والنفسي) التي تنطلق من عوامل خارجية عن لغة الخطاب الروائي، وركّز على لغة الحكاية وزمنها النحوي الشكلي، وهو ما سمّي فيما بعد عند البنيويين بنحو القصة أو الحكاية الذي يميز المتن والمبنى : « فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها ، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية و المنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل »[3]. وتعدّ نظرية الشكلانيين الروس في الرواية - تحديداً - بداية رؤية جديدة للنظام الزمني في السرد القصصي الذي صرف النظر عن الرؤى السابقة.

---

[1] محبة حاج معتوق: المرجع السابق. ص105.

[2] فلادمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية. ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر. ط1. النادي الأدبي بجدة. المملكة العربية السعودية. 1989. ص 77.

[3] Formalistes Russe : théorie de la littérature. Ed Seuil. Paris. 1965. p 267.

ومن هذا الميراث الشكلاني ذي التصور الجديد ينطلق البنيويون الفرنسيون على غرار رولان بارت وجيرار جنيت وتزفيتان تودوروف الذين أسّسوا علم السرديات (Narratologie) الذي يضم أشكال الزمن الممكنة انطلاقا من بنية السرد الأدبي، وهي: التنافر الزمني والاستغراق الزمني والتواتر الزمني، وهي الأشكال الثلاثة التي لا يخلو منها أي خطاب قصصي. ولذلك وضعوا قوانين عامة تشمل أشكال السرد الممكنة مثل: الحكاية الخرافية والرواية والقصة والتاريخ والسيرة الشعبية والأسطورة والملحمة، وصار الزمن المعترف به في المنطق السردي هو « الزمن الوحيد المحسوس هو زمن القارئ وقراءة الرواية »[1] دون غيره ممّا لم تفصح عنه اللغة السردية أو لغة القص/الحكي.

إن النظام الزمني وفق هذا التصور ينطلق من شعرية اللغة السردية، وإمكانية كشفها عن الزمن الكامن في السرد ألا وهو الزمن النحوي الشكلي، في علاقاته الكثيرة التي تعطي المخطط العام لهذا النظام الزمني للرواية أو القصة، وهو على النحو الآتي:

الزمن الماضي .....الزمن الحاضر .....الزمن المستقبل

فالسرد القصصي تنتظمه الأزمنة النحوية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)؛ فالسارد أو الراوي يقف في الزمن الحاضر، بينما قد يوقف هذا الزمن الأخير ويعود إلى الزمن الماضي لوظيفة سردية فتسمّى هذه العودة استرجاعاً أو استذكاراً (Analepse). ومن جهة أخرى فالراوي قد يوقف الزمن الحاضر السردي ويقفز إلى الزمن المستقبل فتسمّى هذه العملية استباقاً أو سابقة (Prolepse)، وهذا على مستوى نظام زمن القص السردي. وهاتان العلاقتان معاً تدخلان ضمن ما يسمّى النظام الزمني (L'ordre Temporel)، وهو الاختلاف الحاصل بين زمنيّ الحكاية والسرد/ الخطاب وعدم تواقتهما في مجال زمنيّ واحد.

بينما على مستوى قياس زمن الحدث السردي مقارنة بالحكاية؛ فإن زمن السرد ينعدم أو يقصر فيسمّى هذا الضرب من القص تسريع الزمن، ويضم علاقتين (الحذف Ellipse والخلاصة Sommaire). لكنه عندما يستطيل زمن السرد فيساوي زمن الحكاية أو يفوقها؛ ففي الحالة الأولى – عند المساواة – تسمّى هذه العلاقة المشهد السردي (Scène). وفي الحالة الثانية – عند تجاوز زمن السرد زمن الحكاية – تسمّى هذه العلاقة الوقفة (Pause). وكلتا العلاقتين معاً تدخلان ضمن ما يسمّى بتبطيئ الزمن.

[1] Jean Georges : Le roman .Ed Seuil. Paris. 1971 . p 189.

وعلى مستوى بنية زمن الحدث التكراري الذي يشير إليه الراوي تتشكل العلاقات الزمنية الثنائية التي تتفرع كلّ علاقة إلى ثنائية أخرى؛ فالتواتر التفردي (Fréquence Singulatif) بين الحكاية والخطاب يعطينا لازمتين اثنتين،إحداهما: أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة. والأخرى: وهي أن يُروى أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة. بينما التواتر الترددي (Fréquence Répétitif) بين الحكاية والخطاب يعطينا لازمتين اثنتين كذلك، إحداهما: أن يُروى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة. والأخرى: أن يُروى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة. ليكون الزمن السردي في المفارقة الزمنية بين الحكاية والخطاب يضم عشر علاقات زمنية كاملة، وهذه الأخيرة تعطينا الأشكال الزمنية المعقدة التي من الممكن أن تكوّن البنية الزمنية للخطاب السردي.

إن هذا التصور البنيوي للزمن السردي نابع من كون الخطاب الأدبي – في ضوء اللسانيات المعاصرة – صار خطاباً لغوياً، ف« مادة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف وإنما تتكون من الكلمات .إن الشعر فن لغوي »[1]. أي يعتني باللغة الأدبية أو أدبية اللغة ومقولاتها السردية، ومنها مقولة الزمن الذي يعدّ المخطط العام الذي يحفظ لُحمة الخطاب الأدبي ومنه الروائي؛ إذ الزمن يدخل ضمن اللعبة اللسانية للغة في إطار نموذج لعبة الشطرنج الذي طرحه دي سوسير في نظرية الألسنية، وتأكيداً للمقولات الشكلانية عن شعرية اللغة.

ولعل أحسن من أكد هذه المقولات الشكلانية للزمن من البنيويين الفرنسيين الباحث جيرار جنيت في دراساته الكثيرة على غرار كتبه: (خطاب الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية)و(Figures I)، وخاصة في كتابه الأول الذي تناول فيه قضايا الزمن السردي من خلال تطبيقاته على رواية مارسيل بروست (بحثا عن الزمن الضائع) التي كشف عبر هذه التطبيقات عن العلاقات الزمنية العشرة المشكّلة للمفارقة الزمنية بين الحكاية والخطاب؛ فهذه الأخيرة عند جنيت تقوم على « التحليل الزمني لمثل هذا النص (ويقصد بحثاً عن الزمن الضائع لبروست)، أولا على تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة »[2] الذي يُعنى به بوصفه الزمن المقصود بالدراسة، فلا تعرف حدوده سوى عن طريق هذه المفارقة الزمنية المفترضة بين الحكاية والقصة / الخطاب، فالزمن السردي دائم التشكل بين هذه الثنائية وتتراوح دراسته بين هذه الأخيرة؛ فعند اتساع الفجوة الزمنية بينهما ينشأ شكل من أشكال الزمن السردي. وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى تطابقهما

[1] فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية. ترجمة الولي محمّد. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 2000. ص 17.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية –بحث في المنهج–. ترجمة محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي. ط3.منشورات الاختلاف. الجزائر.2003.ص 49.

عند نقطة واحدة، فتُلغى تلك الفجوة الزمنية ويتوحّد الزمنان. فالفعل السردي للزمن عند جنيت فعل معقّد متشابك تتحكم فيه خصوصية الخطاب الأدبي. وفي الوقت نفسه يشير إلى اعتماده على جهود بروب في هذا الميدان: « فنحن نعلم أن التحليل الحديث للحكاية بدأ (مع فلادمير بروب) بدراسات انصبت أساساً على القصة، منظوراً إليها (ما أمكن) في حدّ ذاتها ودون كبير اهتمام بالطريقة التي تروى بها»[1].

ولم تتوقف الجهود السردية في الحديث عن الزمن وعلاقاته عند جيرار جنيت، بل أعقبته جهود الباحث البلغاري الأصل تزفيتان تودوروف (ذي الجنسية الفرنسية) من خلال محاولاته العديدة في مؤلفاته وخاصة في كتابيه: (الشعرية) و(مقولات السرد الأدبي)؛ حيث يتحدث عن الزمن السردي من منطلق المفارقة الزمنية، فالزمن « يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل . وتطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة: زمنية العالم المقدَّم وزمنية الخطاب المقدِّم له »[2]. وهو المفهوم نفسه الذي بسطه في دراساته الأخرى التي تعدّ تفصيلا لما جاء مجملا في كتابه (الشعرية)؛ فأحد مفاصل هذه الأخيرة هو الزمن الذي يشكل الهيكل الشكلي للخطاب الروائي.

ويرجع تودوروف أصول منشأ الزمن السردي في الخطاب الروائي إلى ما يسمّى عدم التوافق الزمني: الذي «كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة عن القصة »[3]، فهذا التحريف الزمني هو موضوع الشعرية أو الأدبية؛ إذ هو المنطق الذي يبيّن جانب الإبداع الأدبي من زوايا كثيرة، فمن الزاوية الأولى: يكون التحريف الزمني الجانب الجمالي المتميّز المقصود من الدراسة. ومن الزاوية الثانية: فإن هذا التحريف الزمني –كما يقول تودوروف – هو الذي يعطي خصوصية للخطاب يستقل بها عن القصة /الحكاية. ومن الزاوية الثالثة: يجعل التحريف الزمني موضوعاً لغوياً يدخل ضمن شكلانية اللغة، وهي الأصول اللسانية التي جاء بها دي سوسير، ممّا يؤكد العلاقة الوطيدة بين التحريف الزمني –كموضوع لغوي– وبين لسانيات هذا الأخير والميراث الشكلاني والتجربة البنيوية الفرنسية. فمفاهيم الزمن تكاد تكون واحدة عند هؤلاء جميعاً لأنّ الأصول والمنطلقات والأهداف واحدة، ممّا يجعل النتائج واحدة أسهمت في

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمّد معتصم. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2000. ص 16.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ص 47.

[3] تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي. (ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي). ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط. المغرب. 1992. ص55.

بلورة نظرية الزمن في الخطاب السردي، تتعلق أساساً بشعرية اللغة التي هي مدار البحث اللغوي والنقدي على حدٍّ سواء.

ومن هذه المنطلقات العلمية حول عنصر الزمن فإن هدفنا من وراء إيضاح أشكال الزمن التي برزت في الدراسات النقدية هو الوصول إلى ضرورة الاختيار المنهجي بين هذه الأشكال السابقة، لأن دراستها كلها – في مثل هذا البحث – ضرب من المستحيل. ولذلك فإن تركيزنا على شكل الزمن النصي النحوي وفق ما جاءت به الدراسات اللسانية المعاصرة صار ضرورة منهجية لهذه الأسباب الآتية:

1 – دراسة الزمن الداخلي وفق التصور البنيوي تجعلنا لسنا في حاجة إلى الاجتهاد والبحث عن الزمن الذي ولد فيه النص الروائي، والانطلاق من البنية الزمنية السردية الداخلية كفيل بوضع القارئ في صلب الخطاب الروائي والبحث عن خصوصيته الزمنية الهيكلية، لأن الزمن هو شكل الخطاب الروائي الذي لا يعني أنها « مسألة شكلية ، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل ، أي ، بنية القول »[1].وبذلك يشكل الزمن المخطط العام الذي يبرز ملامح الخطاب الروائي.

2 – هناك كثير من النصوص الروائية لا تشير إلى زمن ولادتها، مما يجعل عملية البحث عن الزمن التاريخي عملية مستحيلة، فليست كل النصوص السردية في هذه الحالة تعطينا مهادها التاريخي الذي يشير إلى الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية التي كانت وراء ميلادها، ممّا يجعلنا نبحث في مقاربة تاريخ هذه النصوص السردية. وهذا النوع من الزمن يتنافى مع الدراسة البنيوية التي نروم بحثها في المباحث اللاحقة.

3 – الدراسة البنيوية المحايثة للخطاب الروائي تلامس جوهر النص الروائي ألا وهو اللغة السردية التي هي موضوع الشعرية أو الأدبية. ومنه فإن الزمن هو جزء من شعرية الخطاب الروائي الذي تحدث عنه الشكلانيون ومن بعدهم البنيويون. فالزمن هو مقولة سردية تتعامل مع الخطاب الروائي كله، انطلاقاً من وضعيته اللغوية المكتوبة، والزمن فيه لا يأخذ مجرى واحداً لتداخل أفعاله المعبِّرة عن الزمن، بل يكون متشظياً، لأن « الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي وحتى الماضي ليس إلى شيء »[2]، وهو ما يجعل التعامل مع الخطاب بمعزل عن أي تأثير خارج عن ماهيته اللغوية أمرا جيداً

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ط2. دار الفارابي. بيروت. لبنان. 1999. ص 17.

[2] Paul Ricoeur : temps et récit (l'intrigue et le récit historique) .éditions du seuil. Paris. 1983. p 25.

يدخل في هذه الخصوصية.

4 – دراسة الزمن النفسي يصلح في روايات معينة ذات النّفس الزمني المستطيل كروايات تيار الوعي أو الروايات الرومانسية أو الروايات الوجودية دون روايات أخرى ذات اتجاه واقعي اجتماعي. فالزمن في هذا التصور يركز على مقولة الشخصية في علاقتها بالحدث الروائي؛ إذ يقوم بقياس المسافة بين الشخصية وعمق الحدث السردي لاكتشاف دلالة الزمن النفسي الداخلي. وهذا التصور لا يضيء الخطاب الروائي كله من حيث مقولة الزمن، ممّا يجعل هذا التصور يتنافى مع موضوع هذا البحث ومنهجه.

5 – من الصعب، بل من المستحيل دراسة الزمن وفق التصورات السابقة (التاريخي والنفسي) لعدم وضوح الآليات الإجرائية المستعملة في المقاربة والقراءة، فهذه الأخيرة مهمّة في تحديد المراد من الدراسة والوقوف عند مكونات الزمن في الخطاب الروائي؛ فاللجوء إلى الملابسات المحيطة بالخطاب الروائي يجعل هذه المقاربة تقفز من داخل النص الروائي إلى خارجه، « فقد نظر النقاد طويلا في الماضي إلى الأدب كرسالة دون لغة ، لدرجة أنه أصبح مشروعا وضرورياً اليوم أن ننظر إليه ولو للحظة كلغة دون رسالة »[1]. وهو هدف الدراسات السردية البنيوية المعاصرة التي تركّز على الزمن النصّي الداخلي دون غيره من المقاربات التاريخية والنفسية.

6 – يشكل البحث عن المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي – وهو محور الزمن اللغوي النحوي النصي – جوهر نظرية الرواية في السيميائيات السردية، بل تشكّل نظرية الأدب في الدراسات المعاصرة في ضوء المناهج البنيوية وما بعدها، وهو ما يجعل دراسة الزمن بمنجزات نقدية معاصرة بحثاً عن أفق جديد تتجلى فيه شعرية الرواية أمراً ضرورياً، لمواكبة نظرية الرواية المعاصرة التي أضاءت – من حيث مقولة الزمن – مساحة النص الروائي كله.

7 – إن العودة إلى دراسة أشكال الزمن التاريخية والنفسية هي عودة إلى المعطيات الفضفاضة في المناهج السياقية التي لا تتعمق في الخطاب الروائي بقدر ما تشكل دراسةً عن المحيط الخارجي للرواية، لأن « خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ»[2]. رغم

[1] Gérard Genette : Figures I . Editions du Seuil .Paris . p 159.

[2] فيكتور إيرليخ: المرجع السابق. ص 15.

العلاقة التي تجمع بين الزمن النفسي والزمن النصّي البنيوي – من حيث كونهما زمَنَيْن داخليَيْن – إلا أن آليات الأول ليست هي آليات الثاني.

8 – إن دراسة الزمن اللغوي النحوي النصي يضمن تقطيع الخطاب الروائي إلى القطع الزمنية الممكنة، ممّا يجعل إمكانية الإحاطة بهذا الزمن واردة جداً. بخلاف الزمن التاريخي والنفسي الذي لا يخضع لضابط واحد محدّد مميّز؛ فالحديث عنهما يجعلنا نعود إلى المناهج السياقية الواقعية والتاريخية والنفسية، وهي في الوقت نفسه لا تعطي إطاراً واضحاً لدراسة البنية الزمنية في ظل غياب الآليات الإجرائية للدراسة.

فتركيزنا لا يكون على أشكال الزمن السردي من المنظور البنيوي كلها، وإنما سينصبّ على أشكال الاستغراق الزمني المتعلقة بالمدة أو إن شئنا كما قال جنيت: « فالسمة الملائمة هي سرعة الحكاية»[1] (**La durée**) دون أشكال التنافر والتواتر الزمَنِيَيْن لمجموعة من الأسباب نراها وجيهة تتمثل فيما يأتي:

1 – فأشكال الديمومة الزمنية المبنية على استغراق الحدث السردي مدة زمنية معينة تختلف في سرد الراوي من مقطع إلى آخر؛ فحدث سردي يخضع للحذف (**Ellipse**) في الخطاب أو القطع على مستوى السرد ليس كحدث آخر يخضع للوقفة الزمنية (**Pause**). وفي جهة أخرى يخضع حدث ثانٍ على مستوى السرد للتلخيص أو الخلاصة (**Sommaire**) من طرف الراوي، ليس كخضوع حدث آخر لما يسمّى مشهداً (**Scène**). فعملية تسريع الزمن أو تبطيئه فيما يخص هذه الأشكال السردية الأربعة تخضع لقصدية المؤلف من عناصر الخطاب، مثل: الشخصية والمكان التي يكون نمط كتابتها تصنيفًا للخطاب الروائي ضمن اتجاه معين. ومن ثمة فإن تركيزنا على أشكال الديمومة / الاستغراق الأربعة كان لهدف منهجي ضمن الأهداف المنهجية الأخرى التي سُجّل من أجلها هذا البحث.

2– ومن ثمة فإن الحركات السردية للنظام الزمني – الاستذكار والاستباق – (**Ordre Temporel**) لا يمكن كشف خصوصية البنية السردية للراوي من خلالها، لكونها لا تعتني بالفروق الزمنية للسرد، وليست في الوقت نفسه مظهراً من مظاهر أيديولوجيا المؤلف أو تدخلاته، لأن مدى الاستذكار (**Amplutide**) أو سعته (**Portée**) لا تظهران طبيعة سرد الراوي، ولا تحدّدان موقف هذا الأخير من الحدث في علاقته ببقية العناصر السردية الأخرى وخاصة الشخصية.

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ص 40.

3 – الشيء الذي قلناه بخصوص حركتي النظام /التنافر الزمني – الاسترجاع والاستباق – يمكن قوله كذلك عن علاقات التواتر الزمني (**Fréquence Temporel**) التي تقيم علاقة عادية بين الحكاية والسرد/الخطاب؛ فعلاقات التكرار التي تتم في المفارقة الزمنية على مستوى الحكاية والسرد تجعل « الملفوظ السردي لا يمكن أن ينتج فقط ، بل يمكن إعادة إنتاجه بحيث يكرر مرة أو مرات في النفس نفسه »[1]. وتكرار الحدث الحكائي– رغم كونه شكلاً من أشكال الزمن – على المستوى السردي لا يكشف بشكل واضح عن بصمات الراوي في السرد الأيديولوجي، بقدر ما يكشف عن أهميته في بناء الحدث الروائي.

4 – يأخذ الخطاب الروائي شكله النهائي من خصوصية تنميط السرد الروائي لدى المؤلف عن طريق هذه الحركات الزمنية السردية الأربعة (الحذف والخلاصة والمشهد والوقفة)، فالمفارقة الزمنية هنا تتجلى في دور الراوي في عملية الإضمار أو التلخيص أو الوقوف بحسب ما يراه – من وجهة نظره – مناسباً يخدم البنية السردية لخطابه. وهنا تكمن « قصدية الكاتب وقصدية الكتابة . فالكاتب يرجئ عادة الإعلان عن النتائج لأن الكتابة هي القدرة على الإبطاء ، والقدرة على الإخفاء »[2]، والقدرة على التوقف، والقدرة على التلخيص والحركة والسرعة، وهي أشكال في متناول المؤلف، بل من صنع تفكيره وميوله الأيديولوجي، لأن هذا الأخير هو الذي يصنع السردي. وهنا تكمن العلاقة التي نبحث عنها بين الراوي من جهة، والزمني من جهة أخرى في إنتاج الملفوظ السردي الحامل للأيديولوجي.

إن الاكتفاء بالحركات السردية الأربعة للزمن (الحذف والخلاصة والمشهد والوقفة) في هذه الدراسة ترجع إلى المعطيات السابقة التي يتدخل في صنعها الراوي، من خلال إعمَالِ دوره في إضمار الحدث أو تلخيصه أو جعله حدثاً رئيسياً، يقف عنده ويبني عليه معطيات سردية لاحقة. لذلك استغنينا عن علاقتي التنافر والتكرار الزمنيتين، لأنهما لا تبرزان بشكل مكثّف واضح الأيديولوجي الذي يعطي للخطاب الروائي تميّزه وخصوصيته السردية في بناء الزمن النصّي البنيوي.

[1] Gérard Genette : Figures III. p145.

[2] محمّد معتصم: بنية السرد العربي – من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير –. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف/دار الأمان. بيروت/ الجزائر/ الرباط. 2010 .ص 63.

2 – المبحث الثاني : الحذف الزمني : مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي.

2 – 1 – مفهوم الحذف الزمني:

لم يستقر الباحثون العرب المعاصرون – كعادتهم – على اختيار مصطلح عربي واحد ترجمة للمصطلح الأجنبي (**Ellipse**) ؛ فقد ذكر باحثون ترجمة لهذا المصطلح مصطلحا عربيا هو«الإضمار»[1]، وهذا الأخير في اللغة العربية يعني الحذف أو الإسقاط، ومنه قولنا أضمر الشيء : أخفاه وحذفه ولم يذكره . بينما ذكر باحثون آخرون هذا المصطلح بمسمّى « الإسقاط »[2]، وترجع دلالة هذا المصطلح إلى الدلالة اللغوية التي أشرنا إليها سابقا. بينما نجد باحثين آخرين يترجمونه بمسمّى « القطع » [3]. ولعل هذا الأخير يستعمل أكثر في الفنون المرئية كالسينيما والأفلام؛ فحذف المشاهد السينيمائية هو قطعها من شريط الفيلم. وهو كذلك في اللغة العربية يعني ذكر جزء من الشيء وقطع جزء منه. وهي دلالات لغوية في العربية لها مفهوم واحد، ممّا يؤكد المفهوم الاصطلاحي الواحد لهذا المصطلح الأجنبي؛ فقد اعتمد الباحثون العرب في ترجمتهم لهذا الأخير على هذه الدلالات العربية الممكنة المتاحة. وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك وترجمه بمصطلح «الإغفال »[4].

إن هذه الكثافة المصطلحية قد وسعتها الدلالات العربية الممكنة التي اعتمد عليها هؤلاء الباحثون العرب في صياغة المصطلح النقدي المستخدم كآلية في قراءة النص السردي، لأنهم يرجعون – عادة – إلى الجذر اللغوي في العربية لمحاولة الإحاطة بالمصطلح الأجنبي. ولما كانت المصطلحات العربية كثيرة اختار كل باحث منهم مصطلحاً معيناً يناسب رؤيته. ولكن رغم هذا التعدد المصطلحي إلا أننا نجدهم يصوغون مفهوماً واحداً اعتماداً على الميراث البنيوي في الدراسات السيميائية السردية. فالحذف إذاً هو:« مقطع منعدم في القصة يوافق مدة ما من الحكاية »[5] .

فالمقطع الزمني من القصة أو السرد معدوم، أي استغنى الراوي عن قَصِّه لعدم أهميته وترك ما يوحي

---

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص . ص 63. وجميل شاكر وسمير المرزوقي في كتابهما (مدخل إلى تحليل القصة– تحليلا وتطبيقا–). دط. الدار التونسية للنشر / ديوان المطبوعات الجامعية. تونس/ الجزائر. دت .ص 92.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية). ط2 . المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء.2009. ص 156.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي –. ط3 . المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2000. ص 77.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي. ص 71.

[5] برنار فاليت: الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي –. ترجمة عبد الحميد بورايو. دط.دار الحكمة. الجزائر. 2000. ص 100.

بوجود حذف في الأحداث التي يراها السارد غير مهمّة، مع وجودها في سلسلتها الزمنية في الحكاية. لذلك نجد جيرار جنيت – كعادته وفيّاً لتقاليده العلمية في صياغة هذه المفاهيم الزمنية – يختصرها في معادلاته شبه الرّياضية، وذلك بقوله :« زح = ن ، زق = 0 »[1] .

إن تقنية الحذف في المقاطع الزمنية المسرودة من طرف الراوي تلعب دورا مهمّاً في تحقيق وظائف سردية كثيرة، فالحذف « يكاد يكون شرطا في الإبداع السردي والأدبي عموما ، بمعنى أنه سمة من سمات الشكل الجميلة »[2]؛ حيث يسعى السارد إلى جمع الخيوط السردية المهمّة في كتابة الرواية، وحين بات من الضروري التركيز على بعض الأحداث دون التركيز على بعضها الآخر فإن الحذف يسقط هذه المقاطع من منطق السرد ، فهي مقاطع لا تستحق أن تُروَى، أو هي بعبارة أخرى مقاطع زمنية ميّتة تماما كما وصفها جنيت، لأنها لا تؤدي أي وظيفة سردية تخدم الخطاب الروائي؛ فحياة البطل في الرواية مثلا لا يَسْرُدُها الراوي كاملة، وإنما يروي منها الجوانب الحية التي تخدم غرض الكتابة السردية، وعملية الانتقاء هذه هي التي تخضع الأحداث إلى الإسقاط أو الحذف،و ذلك « بهدف خلق حركية وتنويعات داخل الامتداد الوقائعي »[3].

وبالعودة إلى الخطاب الروائي لمحمد زفزاف فإن تقنية الحذف قد تجلّت في مستويات كثيرة، فهو لم يبرز في شكل واحد؛ فهناك ما يسمّى الحذف الضمني الذي يأتي عادة حين « لا يعلن النص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات » [4]. وهو الشكل البارز في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف؛ إذ إنه يترك – أثناء سرده للأحداث – فجوات زمنية كثيرة بين المشاهد السردية ومن خلال الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر، حتى إن القارئ لا يتفطن لهذا الحذف الضمني فيجد نفسه قد أنهى مقطعا زمنيا وانتقل إلى مقطعي زمني آخر دون الإعلان عن ذلك من الراوي باستخدام عامل المفاجأة السردية طبعا .

2 – 2 – تجليات الحذف الزمني في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

إن هذه الفراغات أو الفجوات الزمنية الضمنية الموجودة في خطاب مُحَمَّد زفزاف برزت بقوة في روايته

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 109.

[2] أحمد حافظ: الكتابة والكتابة عبر – النوعية في (العريس). (أعمال الندوة الوطنية التي نظمتها جامعة ابن طفيل – القنيطرة – الرواية المغربية وقضايا النوع السردي). دط. منشورات دار الأمان. الرباط. المغرب. 2008. ص 114.

[3] خالد سليكي: السيرة الذاتية عند مُحَمَّد شكري بين استراتيجية الواقع ورهان الكتابة – دراسة –. ط1.مطبعة فضالة. المحمدية. المغرب. 2003. ص 18.

[4] لطيف زيتوني: المرجع السابق. ص 75.

(أرصفة وجدران) ومن ذلك هذا المقطع الذي يذكر فيه الراوي ما وقع للبطل بومهدي في الطريق المؤدية إلى بيت صديقه سالم: « داسته امرأة في الطريق بكتفها (أنت أنت وأنا وأنا . لكل حقيقته.)

قال سالم :

– لماذا تطرق الباب بعنف ؟

ضحك بومهدي باستهزاء ...»[1] .

إن موضع الحذف لا يظهر علانية في هذا المقطع، وإنما هناك فجوة زمنية بين ما حدث للبطل بومهدي في الشارع وبين وصوله إلى شقّة صديقه سالم. فالراوي سكت عن سرد الأحداث الخاصة بهذه المرحلة الزمنية، وانتقل مباشرة إلى لحظة وصول البطل إلى شقة سالم. والأصل في زمن الحكاية أن هذا المقطع الزمني موجود، و الراوي أسقطه كليّةً من السرد ولم يعلن عنه صراحة، وترك مهمّة البحث عنه للقارئ الذي « يتحكم في عمليات التأويل ، ويفرض عليها أن تكون مناسبة للنص »[2]. فمثل هذه الفجوات الزمنية تعد خصّيصة من خصائص الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف.

ويظهر نوع آخر من أنواع الحذف في هذه الرواية بشكل لافت للنظر ألا وهو الحذف الصريح ، ويعني: « ذلك الذي يُصرَّح عن وجوده (مع تحديد مدّته أو من غير تحديد)»[3] مدّته من طرف الراوي، فهذا الأخير يقفز مباشرة من اللحظة التي توقف فيها السرد إلى اللحظة التي يبدأ عندها، ويستخدم في ذلك الأدوات الظرفية الزمنية كبعد شهرين وبعد سنتين ...إلخ. ويقلّ هذا النوع من الحذف في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف. ومن ذلك قول الراوي : « وبعد لحظات من الصمت في زاوية الطريق أعلن لها رأيه في يوم الخميس القادم . ولم ينتظر حتى تفكر ، بل وافقت بلا روية . وودعها بكلمات منفتحة...»[4].

إن المدة المحذوفة في هذا المقطع غير واضحة، ومع ذلك فالحذف صريح في كلام السارد، وهنا ينعدم مقطع من القصة أو السرد في مقابل مقطع من زمن الحكاية، ويكون سكوت الراوي وصمته إسقاطا لهذا

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 14.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة –. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. بيروت/ الجزائر. 2007. ص 64.

[3] لطيف زيتوني: المرجع السابق. الصفحة السابقة.

[4] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 62.

الزمن الميت الذي لم يَقصّه علينا. كما انتشر نوع آخر من الحذف وهو الذي دلت عليه النقاط الثلاثة، وسجلناه في مقاطع سردية كثيرة؛ إذ هو كذلك حذف صريح. و قد وقع في المقطع السابق هذا النوع من خلال قول الراوي (بكلمات منفتحة...)، فالنقاط الثلاثة دالة على حذف السارد كلاما ترك الحرية الكاملة للقارئ في تقدير ذلك.

ويخترق الراوي حدود السرد في رواية (الأفعى والبحر) بداية من الصفحة الأولى من هذه الرواية ويعلن عن حذوف كثيرة؛ حيث يعلن الراوي عن حذف صريح مدّته أربعون سنة، وذلك في قول الراوي :« مرت أربعون سنة ولم يكن سليمان يشبه أختيه في شيء . فقد كانتا عاديتين إلى حد بعيد . لذلك كانت نهايتهما طبيعية جدا . فقد تزوجتا وأنجبتا واهتمتا بأبيهما أما والدتهما المرحومة فقد توفيت دون أن يريانها »[1].

يعود الراوي إلى نقطة معينة من السرد ويسقط مدة زمنية قدرها أربعون سنة، وهي المدة الزمنية المحذوفة التي أسقطها ولم يروِ منها شيئا؛ فالأحداث المحذوفة في السرد يقابلها زمن الحكاية الذي دل عليه قول الراوي (مرت أربعون سنة)؛ فالأحداث التي شملها هذا الزمن لم تُسرد على مستوى القصة، ممّا يجعل هذا الإسقاط الزمني يخدم السرد من حيث البناء الزمني الذي يحذف كل حدث غير دال و غير مهمّ في نظام السرد الروائي.

ولعل الحذف الضمني الذي نلمسه عند مُحَمَّد زفزاف ونجده في رواية (الأفعى والبحر) بوجه خاص هو حذف العلاقة الجنسية بين البطل سليمان وصديقته ثريا ؛ إذ إن الراوي يسقط اللحظات الجنسية بينهما، بينما يبقي على العلاقة العاطفية الحميمية بين كلٍّ من سليمان وثريا، وهو ما يبيّنه الراوي في هذا المقطع العاطفي الذي يحذف منه العلاقة الجنسية :« ارتمى فوقها ولكنه لم يستطع أن ينك (...)...وأخيرا ، لم يكن في إمكانه أن يقنع نفسه بالافتراق عنها. وكان متأكدا أيضا ، أن الأمر سواء بالنسبة إليها . ثم طرد ذبابة كانت تحوم حول وجهه»[2].

لا شك أن الراوي قد أسقط هنا زمنًا سرديا في القصة، وهو الزمن الذي وقعت فيه العلاقة الجنسية بين البطل سليمان وصديقته ثريا، وهذا الزمن المحذوف سرديا يقابله زمن الحكاية الذي يثبت هذه العلاقة الجنسية بينهما. إن هذا القص/القطع السردي الذي قام به الراوي على مستوى القصة تدل عليه النقاط الثلاثة الدالة

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 07.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 31.

على الحذف، فهو حذف صريح، وفي الوقت نفسه إسقاط ضمني في قول السارد (وأخيرا)، وينبئ هذا عن تسريع السرد وتجاوز هذه اللحظات الزمنية التي خضعت للحذف، للمرور إلى لحظات زمنية سردية يراها الراوي مهمّة أكثر من غيرها.

وتبلغ تقنية الحذف كثرة لافتة للنظر في رواية (أفواه واسعة) لطبيعة هذه الأخيرة، لأن « الرواية العظيمة هي تلك التي يعرف مؤلفها متى يسرع ومتى يتوقف ، وكيف يقدر درجة الوقفات أو الإسراع ضمن إيقاع أصلي ثابت»[1]؛ حيث تشكل تأملات البطل الكاتب في قضايا كثيرة وأشبه ما تكون بالسيرة الذاتية، فالإشارات السريعة في السرد تناسب تقنية الحذف التي تنكمش فيها الأحداث على مستوى القصة مقارنة بالحكاية. ومن ذلك قول الراوي :« إن امرأة باعت جسدها لأنها لم تجد ما تقتات به ، وكيف أن شابا يجلس بالقرب منها على رصيف مقهى على شاطئ المحيط ، في انتظار زبون يأتي لكي يأخذها إلى أقرب فندق ثم يعود بسرعة لتدفع بعضا من تلك الدراهم لذلك الشاب ، الذي غالبا ما يكون وسيما حتى لا يثير الشبهات »[2].

لا تختلف طبيعة هذا المقطع عن خصوصية المقطع السابق؛ فبيع هذه المرأة جسدها هو نتيجة، لكن الراوي مرّ من السبب إلى النتيجة دون التفصيل في هذه العلاقة الجنسية. فالحذف إذاً وقع على مستوى السرد وشمل زمن هذا الحدث، بينما زمن هذا الأخير يستطيل فيه الحدث ويأخذ مجراه الطبيعي في الحكاية. وقد حدث هذا القطع أو الحذف الضمني جراء المرور السريع للراوي على الحدث وعدم الاهتمام به، لأنه لا يشكل بؤرة السرد المركزية، وإنما هو حدث هامشي حذفه غير ضار على مستوى السرد أو القصّ.

ينحو الراوي غالبا في هذه الرواية/أفواه واسعة منحى الاختصار والتكثيف والاختزال، فميل السرد إلى الحذف بدل التفصيل يدل على عدم الوقوف عند بعض الأحداث. وذلك ما يمثله هذا المقطع :« شيء فوق إرادته قد حصل وانتهى كل شيء ، ندم ولات ساعة مندم . ما حصل قد حصل في نهاية الأمر ، إذن سوف أذهب إلى الغابة ، وقد أفعل ما لا أفكر فيه الآن . المهم أنني سوف أفعل شيئا في الغابة ، وبكل تأكيد فإنني لن أقطع الأشجار»[3].

[1] أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سورية. 2009. ص 48.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 17.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 21.

يقوم الراوي هنا على مستوى زمن السرد بحذف أشياء كثيرة؛ فهو يتحدث عن فعله لأشياء كثيرة (قد حصل وانتهى)، ولم يسرد علينا هذا الذي حصل، وإنما ذكر أن البطل نادم لارتكابه هذه الأشياء. ثم كشف عن نيّته في فعل شيء في الغابة، لكنه لم يُسمِّ هذا الذي يريد فعله. وهي كلها حذوف وقعت في الزمن السردي يقابلها مقطع حكائي لم يقع فيه قطع أو حذف. وبذلك وقع انكماش كليّ بين الزمنَيْن، فهذه الأسطر القليلة مقطع سردي يتحمل مقاطع حكائية كثيرة. فهذا « الأسلوب يتصف بنوع من الحرية في الحركة السردية ، وبنوع من الذهاب والإياب بين أنماط مختلفة من الزمن »[1].

ورغم سيطرة الوقفات الزمنية على رواية (بيضة الديك) لمحمد زفزاف إلا أنها لا تخلو من إسقاطات زمنية عمل الراوي على تجسيدها – رغم قلتها – لتحقيق وظائف سردية، وهو ما وقع في الصفحات الأولى من الرواية :« لكن صاحبة الصيدلية طردتني بعد عام من العمل لديها ، قالت إن ذلك فضيحة، ولا يمكن لفضيحة من هذا النوع أن تلحق بالعائلة »[2] .

لقد أسقط الراوي البطل مدة زمنية قدرها – كما هو واضح في المقطع – عام كامل من السرد، فلم يروِ ما وقع في هذه المدة لأنها «ذات قيمة ثانوية »[3]. وفي الوقت نفسه أعلن عن هذا الحذف الذي لم يغطِّ هذه المدة من السرد لكونها غير مهمة في بناء الأحداث. فهذا الإسقاط هو حذف كليّ أسقط كل حدث وقع بين طرد البطل من العمل في الصيدلية وبين سرده للأحداث، وهي المدة المعلن عنها في سرد الراوي.

لا يكفّ الراوي عن هذه الإسقاطات الزمنية بأنواعها الصريحة والمعلنة والضمنية، وهو ما ذكره صريحا في هذا المقطع :« أتذكر كنزة ذلك اليوم . لم تكف عن البكاء طيلة أكثر من ساعتين . ظللت أهون عليها ما وقع دون جدوى . كنت أعرف العواقب . يا إلهي ؟»[4] . فالحذف هنا صريح ومقداره ساعتان من السرد الذي أغفله الراوي. فهذه المدة التي استغرقتها الأحداث بين كنزة وعمر لم يُروَ منها شيء، وما حصل فيها يبقى غامضا بالنسبة إلى القارئ، ودلّ عليه فقط قول الراوي :(طيلة أكثر من ساعتين). إن ما حصل بين كلٍّ من كنزة وعمر وحذفه الراوي لم يؤثر على بناء الرواية، وإنما كان مؤشرا على وقوع أحداث بين الشخصيتين لا تدخل في هذا النظام السردي.

---

[1] نور الدين محقق: شعرية الكلام الروائي. ص 61.

[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 09.

[3] نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي. ط 3. منشورات الاختلاف. الجزائر. 2003 . ص 115.

[4] محمد زفزاف: بيضة الديك. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 2007. ص 49.

ولعل الشيء اللافت للنظر في هذه الإسقاطات الزمنية في خطاب مُحَمَّد زفزاف الروائي هو كثرتها في سرد الراوي لبعض العلاقات الجنسية بين شخصيات معينة، وهو ما ورد في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، وذلك عندما سرد علينا الراوي العلاقة بين فاطمة ومكسيم :« عدت (أي الراوي البطل عليّ) إلى مكاني لأفرغ من الزجاجة الأخرى في حين كانت يد مكسيم تفتش عن شيء في جسد فاطمة . إنه المجد البشري اليومي إذن. وقفت وأشعلت الضوء لأطرد عتمة المساء. كنت أتلذذ بشرب الكأس وأنا أنظر إلى ما يجري في الغرفة »[1].

إن فعل السرد قد وقع على مستواه قطع أو حذف تمثل في بتر سرد العلاقة الجنسية بين شخصيتيّ فاطمة ومكسيم، فالراوي لم يفصّل في هذه العملية، بل سكت عنها. ولكنه في الوقت نفسه أشار سرديا إلى ما كان يجري أمام البطل الراوي (كنت أتلذذ بما كان يجري في الغرفة). وهنا حصل تسريع لمقطع قصصي سردي مقابل مقطع حكائي طبيعي؛ فقد انكمش الأول ووصل حد الإسقاط الكليّ ضمنيا بالإشارة دون تصريح من الراوي الذي قصّ هذا الوصف السردي للمشهد الجنسي.

كما أننا نجد في فصول هذه الرواية بعض الإسقاطات الصريحة، لكنها في الوقت نفسه لم توضح المدة التي حذفت من السرد. وهي إشارة من الراوي إلى أن هناك قطعا على مستوى السرد. وهو ما جاء على لسان البطل عليّ عند حديثه عن مدينة الدار البيضاء :« بعد أيام غادرت ذلك الفندق واكتريت بيتا في القرية بثمن أرخص بكثير . وكلما رخصت الحياة طالت الأيام هنا. وماذا أفعل في الدار البيضاء ؟ ليس عندي فيها لا الحسن ولا الحسين »[2] .

لم يوضّح الراوي البطل المدة التي قضاها في الدار البيضاء، وإنما أشار إلى أنها أيام حذفت من السرد، لكون تفصيلها غير مهمّ و لا يخدم السرد من حيث البناء الزمني؛ فالحذف في هذا الموضع لم يؤثر، وإنما قدم خدمة للسرد للتخلص من الأحداث الثانوية التي تثقل السرد وتزعزع البناء الزمني للخطاب السردي. فالحذف يبدأ من لحظة السرد إلى بداية هذه الأيام الغامضة، وهو الشريط المحذوف من السرد القصصي، فالرواية «وفق هذا المنطق تنتظم ، تنبني ، تأخذ نسقها وتصير شكلا متماسكا، متسقا في تماسكه »[3] عندما

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ط2. منشورات الجمل. بغداد. العراق. 2004. ص 35.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 55.

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ص 81.

تتخللها هذه الحذوف الزمنية.

ويبرز الحذف في رواية (الحي الخلفي) بشكل لافت للنظر، لكون هذه الرواية ذات طبيعة سردية مشهدية يتغلب فيها السرد والمشاهد على الطبيعة الوصفية؛ فتكثر فيها المقاطع السردية الحاملة لأنواع الحذف أو الإسقاط . ومن ذلك هذا المقطع الذي يتحدث فيه الراوي عن دورية رجال الأمن الليلية للحي الخلفي لمراقبة ساكنيه :« ثم تحركت السيارتان باتجاه المقاطعة و بعد حوالي ربع ساعة أصبح الحي المظلم مثل سوق عمومي وأشعلت الأضواء في النوافذ و تجمع الشبان في الأزقة ليتحششوا ويثرثروا و يحلموا إلى آخر الليل »[1].

يظهر الحذف في هذا المقطع من خلال قول الراوي :(وبعد حوالي ربع ساعة)، وهي قرينة لسانية دالة على الحذف. وبذلك يكون الحذف من سكوت الراوي عن السرد إلى استئنافه له، والمدة قدّرها بخمس عشرة دقيقة. فهذا الحذف يسقط أحداثا تدخل ضمن هذا الزمن السردي، بينما يبقى شريط الأحداث في الزمن الحكائي واردا دون إسقاط، وتكون نهاية الفصل هي التي اضطرت الراوي إلى تسريع السرد للوصول إلى نهاية الفصل والتخلّص من ترهّل السرد .

يستغل الراوي – عادة – المساحة السردية المتاحة لقصِّ شريط زمني من الأحداث و تجاوز بعضها لوظائف سردية كثيرة، وهو ما يبرزه هذا المقطع الذي يسرده الراوي عن الأحداث التي كانت تجري في غرفة الضاوية :« لقد كان الشخير متواصلا في السرير الآخر ، وبعد ذلك لم يحصل أيّ شيء سوى ما يمكن أن يتصوره الإنسان بعد ليلة مثل هذه »[2] . فالسارد هنا حذف زمناً من أحداث السرد ولم يسمّها أو يذكرها، بل أشار إليها عن طريق تحريك مُخيِّلة القارئ ضمنيا دون التصريح بحذف معلن مثلا.

تكشف تقنية الحذف عن خصوصية خطاب مُحَمَّد زفزاف السردي، رغم اختلاف نمط الكتابة من رواية إلى أخرى، فلكلّ رواية هدف من كتابتها وموضوع معالجتها. وتشكّل رواية (قبور في الماء) مادة دسمة ثرية لأنواع الحذف أو الإسقاطات الممكنة، فتصبح «آثار السرعة السردية بارزة خصوصا في حالة الالتواءات الزمنية»[3]. ومن ذلك إسقاط الراوي للحادثة الرئيسية التي بني عليها النظام الزمني السردي في هذه الرواية، ألا وهي حادثة غرق مركب الصيادين العشرة في البحر و ما خلّفته وراءها من كلام وبكاء ونحيب. فكل

[1] مُحَمَّد زفزاف: الحيّ الخلفي. ص 16.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 61.

[3] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سورية. دت. ص 126.

الخيوط السردية في هذه الرواية لها علاقة بهذه الحادثة المحورية.

يظهر الحذف الصريح بشكل مكثف من طرف الراوي في صفحات كثيرة من هذه الرواية، وخاصة الحذف الذي دلت عليه النقاط الثلاثة، وهو في مواضع كثيرة في مثل قول الراوي على لسان إحدى الشخصيات وهي المعطي :

« – سيدفع . وإذا لم يدفع هناك الحكومة وهناك . . . »[1].

يقوم هذا الحذف بتحريك مُخيّلة القارئ عن طريق ترك هذا الفراغ في الكتابة الدالّ على الحذف، وهو حذف صريح يبعث بذاكرة القارئ في شتى الاتجاهات لتأويل هذا المحذوف؛ إذ يزيد هذا الحذف من أفق الدلالة السردية التي تنشأ من مثل هذه الحذوف .لذا « فعلى القارئ ، من أجل فك رموز هذه الرسالة الأدبية ، أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والايديولوجية »[2] . فهذا الانكماش الذي حصل على مستوى القصة أو السرد عن طريق هذا الحذف أسقط الزمن الموجود في الحكاية بالنسبة إلى الحدث. فَقَصُّ الشريط الزمني فيما يخص هذا الأخير قد جعل الزمن السردي للحدث معدوماً في مقابل الزمن الحكائي الموجود.

ويكثر هذا النوع من الحذف الصريح الذي تدل عليه النقاط الثلاثة ، وذلك عندما وصف الراوي شخصية حدوم :« وأحيانا كان أحدهم يقول : «سأذهب لأخو(...)» فيجيب الآخر :

- إذاً خوّ(...) تقتلك .
- إنها تحب ذلك .
- اذهب وحاول »[3] .

فحديث الراوي عن شخصية حدوم في هذا المقطع جاء على لسان الأطفال الذين يتغامزون حول هذه الشخصية، ووقع بذلك حذفان على مستوى السرد يتعلقان بهذه الأخيرة، وهو ما دلت عليه النقاط الثلاثة. ولعل الراوي هنا يهدف إلى فتح أفق القارئ لتأويل هذا المحذوف لتوسيع الدلالة السردية. فهذا الإسقاط

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007. ص 33.

[2] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة : سعيد بنكراد وآخرون. ط1. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط. المغرب.1992. ص 88.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 46.

الموجود على مستوى السرد هو حذف للزمن الذي وقعت فيه أحداث سقطت على لسان هؤلاء الأطفال، بينما يستطيل هذا المقطع في الزمن الحكائي.

و في الوقت الذي يكثر فيه الحذف ذو النقاط الثلاثة في رواية (قبور في الماء) فإن رواية (محاولة عيش) تقوم على الفجوات الزمنية الضمنية والصريحة أثناء السرد، وهو ما ذكره الراوي في حديثه عن حارس الباخرة التي كان البطل حميد يأوي إليها لبيع الجرائد والصحف وابتزاز الأول للثاني :« أخذ حميد يفك أزرار سرواله، والحارس يساعده في ذلك، كان حميد يبكي. عالم قاسٍ من حوله . وعندما انتهى الحارس من مهمته عثر على دولار واحد وعلب السجائر ، شعر بنشوة حادة ، دفع حميد خارج البراكة »[1].

لقد حدث الحذف أو القطع على مستوى السرد بخصوص ما جرى بين الحارس وحميد؛ فالفجوة الزمنية واقعة بين توقف الراوي عند الحالة السيئة التي يمر بها البطل أثناء تفتيشه ونزع ثيابه بمساعدة الحارس وبعد الفراغ من ذلك، وهو ما برز في قول الراوي :(وعندما انتهى الحارس من مهمته)، فهذه الفجوة الزمنية السردية سقطت في السرد كلية عن طريق تسريع الراوي للسرد. وهذه الفجوة الزمنية تشير في الوقت نفسه إلى وجود المقطع الزمني لهذا الحدث في زمن الحكاية.

ويستمر الراوي في توزيع الفجوات الزمنية عبر خطابه الروائي لتحقيق وظائف سردية كثيرة تدخل في بناء خصوصية النص السردي للوقوف على أحداث أهمّ والمرور على الحدث الثانوي، وهو ما يشكّله هذا المقطع السردي :« أرادا أن يتشاجرا . لكن الصديق الثالث تدخل ، فض النزاع وتفرقوا في الشارع »[2]، وهو ما أراد أن ينهي به الراوي المشهد السردي بين البطل حميد وصديقه عندما عزمت والدة البطل على تزويجه؛ فالشجار الذي نشب بينهما انتهى بسرعة عن طريق قطع شريط الأحداث من طرف الراوي، وكان بإمكان هذا الأخير أن يسرد حادثة الشجار، ولكنه أسقطها بعد تدخل الصديق الثالث. فالراوي أثناء السرد ذكر الحادثة ولم يتوقف عندها، فالقطع طال سرد الأحداث وسقط هذا المقطع السردي وانعدم زمنه مقابل الزمن الحكائي، فهو حذف ضمني لا يتفطن له القارئ بسهولة إلا بعد عناء التأمل السردي لهذا المقطع.

وبالعودة إلى رواية (المرأة والوردة) فإنها تشبه من حيث تقنية الحذف رواية (قبور في الماء) لورود الحذف الصريح الذي يعتمد على نقاط الحذف الثلاثة في مواضع كثيرة ، وخاصة في المشاهد السردية التي تجعل

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 14.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 65.

«الرواية مفتوحة على احتمالات كثيرة جدا كلما أوغلنا في الزمن »[1]. وهذا المقطع يبيّن ذلك :« قالت (ويقصد سوز) ذلك ثم أنزلت ذراعيها إلى تحت . قلت وأنا أجلس :

– لا .. لا نعمّد. هذا غير ضروري. أنا أيضا ملحد لم أر في حياتي ما بداخل المسجد. وأبي وأمي كذلك . رغم أنهما متعصبان »[2].

إن الحذف هنا في هذا المقطع وقع في إجابة البطل الراوي لشخصية سوز بين اللّاء الأولى واللّاء الثانية، وبقيت نقاط الحذف دالة عليه، فهذا الإسقاط يدل على حذف مقطع زمني من سرد الأحداث يقابله في الوقت نفسه مقطع موجود في زمن الحكاية دلّ عليه هذا الحذف؛ فهذه الفجوة الزمنية دليل الحذف الصريح لشيء من السرد، وهو ما يجعل هذه المفارقة الزمنية تقع بين الزّمنَيْن للحدث الواحد.

ويتكرر هذا النوع من الحذف الصريح في موطن آخر من الرواية ، وهو ما سرده الراوي البطل عندما قامت سوز إلى نافذة الغرفة ونظرت منها إلى مجموعة الحرّاس الموجودين في الميناء :« لكني في الأخير أقنعتها . وقفت وأطلت من الشرفة عارية . رأيت بعض الحراس وفكرت في باربارا. هنا لا يمكن للحارس أن يصعد. أعتقد أن بإمكانه أن يكتب تقريرا فضا يصير بمقتضاه مربيا وفيلسوفا ومصلحا . وفي الغد ، يأتي حارس آخر باسم السلطة ويسلم لنا ورقة تؤكد على العقوبة نظرا لانتهاك حرمة ...»[3].

تأتي هذه النقاط الثلاثة في نهاية المقطع السردي ليتخذها « الكاتب وسيلة لإضفاء جمالية على خطابه السردي »[4]، و تفتح كلام الراوي البطل على عدة احتمالات من خلال حذف صريح؛ فالحذف يسقط الحدث من السرد ويجعل الزمن معدوما مقابل زمن الحكاية، انطلاقا من كون زمن الحكاية لا تلحقه هذه المفارقة الزمنية فهو زمن طبيعي. وإنّما المفارقة الزمنية تلحق زمن السرد، وهنا تبرز المسافة الجمالية التي تلحق الخطاب الروائي من جرّاء توظيف هذه التقنية السردية.

[1] حنّا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة –. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2002. ص 08.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 33.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 58.

[4] مُحَمَّد العماري ومُحَمَّد أدادا: الريح الشتوية – التشكيل الفني وصورة الواقع –. ط 1. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط. المغرب. 1997. ص 35.

3 – المبحث الثالث: الخلاصة الزمنية : مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.

3 – 1 – مفهوم الخلاصة الزمنية:

لقد دأب الباحثون العرب – كعادتهم في مجال استعمال المصطلح النقدي – على اختيار مصطلحات كثيرة للمسألة ذات الدلالة الواحدة، وهو ما نسجله هنا كذلك في اختياراتهم النقدية لمصطلح (**résumé**)؛ حيث نجد بعض الباحثين يُسمّونه « المجمل »[1]؛ وفي هذا الأخير ما يوحي بكونه ملخص الأحداث السردية بطريقة إجمالية غير مفصّلة. بينما نجد عند باحثين آخرين مصطلح الخلاصة ترجمة للمصطلح الأجنبي (**sommaire**) ، وهو اختيار آخر يؤكد التنوع في استعمال المصطلح الأجنبي ونظيره العربي المترجَم .

وبصرف النظر عن مسألة المصطلح وترجمته فإن مفهوم الخلاصة أو المجمل يكاد يكون واحدا عند جلّ الباحثين في ميدان السرديات؛ فالخلاصة تقتصر « على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة le bilan ، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية. وبفضل هذا التقديم الموجز تمدنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوبا شديد الكثافة والتركيز »[2] .

فالخلاصة أو التلخيص هي سرد أيام أو شهور أو سنوات في أسطر قليلة أو صفحات موجزة. وهنا يظهر شيئان اثنان: فالشيء الأول هو سرد هذه الأيام أو الشهور أو السنوات الذي يتم على مستوى القصّ في الخطاب السردي، وهو ما يقوم به الراوي. أما الشيء الثاني فهو: عدد الأسطر القليلة أو الصفحات الموجزة المقابلة لسرد الراوي . وبذلك تكون هناك معادلة شبه رياضية أشار إليها جيرار جنيت تخص الخلاصة أو المجمل ، وهي :«زح < زق»[3]. فهذه الأخيرة تجعل زمن القص المسرود الذي يقاس بالأسطر والصفحات أقل من زمن الحكاية، وهو الزمن الطبيعي للأحداث. ومعنى ذلك أن الزَّمَنَيْن غير متكافئين؛ فقد كان من المفترض أن تناسب عدد الصفحات المسرودة الزمن الأصلي الذي وقعت فيه الأحداث، ولكن الراوي يلجأ إلى هذه التقنية لوظيفة سردية معينة.

---

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: المرجع السابق. ص 89.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 153.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 109.

إن قيام الراوي بتوظيف هذه التقنية بوصفها من «البنى الزمنية التي يقتضيها القص »[1] يعكس رغبته في تجاوز فترات مهمّة من الزمن الأصلي للحكاية، لكونها غير مؤثرة في بناء الحدث السردي الروائي، وتلخيصها يعطي القارئ نظرة عنها؛ إذ إنه لا يحتاج إلى تفصيل طويل ليفهم مسار الأحداث في الرواية، ولكن تكفيه الإشارات الموجزة ليقبض خيط الأحداث؛ فليس ما يحدث في الزمن الطبيعي في الحكاية صالحا لأن يسرد في القص السردي ممّا يخص البطل في علاقته مع محيطه مثلا . فالراوي يركّز على المهمّ و يُهمل الحدث الجانبي الثانوي، بل يقوم بذكره مجملا ملخصا عن طريق السرد السريع للتخلص من أعباء هذه الأحداث الهامشية بقصد طيّها وجعلها من السرد الماضي.

فتقنية الخلاصة السردية و كيفية توظيفها تسهم في بناء خصوصية الكتابة السردية عند أيّ قاص أو روائي ،و « الغاية هي توسيع أبعاد النص الابداعي وآفاقه ودلالاته »[2]؛ فروايات مُحَمَّد زفزاف هي عبارة عن روايات تلخيصية، فهي تعتمد على تلخيص الأحداث وحذف بعضها غير المهمّ؛ إذ إن حجم رواياته يقترب من المتوسط، بل يميل أكثرها إلى القصر والاختزال والتكثيف، فأغلب شخصيات رواياته تلخص مقاطع من حياتها عن طريق التأمل والاسترجاع الداخلي للأحداث التي مرت بها؛ ففي رواية (بيضة الديك) يتناوب السرد شخصيات كثيرة، بداية بالبطل الأول شخصية رحّال، مروراً بشخصية الحاجة وعمر و جيجي وكنزة وحسن، ونهاية بشخصية الراوي الذي يلخص العلاقة بين هذه الأطراف الكثيرة معطياً ملخَّصاً عنهم جميعا، وموقف بعضهم من بعض، وهو ما يبيّنه المقطع الآتي : «كان والدي الذي يبيع بعض الخضر المتعفنة في سوق الحفرة لا يستطيع أن يعيل هذه الأفواه كلها . كل شيء ارتفع ثمنه. أربعة إخوة لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم. يظلون يتسكعون، يتشاجرون، أو يتاجرون في أقراص المخدرات لأطفال في سنهم. الاثنان الآخران ليسا متفوقين في دراستهما... لكن للأسف لم تستطع الرومانية أن تحقق آمالهم فيّ . مزقت نتيجة الطرد المدرسي ، وفررت من البيت . وعندما وجدت عملا في الصيدلية عدت إليه . شيء قليل خير من لا شيء. لكني فررت من البيت مرة أخرى... الحاجة صاحبة العمارة حاولت طردي بعدما طردتني صاحبة الصيدلية ، لكني صمدت »[3] .

يقوم الراوي البطل رحّال في هذا المقطع التلخيصي الاسترجاعي بتلخيص حياة عائلته المكونة من الأب

[1] بول ريكور: الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي-. ص 106.

[2] لحسن أحمامة: قراءة النص – بحث في شرط تذوق المحكي -. ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. 1999. ص 14.

[3] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 10.

والأم والإخوة، وعلاقته مع المدّرِسة الرومانية والحاجة صاحبة العمارة وصاحبة الصيدلية، فحياته الاجتماعية والمدرسية والعملية تمثل أحداث حياته التي مرت عليها سنوات طويلة، وهي تجسد المقاطع الحكائية. بينما الراوي البطل قام بتلخيصها في أسطر قليلة لا تتساوى مع المقاطع الحكائية الطويلة ولا تتناسب مع طولها، ممّا يعطينا مفارقة زمنية بين المقطعين الحكائي والسردي، فسرعة المقطع السردي ناتج عن التلخيص الذي قام به الراوي البطل لحياته المذكورة قصد اطلاع القارئ على هذه المراحل المهمّة من حياته دون تفصيل، ف«نشعر وكأن الزمن يلهث فتجري معه الأحداث بسرعة »[1]. وكذلك مرت المقاطع السردية للأبطال الآخرين؛ حيث سرد كل راوٍ مراحل من حياته باستعمال تقنية التلخيص.

إن تقنية الخلاصة أو التلخيص في رواية (بيضة الديك) أسهمت في رصد حياة هؤلاء الأبطال من بداية الرواية إلى نهايتها، وهو ما يعبر عنه هذا المقطع من الرواية نفسها يذكر فيه الراوي أحداثاً مكثفة عن طريق تقنية الخلاصة :« وقد عمل مدرس العربية كل آلة حتى أصبح مدرسا في إحدى الإعداديات، لأنه كما روى لنا بنفسه كان يبيع الجوارب في البحيرة ، وذات يوم تولى الوزارة رجل اسمه مُحَمَّد الطاسي أو مُحَمَّد الساسي لا أذكر، أراد أن يعرب التعليم فاستدعى كل من هب ودبّ . أجروا لهم امتحانا في التلاوة ودفع بعضهم شيئا من الرشوة ، وصاروا – تبارك الله – معلمين في الابتدائي .. ثم انتقلوا كأساتذة إلى الثانوي ، ومنذ أيام فقط شاهدت حفلة لمدير ثانوية ، كانت الخراف المشوية وزجاجات الويسكي تتقاطر على بيته احتفالا بترقيته ، ولما سألت عنه قيل لي إنه كان مجرد متعلم خياط »[2].

إن مجموعة الأحداث التي ذكرها الراوي تشكل بالنسبة إلى زمن الحكاية مراحل طويلة من الزمن، وكان من الممكن أن يطيل فيها السرد، وإنما قام الراوي بما يشبه الانتقاء والاختيار في رصد الأحداث عن طريق تلخيص هذه المراحل التي تشكل سلسلتها الزمنية طولا قد يمتد إلى سنوات كثيرة. فهذه التلخيصات الخاطفة تجعل زمن الحكاية أطول بكثير من زمن السرد، لأن سرعة المقاطع السردية لا تتناسب مع بطء المقاطع الحكائية. لذلك تتشكل المفارقة وتحدث الخلاصة انطلاقا من هذه المعطيات الزمنية للسرد. وينتج عنها«سرعة القراءة ووتيرتها بطريقة محددة ، وترتيبا خاصا في تقديم المعلومات »[3].

[1] محبة حاج معتوق: المرجع السابق. ص 97.

[2] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 79.

[3] روجر فاولر: اللسانيات والرواية . ترجمة أحمد مومن. دط. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة قسنطينة. الجزائر. 2006. ص 65.

3 – 2 – تجليات الخلاصة الزمنية في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف:

ويستمر نسق الكتابة عند مُحَّد زفزاف في رواية (أرصفة وجدران) بالطريقة نفسها باستعماله تقنية التلخيص أو القفز على الأحداث للوصول إلى غرض السرد؛ وهو ما تجسد في هذا المقطع :« وجاءت ليلى مسرعة ... وقامت لتحمل حذاءيها فوضعتهما في قدميها وألقت بخفي سالم . ثم اتجهت أخيرا إلى المرآة لتسوي شعرها . وبعد لحظات كانا يهبطان درجات العمارة . وفي الطابق الأخير التقيا سالم.

أكدت له أن عشاءه في المطبخ . وكان بادي التأثر وحزينا . فاعتذر له بومهدي لأنه لم يسأله عن أمه أولا . فقال إنها في حالة سيئة ، وأن أباه لا يزورها بتاتا .

انطلقا يعبران الطريق والليل يلمس وجهيهما »[1]. فواضح أن الراوي استعمل السرد المجمل أو تقنية التلخيص للاستغناء عن الأحداث غير المهمّة في نطاق السرد؛ فهذا المقطع القصير الذي وقع في خمسة أسطر أخذها من مساحة الكتابة قد تحمّل مقاطع زمنية كثيرة من زمن الحكاية؛ فبين الحدث الأول وهو مجيء ليلى مسرعة والحدث الأخير وهو عبورها مع شخصية بومهدي الطريق هناك أحداث أخرى، ما كان على الراوي إلا أن يقفز من حدث إلى آخر كي يصل بالقارئ إلى مقاطع سردية تدفع بالحدث إلى الأمام. فهذا التفاوت بين سرعة المقاطع السردية وبطء المقاطع الحكائية نتجت عنه هذه الخلاصة الموجزة للأحداث، وفراغات زمنية كثيرة .لذا ف«إسراع أو تمهل الزمن المحسوس يجب أن يكون من الممكن نسبته إلى جهاز إيقاع الزمن التصوري »[2] .

إن نمط الكتابة الروائية عند مُحَّد زفزاف تقوم على ترك هذه الفراغات الزمنية الكثيرة، ومحاولة القفز الدائم على تفصيل الأحداث؛ ففي الصفحات الأخيرة من الرواية نفسها يذكر الراوي مقاطع زمنية تعبر عن أحداث ملخصة :« مرت فترة لم ير فيها بومهدي سالم . كان لا يذهب لزيارته بالغرفة . وكان سالم قد افتتح معرضه منذ أيام ، غير أن الصحف لم تتكلم عنه ...

في تلك الظهيرة فكر بومهدي في زيارته . كان يعرف أنه لا يذهب إلى المديرية العامة في ذلك الوقت . عندما ذهب التقى صورة الصبيّة الضاحكة في الجدار.

[1] مُحَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 59.

[2] أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس. مراجعة: إحسان عباس. ط1. دار صادر للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. 1997. ص 162.

كانت تنظر إليه كأنها افتقدته منذ سنوات. وكان سالم غارقا في القراءة، وأكد له أنه كان يتوقع زيارته، خصوصا وأنه لم يره منذ مدة »[1].

يسرد الراوي مجموعة الأحداث التي تنشأ انطلاقا من رغبة البطل بومهدي في زيارة صديقه سالم إلى الحديث الذي دار بينهما سرداً موجزاً بذكره للحدث دون تفصيل، ممّا يجعل عملية التقاطع بين المقاطع الحكائية والمقاطع السردية زمنيا لا تكاد تلامس بعضها سوى في نقطة زمنية مفصلية، وهي نقطة التقاء بين الحكاية والقصة أو السرد، بينما ينكمش زمن القصة أو السرد لتتشكل المفارقة بين هذا الأخير والحكاية عن طريق الخلاصة أو التلخيص.

والموقف نفسه نجده في رواية (الأفعى والبحر) عندما يتحدث الراوي عن البطل سليمان الذي وصل إلى تلك المدينة الصغيرة، فأحداث هذه الرواية تدور على شاطئ البحر، بينما يسعى الراوي للوصول إلى الحدث الجوهري بتخطي سلسلة زمنية لأحداث كثيرة عن طريق القفز الزمني دون التوقف عندها. فهي إشارات سريعة لما فعله البطل :« قرأ فيها (أي في القرية الصغيرة) قليلا وتأمل كثيرا في أشياء ذات بال ، وتحدث إلى خالته عن ثريا وسي أحمد ... فالناس موجودون من حوله. وهو يتحدث إليهم عن أشياء لا تهمه أحيانا ، شأنه في ذلك عندما كان في الدار البيضاء أو حتى أثناء السنة الدراسية في الجامعة ، الأشياء تتم بشكل مختلف . هناك أحاديث عن الثقافة ... قال سليمان بأنه سيكون مضطرا لانتظار ثريا والحديث عن سي أحمد حتى تتغير الأحوال من حوله . وسيخرج للغابة المجاورة . وهناك البحر بشساعته . والعالم غير مكتظ ، يمكن أن يقرأ »[2] .

يضم هذا المقطع السردي قفزات زمنية على أحداث قام بها البطل سليمان في هذه المدينة الصغيرة؛ فالراوي يشير بسرعة زمنية كبيرة إلى ما قام به البطل دون تفصيل، بل استرجع أحداثا ماضية تسبق اللحظة السردية وتشكل الذاكرة بالنسبة إلى البطل سليمان، وكل ذلك تم عن طريق الخلاصة أو تلخيص الأحداث، فهي « حركة الإغراء من النص وحركة التقارب من القارئ»[3].

وتستمر تقنية الخلاصة في رواية (الأفعى والبحر)، وخاصة في الفصول الأخيرة عندما يريد الراوي أن

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 122.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 23.

[3] خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر. دط. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. سورية. 2010. ص 175.

يُنهِي الرواية فتصبح المقاطع السردية في تسارع كبير، فتتشكل المفارقة الزمنية بين الحكاية والقصة، فتغيب حركة الأبطال وتصير ظلالها باهتة. بينما يكون حضور الراوي متميزا وقويًّا: « وحرك رأسه (أي البطل سليمان) ليلتفت إلى جسم إنسان يقف عند كتفه... وعندما ذهب الإنسان لاحظ سليمان أنه يلبس فردتي حذاء مختلفتين ... وعاد الإنسان بكأس الشاي بسرعة وعندما شرب منه رشفة وجد أن السكر ينقصه... فالتفت ليجد وراءه امرأة موشومة اليدين و الوجه، وقال لها أن تأتيه بالسكر ففعلت »[1].

إن الحركة السردية التي يقوم بها الراوي في قصِّهِ للأحداث لا تتناسب مع زمن الحكاية الذي يعطي الأحداث المروية حقها من التفصيل واستطالة زمنها؛ فهذه الأحداث التي جرت بحضور البطل – حتى ولو كانت في مكان واحد – إلا أنها عبارة عن قطع زمنية مختصرة موجزة، يجرها السرد دون الوقوف عندها، فهي أحداث هامشية لم يعطها الراوي أهمية كبيرة.

وتبلغ تقنية التلخيص مداها الفعّال في رواية (أفواه واسعة) عندما تغيب الحركة السردية المفصلة وتحضر الإشارات السريعة للأحداث؛ فهذه الرواية تشبه في مكوناتها السيرة الذاتية التي تعبر عن مواقف مختصرة وخواطر سجلها الراوي على لسان البطل الكاتب، فهذا المقطع يشير إلى ذلك :«سوف نلتقي به مساء في حانة الميريلاند ، وسوف ترين كيف أنه يصبح شخصا آخر، يشرب النبيذ . وعندما ينتشي يشتري باقة ورد لا أدري لمن يقدمها ، وأحيانا ينساها أو يهملها ، يشتري لك كذلك بعض حبات اللوز أو الفستق ... وعندما تفرغ زجاجة النبيذ الصغيرة يطلب أخرى ، تحوم حوله بعض الفتيات ، يتحدثن إليه ، ولكنه لا يجيب إلا بحركة من رأسه ، فتنصرف الفتيات ، اقتربت منه ذلك المساء ، وطلبت منه سيجارة ... طلبت منه أن يشعلها لي ففعل »[2].

فعن طريق التلخيص يقوم الراوي بسرد برنامج البطل الكاتب والأحداث التي يقوم بها، و ذلك « أن الفنان يقيم واقعا فنيا جديدا ، له قوانينه ، وله منطقه الخاص»[3]، فالتلخيص هنا هو سرد ليوميات البطل الكاتب، وبذلك يصير الشريط الزمني لحياة البطل سريعا، فالقفز على الأحداث عن طريق ذكرها لا تفصيلها خلّف مفارقة زمنية بين الحكاية – وهو ما جرى في زمن واسع وكبير يقدر ربما بساعات طويلة – وزمن

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 87.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 24.

[3] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا). ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت. لبنان. 2006. ص 94.

السرد أو القصة – وهو ما ذكره الراوي في المقطع السابق – ؛ فلم تأخذ الأحداث المذكورة من السرد سوى ستة أسطر تقريبا.

ومثلما شكل نسق سرد الأحداث في رواية (أفواه واسعة) تلخيصا لقضايا كثيرة فإن الراوي ينهي هذه الرواية بسرعة أكبر في السرد مستعجلا نقطة النهاية؛ و هو ما يسرده الراوي عن البطل الكاتب وصديقته: « ثم دخلا إلى المقهى كالعادة ، وأعطيا وجههما لهواء المحيط ، اندسا بين موائد متفرقة على الإفريز وظلا يحلمان ويتحدثان عن الرحلة إلى سويسرا و كيف أنه سوف يكتب هو كتابا لا يشبه باقي الكتب ...

وفكر هو في شخصية وليدها ، لكن الأولاد كثيرون في هذا العالم ولا يتشابهون عندما كان يفكر في ذلك . دفع وليدها ثمن قهوته ومر بالقرب منهما غير عابئ ولا مكترث قطع الطريق إلى الرصيف المقابل باتجاه الحانة لكي يشرب قنينة نبيذ صغيرة كالعادة »[1].

ذكر الراوي في المقطع السابق أحداثا في زمن سردي متعاقب باستعماله تقنية الخلاصة؛ فالراوي يسرد أحداث دخول البطل وصديقته المقهى وجلوسهما بين الموائد وحديثهما عن الرحلة إلى سويسرا. ثم انتقل إلى ذكر ولد صديقته ودفعه ثمن قهوته ومروره بالقرب منهما وقطعه للطريق باتجاه الحانة. وهي كلها أحداث زمنها الأصلي الحكائي مستطيل أو طويل نسبيّاً، بينما زمنها السردي موجز مختصر؛ ف« الكاتب لا يوظف الزمن في خطابه أو عمله الأدبي، بل يوظف هذا الشكل من الخطاب أو العمل للأزمنة التي يقتضيها خطابه أو عمله »[2] السردي.

وفي الوقت الذي كثرت فيه الخلاصة في رواية (أفواه واسعة) بشكل لافت للنظر، فإن هذه التقنية تقلّ في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، وتظهر المقاطع السردية أكثر تماسكا نتيجة غياب القفزات الزمنية الكثيرة التي تخلف – عادة – فجوات سردية تؤسس لغياب القناعة لدى القارئ بعدم واقعية الأحداث. لذلك قليلا ما نعثر على خلاصة زمنية في هذه الرواية الأخيرة، والنماذج الموجودة فيها هي عبارة عن قفزات زمنية صغيرة لا يكاد القارئ ينتبه إليها. ومنها قول الراوي البطل: « ومشينا وسط أزقة ضيقة خالية وعامرة . وصلنا إلى باب تقليدي على واجهته خرصة نحاسية . لم يطرق عز الدين الباب ولكنه دفعه بقدمه.

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 76.

[2] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة. د ط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 2007. ص 125.

صعدنا درجا حجريا إلى أن وجدنا أنفسنا في صالة واسعة »[1].

إن هذا المقطع المذكور هو قفزات زمنية أربعة في زمن السرد الحاضر، لأنه يتضمن أربعة أفعال أو أحداث قام بها البطل ومن معه؛ فعن طريق الخلاصة يقفز الراوي من زمن إلى آخر محدثا فجوات زمنية تكونت في زمن السرد. وبذلك ينكمش هذا الأخير مقابل زمن الحكاية الأصلي الذي استغرقت فيه هذه الأحداث بتفاصيلها مدة ليست باليسيرة.

ولعل القفزات الزمنية الطويلة التي نسجلها في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) هي ما ورد في الصفحات الأخيرة من الرواية، وهي خلاصة استرجاعية جاءت على لسان شخصية إبراهيم اتجاه البطل : « أحيانا تقع حادثة بسيطة فيقوم رجال الدرك في الديابات والبوليس في الصويرة بجمع كل الهيبيين . أنت لا تعرف هذا . وكثيرا ما صدرت أحكام في أبرياء عرفتهم شخصيا. أحكام قاسية. أرجوك ؟ خذني معك إلى الدار البيضاء . أنقذني وأنقذ نفسك . لن أكون ثقيلا عليك. أمكث معك في بيتك يوما أو يومين ، فإني أعرف أصدقاء أوروبيين يتاجرون في الحشيش هناك ، أبحث عنهم في يوم أو يومين ، ثم أترك لك راحتك »[2]. فهذه الخلاصة تتخذ شكل قفزات زمنية تعمل على استرجاع أحداث ماضية، لكن وتيرة هذا التلخيص تكون سريعة، قصد إقناع البطل من طرف إبراهيم بضرورة الرحيل عن هذا المكان والذهاب إلى الدار البيضاء عن طريق جمع خيوط أحداث متفرقة في ثلاثة أسطر لخّص فيها هذه الأحداث القديمة، فيكون هذا الانكماش في الزمن السردي مقارنة بالزمن الحكائي راجع إلى توظيف تقنية الخلاصة التي تعدّ « العنصر الوظيفي في صميم العمل ، في صميم الفعل »[3] عند الراوي والشخصية معاً.

ولكن لا يلبثُ مُحَّد زفزاف أن يعود إلى توظيف آلية الخلاصة بشكل واسع في رواية (الحي الخلفي) بعد أن تخلّى عنها في روايته السابقة (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، وذلك عندما يعود الراوي إلى استعمال التأملات الذاتية وإبراز مواقفه، فتكون الخلاصة هي الوسيلة المثلى لذلك : «هي (ويقصد مجموعة الأكواخ) في الغالب ملك لهؤلاء الغرباء مغتصبي أملاك غيرهم ، أو هي ملك لأقاربهم فعندما تشم أدنى رائحة ، أو يسمع أدنى طنين فإن الغريب يجر أبناءه ويهرب إلى تلك الأكواخ وإذا لم يكن له جحر هناك فإنه يتربص على قارعة الطريق وينتظر أول شاحنة لتنقله إلى أقرب نقطة للقرية التي هاجر منها ...آملا أن يعود بعد أيام

[1] مُحَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 93.

[2] مُحَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 105.

[3] غاستون باشلار: جدلية الزمن. ص 30.

أو شهور إلى المدينة ... كثيرون هم الذين جاءوا إلى الدار البيضاء متشعبطين في عربة أو شاحنة أو مشيا على الأقدام ، ناموا في الشوارع الخلفية والأزقة والحدائق العمومية والإسطبلات ، ولكن بعد مرور الوقت أصبحوا أثرياء بنوا الدور والعمارات والفيلات وأسسوا شركات »[1] .

تستمر هذه الخلاصة الزمنية نحو صفحة من مساحة الكتابة جمع فيها الراوي أحداثا كثيرة لتشكيل تأملات سردية وتحقيق موقف منها، ولا تكاد تنقطع هذه الخلاصة سوى بتدخل الوصف لينقطع السرد. ولا شك أن هذه الأسطر الكثيرة قد لخّصت في الأصل أزمنة حكائية كثيرة يشكل كلٌّ منها حدثاً منفصلاً، إلا أن هذا الانكماش على مستوى السرد يقابله الزمن الطبيعي الممتد في الحكاية.

إن انكماش الأحداث على مستوى زمن السرد مقارنة بزمن الحكاية مرده إلى التكثيف في بناء الأحداث باستعمال القفز الزمني أو الخلاصة؛ فعند عودة الراوي البطل إلى الذاكرة وتحديدا إلى مشواره الاجتماعي تتجه وتيرة السرد إلى سرعة فائقة في رصد الأحداث المهمّة في حياته :« عندما كنت صبيا اشتغلت مع أخي الأكبر كمتعلم في حانوته ، وكنت استيقظ في الصباح الباكر ، وعند آذان الفجر بالضبط ، وكم لكزني ونهرني السكارى لكنها كانت حياة أليفة مع ذلك ، وظللت صامتا إلى أن تعلمت وتخرجت أستاذا وصفعني الشرطي ...، فقال لي دماغي، اجتز المباراة والتحق بالأكاديمية لكي تصفع أناسا آخرين...، وأحيانا لا أصفع بيدي ولكن بأيدي الآخرين، أقصد الأعوان و المخازنية، لأنني ما أزال أتذكر تلك الصفعات التي تلقيتها من أخي الأكبر وأنا صغير والصفعات التي تلقيتها في الشارع ... ، كما أنني لا أستطيع أن أنسى ذلك الوشم على أرنبة أنف ذلك الشرطي العجوز الذي زوج بناته واستراح وخرج ليصفع أستاذا داخل سيارته مع زوجته في شارع ما من الحي الحسني ...»[2].

يلخص هذا المقطع السردي الأحداث المهمّة التي وقعت للبطل واستطاع أن يتذكرها مما كان شاهدا عليها، فهو« زمان تتسارع إيقاعاته »[3] ؛ فقد شكل خلاصة استرجاعية ذكر فيها الراوي مقاطع سردية سريعة مختصرة، لم يتوقف عندها ولم يفصّل في قضاياها. فزمنها السردي القصصي أقل وتيرة من زمنها الأصلي الحكائي؛ فالأسطر الثمانية التي وقع فيها التلخيص لا تشكل مساحة ورقية استوعبت زمن الأحداث في

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 08.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 78- 79.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد – الزمان المروي – . ترجمة سعيد الغانمي. مراجعة جورج زيناتي. ط1. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. 2006. ج3. ص 155.

الحكايـة. إن زمـن القصـة أو السـرد (و يقـاس بالأسـطر والصـفحات) لم يسـتوعب زمـن الحكايـة (الـذي يقـاس بالأيام والأشـهر والسـنوات)، و هنـا تحـدث المفارقـة الزمنيـة بـين زمـن الأحـداث في الحكايـة وزمـن سـردها في القصة، ويكون الفرق واضحا بين الزّمنين.

وفي الوقـت الـذي تكثـر الخلاصـات الزمنيـة في روايـة (الحـي الخلفـي) تقـلّ في روايـة (قبـور في المـاء) لطبيعتهـا المشـهدية، لأن الحـدث الهـام في هـذه الأخـيرة هـو حـديث النـاس عـن مركـب الصـيد الـذي غـرق في البحـر وتـوفي معـه عشـرة صـيادين يعملـون عنـد شخصـية العياشـي الثـريّ؛ فالخلاصـات الـتي وقعـت في هـذه الروايـة قصـيرة جـداً، ولا تكـاد تتعـدّى السـطرين إلى ثلاثـة أسـطر غالبـا وتـوجز حـدثا أو حـدثين. ومنهـا مـا ذكـره الـراوي في هـذا المقطـع:« كـان (ويقصـد شخصـية الحسـناوي) هـو الآخـر صـيادا . لكـن لم يكـن يشـتغل عنـد العياشـي ولا يقـوم بالـرحلات الكبـيرة داخـل الأطلسـي.كـان يكتفـي بنشـر الشـبكة عنـد الشـاطئ فقـط بواسـطة قـارب صـغير .لم يكن يخشى غرقا أو هبوب عاصفة . كان فقيرا ومتزوجا .وما يحصل عليه لا يقيم به أوده أو يسد رمقه »[1] .

يقـف الـراوي في هـذه الخلاصـة عنـد شخصـية الحسـناوي معطيـاً إيّانا صـورة عنهـا، فهـي خلاصـة سـردية تعريفيـة لا تتجـاوز ثلاثـة أسـطر ونصـف سـطر. وكـان بإمكـان الـراوي أن يفعـل أكثـر مـن ذلـك، إلا أنـه اكتفـى بهـذا الملخـص الموجز رغـم أن ماضـي هـذه الشخصـية لا يضـم هـذه المعطيـات فحسـب، فـزمن السـرد هنـا ينكمش لصـالح زمـن الحكايـة الـذي يمثـل كـل مـا يتعلـق بهـذه الشخصـية مـن أحـداث، «ومـا لعبـة الـزمن إلا الـتحكم في إيقـاع السـرد مـن تسـريع وإبطـاء »[2]، وذلـك مـن خـلال تركيـز الـراوي علـى الأحـداث الـتي تمثـل ماضـي الحسـناوي دون غيرهـا. إضـافة إلى عـدم تفصـيلها جعـل زمـن السـرد يتراجـع كثـيرا لصـالح زمـن الحكايـة، وهـو مـا أسـهم في تسريع السرد مقارنة بالحكاية.

وتبـدو أكثـر الخلاصـات حجمـا هـي تلـك الـتي لخـص فيهـا الـراوي الـزردة الـتي أقامهـا أهـل القريـة نعيـاً علـى ضـحاياهم الـذين مـاتوا في غـرق المركـب؛ إذ وصـلت هـذه الخلاصـة الختاميـة إلى صـفحة كاملـة ذكـر فيهـا الـراوي مـا فعلـه أهـل القريـة في هـذه الـزردة: « وزّع الكسكسـي وطعـم مـن طعـم . أكـل الصـغار والكبـار . أدخـل المهـدويون اللحـم في بطـونهم وأعبـابهم وأقبـابهم . خبـأ بعضـهم جـزءا مـن اللحـم لمـن لم يسـتطيعوا الحضـور . اجتمـع

[1] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 62.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي –. ترجمة فلاح رحيم. مراجعة جورج زيناتي. ط1.دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان.ج2. 2006. ص 14.

الشبان تلك الليلة في القهوة ... بعدها ارتفعت عقيرة بعض حفظة القرآن ، وتفننوا في التلاوة والإنشاد . وكذلك قرئت بعض القصائد في الأمداح النبوية ... خرجوا جهة القهوة . سكروا وضحكوا وعربدوا ...»[1].

إن كلّ ما جرى ليلة الزردة في القرية من أحداث بين الشخصيات وأفعال قامت بها هذه الأخيرة قد حاول الراوي تلخيصه في جمل موجزة مختصرة بدل التفصيل في ذلك، رغم أن أحداث هذه الليلة كثيرة؛ فلجوؤه إلى قصّ شريط التفصيل جعل زمن القصة أو السرد أقل بكثير من زمن الحكاية، وهو ما ينبغي أن تكون عليه الأحداث في زمنها الطبيعي. وتكون بذلك الوظيفة السردية لهذه الخلاصة التي تمثل «صورا من أزمنة قصية لها دلالتها الخاصة »[2] هي جمع الخيوط السردية وتشكيل خاتمة ورصد الأحداث المهمّة في هذه المشاهد.

ولا تختلف رواية (محاولة عيش) عن سابقتها من حيث كونها رواية مشهدية، ابتعدت قليلا عن السرد المباشر، وبذلك قلّت فيها الخلاصات السردية، ولم يبرز صوت الراوي إلا من خلال تنظيمه لعملية السرد وبناء المشاهد الدرامية؛ وذلك عندما تحدث الراوي عن البطل حميد وحياته الاجتماعية القاسية التي عاشها مع أسرته :«كان حميد أحيانا يذهب مع رفاقه لجني البلوط ويتقاسمون ثمنه فيما بعد . أبوه كان كسولا ، يفعل ذلك فقط (يجني البلوط) عندما يحس أنه في حاجة إلى نقود لشراء سجائر ، أو عندما تشتد به حمية القرم كما يقول العرب ، إذ تمر شهور دون أن يذوق شنتيفة لحم ، وقتها يعزم على أن يعمل . يأخذ حميد معه إلى الغابة ويعودان بكيس من البلوط ، يبيعه أبوه ثم يقصد مجموعة أشباه الجزارين من ذباحين ومتعلمين في مجزرة المدينة ، الذين يأخذون كأجر لهم من عملهم ، بعض السقط ، يشتري كيلوغراما من السقط ، ويوصي زوجته بأن تطبخه جيدا ، وتحاول زوجته ما أمكن أن تردد كلمة " لحم " وهي تتحدث إلى أطفالها ... يبقى بعد ذلك، طيلة أيام، يحلم بذلك اليوم الذي أكل فيه السقط »[3].

يسجل هذا المقطع خلاصة استرجاعية تضم إضاءات سردية على الحياة الشقية التي عاشها البطل حميد مع عائلته في ظل كسل والده، وتحمّل حميد نفقة هذه العائلة؛ فهذه الخلاصة السردية تختصر سنوات طويلة من طفولة البطل. فهذه الأسطر القليلة التي اختصرناها توجز ماضي شخصية حميد، لكنها في الوقت نفسه

[1] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 91.

[2] مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية –كتابة التجريب – .ط1. دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة. تونس. 2003. ص 35.

[3] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 15.

تنكمش ليكون زمنها السردي أقل بكثير من زمنها الحكائي. لذلك فهذه الأسطر القليلة لا يمكن أن تسجل بالتفصيل سنوات طويلة من حياة البطل وعائلته ، لأن الراوي ينتقي منها ما يخدم غرضه السردي.

ورغم ندرة هذه الملخصات السردية فإن الراوي من حين إلى آخر يقوم بعملية تسريع السرد ليتجاوز بعض الأحداث غير المهمّة، وهذه المرة ما جاء على لسان البقال عندما سأله المقدّم عن زمن العشرة بينهما: « يمكن قبل دخول الأمريكان بسنوات قليل ، أيام المجاعة ، يوم كانت الهيليكوبتيرات تلقي علينا بقطع الجبن والشيكولاته والخبز والمنشورات التي لم يكن أحد يعرف قراءتها »[1]. لقد كان سؤال المقدم للبقال كافيا لعودة هذا الأخير إلى ذاكرته وتذكّر زمن العشرة عن طريق إضاءة الحاضر بما وقع في الماضي بخلاصة في سطرين اثنين. فزمن السرد هذا لا يغطي في الحقيقة زمن الحكاية، فحادثة المجاعة وما خلفته من أضرار تستحق مساحة ورقية من السرد تغطي التفصيل الذي يلحق هذه الحادثة، ف« هو زمن يسيطر عليه طبعا الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة »[2]، وهنا نرى بأن زمن السرد أو القصة لا يشكل سوى جزء يسير من الحكاية بتفاصيلها الأصلية المتشعبة.

وعلى خلاف رواية (محاولة عيش) فإن رواية (المرأة والوردة) قد شهدت – بخلاف كل روايات مُحَمَّد زفزاف – خلاصة أخذت مساحة ورقية كبيرة وصلت إلى سبع صفحات كاملة، فهي بمثابة استهلال قدّم به زفزاف هذه الرواية؛ فقد جاء على لسان البطل الراوي :« هنا(يقصد في الدار البيضاء) تسيّرنا أقلية بيضاء من المغامرين والقوادين وبائعي نسائهم . فيبنون الشركات ويستثمرون الأموال . ويطردوننا من المقاهي والمراقص . يترك البواب أو النادل الباب مشرعا في وجه الزبون الأوروبي بينما يقف في وجهك أنت ولا يقول " ممنوع " ولكنه يقول بأدب " معذرة . محجوز" . وإذا استنجدت بشرطي ضربك على رأسك وقادك إلى المركز حيث تشم رائحة الوسخ والقذارة. وربما كلفت بتنظيف المركز من قيء السكارى ، كل هذا لأن الشرطة أمّيّون جهلة ، قادمون من البادية ... رشوت موظفا بسيطا و حصلت على جواز جديد غيّرت فيه اسمي المدنس ... ومن ذلك اليوم لم أر ذلك الصديق ...»[3] .

يحتوي هذا المقطع على خلاصة سردية حاول الراوي أن يضع فيها أحداثاً مهمّةً مختصرة تشكل عصب هذه الرواية؛ فقد اتجه السارد إلى وضع القارئ في صورة واضحة بخصوص هذه الأحداث عن طريق

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 57.
[2] رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب. ص229.
[3] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 07.

تلخيصها، وترك في الوقت نفسه التفصيل لمكان آخر. إن زمن السرد هنا زمن متسارع يشير إلى زمن الأحداث بشكل لا يتناسب مع زمنها في الحكاية، فالانكماش وقع على مستوى القصة أو السرد مقابل زمن الحكاية الذي بقي على حاله. فتوظيف مُحَمَّد زفزاف لتقنية الخلاصة قد « وسمت البنية الزمنية لخطاب روايته، وفق رؤية وتشكيل يعكسان امتلاكه وعيا عميقا بشروط الكتابة الروائية وأدواتها »[1] .

وهناك خلاصة أخرى لفتت نظرنا إليها في الصفحات الأخيرة من الرواية؛ وهي حديث الراوي البطل عن نفسه :« كانت الحاجة تتحدث وأنا صاعد على السلم الحجري القديم إلى الغرفة . لم أرغب في الوقوف أمامها أكثر . لم يكن يهمني أن أستمع لها لأني أعرف ما أفعل ، وأن هدفي هو أن أكتشف حياتي على طريقتي . وظللت بعد ذلك أياما طويلة أنتظر ألان وجورج لعلهما يخرجان من زاوية في شارع ،أو كرسي في مقهى ، أو حجر في رصيف . مرت خمسة ، عشرة أيام بالضبط . كانت نقودي القليلة التي أحصل عليها بهذه الطريقة أو تلك قد نفدت »[2].

تتسارع الأحداث في آخر الرواية بشكل كبير، ويرغب الراوي في إنهاء الأحداث التي تتعلق به كبطل أو كراوٍ، ويضطر إلى قطع صداقاته الكثيرة مع الشخصيات، فيغيب التفصيل وتضمر الأحداث على مستوى السرد لعدم التفات الراوي إليها وانصرافه عنها . وبذلك تتحقق الخلاصة السردية في زمن القصة التي تعدّ من « جملة العناصر المكونة للنظام الداخلي للقصة »[3].

إن وجود تقنية الخلاصة الزمنية معناه غياب حركة الشخصيات وأصواتهم وحضور الراوي بصوته السردي، فهي غياب للحركة المشهدية ودفع بالأحداث نحو مسار سردي معين، و خروج من التفصيل نحو الاختزال والتكثيف؛ فهي فراغات زمنية يسيرة مؤقتة يستغلها الراوي لتحقيق وظائف سردية كثيرة هي من صميم النص السردي، قد تختلف من نص سردي إلى نص سردي آخر انطلاقاً من طبيعة أي نص أو خصوصيته السردية.

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط1. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار. تونس. 2005. ص 170.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 138.

[3] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الآفاق العربية. القاهرة. مصر. 2001. ص 124.

4 – المبحث الرابع : أهمية تسريع الزمن في تشكيل الخطاب الروائي:

انطلاقا من المعطيات السابقة في كلٍّ من الحذف والخلاصة يمكن الحديث عن التقاليد السردية في الكتابة لدى الروائي مُحَمَّد زفزاف التي لا تختلف في معظمها عن آليات الكتابة الروائية عموما، وإنما هناك خصوصية روائية في توظيف هذه الآليات، نحاول توضيحها في النقاط المهمّة الآتية :

1 – من خلال القضايا التي تناولناها في الحذف والخلاصة في خطاب مُحَمَّد زفزاف يمكن الحديث عن كون الزمن السردي شكّل مظهراً من مظاهر الكتابة السردية عند هذا الروائي، وتتجلى هذه الخصوصية في كيفية توظيف هاتين التقنيتين؛ فالحذف أو الإضمار يحدث على مستوى السرد أو الحكي، وهو قطع الزمن الميت الذي لا أهمية له في السرد والوصول بأقصى سرعة ممكنة إلى الحدث المحوري. لذلك « فمن وجهة النظر الزمنية ، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف ، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)»[1]. ولا يهمّنا هذا التفصيل السردي الذي أشار إليه جنيت هنا بخصوص الحذف المحدد وغير المحدد، لأن هذه المسألة لها علاقة بتقنيات السرد الشكلية البنيوية التي لا تؤثر على دراستنا لهذا الموضوع.

وعند العودة إلى المدونة السردية لمحمد زفزاف نلاحظ أن أشكال الحذف السردي التي أشار إليها جنيت متوافرة في النصوص الروائية بداية ب(أرصفة وجدران) التي يوظف فيها الراوي شكلا من أشكال الحذف، يتمثل في الحذف الصريح غير المحدد، وذلك من خلال حديث الراوي عن البطل بومهدي « وبعد لحظات داس إفريز المقهى التي يختلف إليها »[2] ، فالراوي لم يشر إلى مقدار المدة المحذوفة بالتحديد، وإنما قدّرها بلحظات زمنية غير محددة، ولم يروِ ما جرى للبطل بومهدي بين غلق الباب ووصوله إلى إفريز المقهى ، وهي المدة المحذوفة من السرد صراحة، ويمكن في الوقت نفسه قياسها وفقاً للقرائن اللغوية التي وردت في هذا الشاهد السردي .

وهناك شاهد آخر من الرواية نفسها يشير إلى شكل آخر من أشكال الحذف السردي الذي استعمله الراوي في مواضع كثيرة؛ ألا وهو الحذف غير الصريح ، وينتمي« إلى الحذوف الضمنية ، أي تلك التي لا يُصرّح في النص بوجودها بالذات ... إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 117.

[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

انحلال للاستمرارية السردية »[1] التي ترك فيها الراوي فجوات أو فواصل زمنية، ومن خلال القراءة يستطيع القارئ تمييز هذه الفراغات الضمنية للوصول إلى الحدث المهمّ في حياة الشخصية. ويبرز هذا النوع عند الجمع بين هذين المقطعين ممّا يسرده الراوي عن علاقة البطل بومهدي بصديقه سالم :« أما هو فأكد لزميله أنه سيجيء لتوديعه في الميناء برفقة صالح وعبد الرحمان ...

لقد ترك سالم بعد سفره الفراغ الأجوف في يدي أدعكه ، والبلاهة في فمي أمضغها . ذلك لأنه صديق تتعرى ذاته أمامي بوضوح »[2]. والحذف الضمني المقدّر يبدأ من فراق بومهدي وسالم قبل سفر هذا الأخير، وهو الحذف الذي أشارت إليه القرينة الزمنية الواقعة في هذا المقطع (لتوديعه) في الزمن المستقبل من جهة، وقول الراوي (لقد ترك) في الزمن الماضي، والانتقال من المستقبل والعودة إلى الماضي دون سرد ما وقع في هذا المجال الزمني يعدّ حذفاً تجاوز فيه الراوي الأحداث التي وقعت بين المجالين الزمنيين.

2 – وعندما نتجاوز رواية (أرصفة و جدران) إلى رواية (الأفعى والبحر) نجد أشكالاً من الحذف الزمني التي وظفها الراوي في هذه الرواية الأخيرة، وتعلّق أغلبها بالبطل سليمان الذي يشكل بؤرة سردية محورية. ولعل الحذف الأول الذي يطالعنا في هذه الرواية منذ بدايتها، يقع منذ الكلمة الأولى فيها :« كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التي توجد قرب البحر أول أمس »[3]. فالفعل السردي الذي قام به الراوي يتحدث عن نقطة حاضرة معلومة هي الآن، أي لحظة شروع السارد في الحكي أو السرد، بينما زمن وصول البطل سليمان هو أول أمس، فيكون الزمن الضمني المحذوف هو يومين كاملين، وهو الفارق بين لحظة انطلاق السرد ولحظة الوصول. وبذلك يكون الزمن المسكوت عنه في السرد هو الأحداث التي وقعت بين اللحظتين.

والشيء الملاحظ في شكل الحذف هذا أنه وقع في مواطن كثيرة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، وخاصة في العلاقة الجنسية بين البطل سليمان وصديقته ثريا للأسباب التي ذكرناها سابقا. ولكن الشكل الأكثر وقوعاً في خطاب زفزاف هو الحذف الصريح الذي دلت عليه نقاط الحذف الكثيرة والمتكررة في كل فصول الرواية، وتحديدا في المشاهد السردية بين الشخصيات التي ترك الراوي أمر تقديرها للقارئ. مثل ما وقع بين سليمان وخالته حليمة عن شخصية السي أحمد الحاضرة في السرد الغائبة عن مسرح الأحداث، وقد جاء على لسان الراوي عندما تمدد سليمان على ظهره فوق السرير في الغرفة.« وأغمض عينيه وأخذ يسمع حديثاً

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 119.

[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 28.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 07.

متقطعاً لخالته . حديثاً غير مرتب مثل هذيان . لأن السي أحمد كان هناك . فوجده السي أحمد يعرف أن النساء ...»[1] . فبعد هذه النقاط الثلاثة في نهاية الفصل الأول يأتي البياض المطبعي الذي يعلن نهاية الفصل وبداية آخر، وهو شكل من أشكال الحذف الافتراضي الذي لا تخلو منه أيّ رواية، لأنه لا توجد « قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه ... (ويكون عند) انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتاً ، إلى حين استئناف القصة ، من جديد ، لمسارها في الفصل الموالي »[2].

إن شكل هذا الحذف يعتمد بوضوح على علامات القطع أو البتر الذي يحصل في كلام الراوي أحيانا، و أحياناً أخرى في كلام الشخصية، وهو تقنية معروفة ومستعملة في الكتابة السردية عموماً، بصرف النظر عن مجالها الأدبي والتاريخي والسياسي، فهي تترك تقدير المحذوف لأفق القارئ الذي يقوم بتأويل ما يمكن أن يكمل كلام الراوي أو الشخصية .وعن طريق الحذف « نتصور أن اتجاهه الزمني الأمامي يتم بسرعة معجلة أسرع مما نألفه »[3].

3- يقوم الحذف بدور أساسي في الحركة السردية، يتمثل في كون الراوي لا يسرد حياة أبطاله كلها، « لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي ، وبالتالي لا بد من القفز واختيار ما يستحق أن يُروى »[4]، وهو شيء طبيعي بالنسبة إلى الراوي الذي يسعى إلى قصِّ شريط غير مناسب من الأحداث، فليس كل ما يُرَى في الحياة أو المجتمع يسرد في الرواية أو القصة أو يمثّل في المسرحية، فحقيقة الحياة غير حقيقة السرد لاعتبارات فنية بينهما. لذلك فإن الحكي أو السرد تعتريه هذه الحركة السردية بناء على رغبة الراوي من السرد.

وبذلك فإن القفز السردي في الحذف شيء ضروري يوقف القارئ على المهمّ ويسقط غير المهم، للاهتمام بالجانب الفنيّ في الحدث الاجتماعي. ومن ذلك هذا المقطع من رواية (أفواه واسعة) لزفزاف التي يستعرض فيها أحداثاً سريعة مأخوذة من أزمنة مختلفة :« إن النادل أحمق ، وهو لا يعرف بأن الكاتب سمعه ورآه كيف يتصرف في المقهى أمام الزبائن في ذلك الصباح على شاطئ المحيط »[5]. فهذا الشاهد السردي

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 12.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 164.

[3] إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب. ط1. دار الشروق. بيروت / القاهرة .لبنان / مصر. 1982. ص 167.

[4] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 2004. ص 232.

[5] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 16.

يسقط التفصيل الذي يفهم منه القارئ ما جرى بين النادل والزبائن في المقهى وردّ فعل الكاتب على هذا التصرف الذي قام به النادل. فالمحذوف هنا هو زمن الحدث السردي بين الطرفين، أي حذف المقطع الزمني الدال على الحدث في الزمن الحكائي، ويكون زمن الحدث المحذوف غير مهمّ في بناء عناصر السرد.

وتكثر الحذوف في هذه الرواية لطبيعة هذه الأخيرة التي تعتمد على السرد السريع الذي يشير إلى الحدث ولا يسرد علينا وقائعه مُفصَّلة :« وقد تذكرت أحد جيراننا ...(كان) يعاني كثيرا من داء السرطان الذي أودى في النهاية بحياته . وعندما علمت زوجته بأنه سوف يموت لا محالة ، أزالت الحجاب ، وأصبحت تضع الأصباغ على وجهها ، وأصبحت تخرج مع ابنتها إلى الفسحة ، تلك الفسحة التي نعرفها جميعاً »[1]. فالراوي لم يقصَّ علينا ما فعلته زوجة هذا الرجل المريض التي ذكر أنها ذهبت برفقة ابنتها إلى فسحة، ولم يفصّل في هذا الحدث الذي حذف منه زمن الفعل وهو زمن السرد ، لكون التفصيل في هذا الزمن الأخير لا يدخل في بناء عناصر الرواية التي تحتفظ بالأزمنة الفاعلة في حياة الشخصيات، بينما تحذف الأزمنة الميتة التي لا دور لها في تطوير السياق السردي للرواية.

4 – وأحيانا يكون الحذف أو القطع وسيلة لبلوغ نقطة معينة من السرد، تضيء مراحل مهمة من حياة أبطال الرواية، ف« تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية »[2]، لأن قناعة الراوي السردية تقوم على قاعدة اختيار المقاطع الزمنية التي تخدم الخطاب السردي، من حيث وظيفتها في تسليط الضوء على النقاط الغامضة بالنسبة إلى القارئ أثناء قراءة النص السردي. وهي وظيفة تجمع بين النص وعناصره في علاقته بالقارئ. ولذلك فإن هذه التحولات أو التغيرات لا تفهم سوى بذكرها. ولكن في الوقت نفسه لا يمكن تفصيلها لأنها غير مهمة في خط السرد.

ولعل هناك مقاطع زمنية سردية كثيرة في رواية مُحَمَّد زفزاف (بيضة الديك) تقوم بهذه الوظيفة السردية، ومنها ما ذكره البطل رحّال عن نفسه :« غنو تشتري لي بعض الثياب ، الأصدقاء يشترون السجائر . ونأكل من مائدة واحدة لا أدفع عن محتواها قرشاً »[3]. فيتعلق هذا الحذف بأحداث كثيرة كلها مهمة، لا يستطيع الراوي البطل إسقاطها، فلها علاقة بالمشهد الذي سبق هذا المقطع السردي الذي تتحدث فيه غنّو

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 45.

[2] مها حسن القصراوي: المرجع السابق. الصفحة السابقة.

[3] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.

عن علاقة البطل رحّال بالرزق، رغم كونه لا يعمل. إضافة إلى أن هذا المقطع السردي يبرز المودة والعلاقة التي تجمع البطل بشخصية غنّو مع الأصدقاء.

فالمقطع السردي السابق يظهر ما كان عليه البطل رحّال في وضعيته القديمة قبل عمله عند صاحبة الصيدلية في وضعيته الجديدة. وهنا يعمل الحذف الذي جرى في الزمن الماضي على بيان الفرق بين الوضعيتين القديمة والجديدة للبطل رحّال. فالزمن الميّت الذي أسقطه الراوي من السرد لم يؤثر على مسار الأحداث ،بل اكتفى بسرد الأحداث دون تفصيلها، مما جعلها« نسيجا متجانسا ،يتصف بالتماسك »[1]. وهنا ينكمش زمن السرد قياساً بزمن الحكاية، ويظهر التفاوت بين زمني السرد والحكاية بفعل سكوت الراوي عن سرد الحدث المفصَّل.

و لا تخلو هذه الرواية من مقاطع سردية انكمش فيها زمن السرد مقارنة بزمن الحكاية، بل نقرأ ذلك في تقديم الأبطال أنفسهم كما حصل مع البطل رحّال، وسيحصل كذلك مع صديقته غنّو التي يعطيها الراوي خيط السرد لتحكي عن طفولتها وحياتها الاجتماعية وطريقة كسب رزقها :«كنت أغمض عيني وأتركهم يفعلون بي ما يشاؤون . كنت أتقزز من رؤيتهم لكن لقمة العيش هي التي دفعتني لفعل ذلك . هذا شيء آخر ، لا داعي لكي أتحدث فيه »[2]. فالزمن المحذوف هو المهنة التي تمارسها غنّو ألا وهي البغاء أو الدعارة وعلاقتها بزبائنها. فالراوي هنا أشار – على لسان غنّو – إلى مهنة هذه الأخيرة، واكتفى بذكر مهنة غنّو وعلاقتها بالوضع الاجتماعي الذي دفعها إلى ذلك . ولم تشأ الحديث عن هذه العلاقة في حدّ ذاتها، لكونها غير مرغوب فيها، وإنما الحتمية الاجتماعية هي السبب في ذلك.

5 – يعمل الحذف على «اقتصاد السرد وتسريع وتيرته »[3]، تجنباً للتضخم الذي من الممكن أن يحصل على مستوى المقاطع الزمنية السردية عن طريق حشو الراوي النص بأحداث لا تخدم مسار السرد، بل تعرقل فهم القارئ لخيوط الأحداث وعلاقات الشخصيات بعضها ببعض. وهو ما يخدم قوانين اللعبة السردية التي تتميز بهذه القواعد بين المؤلف و الخطاب السردي. فالاقتصاد اللغوي في السرد شيء ضروري لتفادي الحشو والإعادة والتكرار. فالواقع الاجتماعي غير الواقع الروائي السردي، وما وقع في الأول ليس بالضرورة أن يقع في الثاني، لأن نقل الاجتماعي يخضع لقوانين السرد كما ذكرنا.

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي–.ط2 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2000. ص 189.

[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 55.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 156.

وتقلّ أشكال الحذف في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) مقارنة بالروايات السابقة، ورغم هذه الميزة إلا أننا وجدنا بعض الحذوف في هذا النص السردي الذي يكشف عن وجود فجوات زمنية تركها الراوي بقصدية التخلص من تضخم المقاطع الزمنية السردية. و من ذلك هذا المقطع السردي :« مرت ساعات وشعرت أني سكرت . رقصت وراقصت . واختلط الحابل بالنابل ... وكانت الموسيقى تتجدد والغرفة عامرة بالدخان . يدخل أشخاص ويخرج آخرون »[1]. فقول الراوي البطل (مرت ساعات) هو حذف زمني للأحداث التي وقعت في الغرفة التي كان بها البطل، وهو إسقاط لمرحلة زمنية غير محددة من زمن السرد لم يقع فيها حدث مؤثّر. فالانكماش ظهر على مستوى زمن السرد مقارنة بزمن الحكاية الذي بقي على حاله، وبذلك فالتفاوت الزمني بين السرد والحكاية في هذا المقطع السابق أفرز الحذف الزمني الذي استغنى من خلاله الراوي عمّا يقع في الغرفة التي يوجد فيها البطل .و«من خلال هذه التقنية تتجاوز القصة زمنا ، أي لا تدخل في تفاصيله بل تصف ما حدث بعده ، بكلمات أخرى تختزل الأحداث و يكتفى بالإشارة إليها »[2].

ونجد مقطعاً سردياً آخر وقع فيه الحذف الزمني على مستوى السرد، وهو ما جرى بين الأستاذ البطل وصديقه إبراهيم في محاولة من هذا الأخير للهروب من قرية الصُوَيرة إلى مدينة الدار البيضاء قبل القبض عليهما من طرف الشرطة أو رجال الدرك: « وكثيراً ما صدرت أحكام في أبرياء عرفتهم شخصياً . أحكام قاسية . أرجوك ؟ خذني معك إلى الدار البيضاء . أنقذني وأنقذ نفسك ... ثم بعد مسافة معينة وصلنا إلى القرية الصغيرة »[3]. فسكوت الراوي البطل عن سرد ما حصل بين مدينة الصُويرة والقرية الصغيرة هو حذف للأحداث التي جرت بين المدينة والقرية على مستوى الزمن السردي، وهي فجوة سردية محذوفة من المجال الزمني لم يقع عليها اختيار الراوي لعدم أهميتها في بناء سياق الأحداث. ومنه فإن الاقتصاد السردي قد شمل هذه الفترة الزمنية الميتة وأسقطها الراوي من الحدث المروي أو المسرود.

وفي ختام الحديث عن الحذف الزمني وأهميته في تسريع السرد يمكن القول إن هذه الآلية السردية تتعلق أساساً بالحدث الروائي المنتمي إلى زمن الماضي، وظهر ذلك من خلال النماذج السردية السابقة .

أما فيما يخص آلية الخلاصة أو التلخيص فهي تقنية سردية تلعب – هي كذلك – دوراً مهمّاً في بناء الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف؛ من حيث كونها تقوم بوظائف سردية تتمثل فيما يأتي :

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 99.

[2] سمير فوزي حاج: مرايا – جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي –. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 2005. ص 155.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 105.

1 – فالخلاصة أو المجمل « وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر ... وبالتالي (هو) النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية ، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد »[1]، ويمكن عدّ هذه الوظيفة بمثابة الوظيفة البنائية التي تقوم بدور ملء الفجوات الزمنية بين المشاهد السردية. أي الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر عبر الخلاصة أو المجمل، فهي وسيلة عبور بين مشهدين في هذه الحالة.

وبالعودة إلى روايات مُحَمَّد زفزاف نلاحظ أن هذا الأخير قد استعمل هذه الوظيفة السردية الخاصة بالمجمل أو التلخيص، وهو ما نقرأه في هذا المقطع السردي الذي ذكره الراوي للانتقال من كلام الطاهر إلى كلام المعلم المذكور في المشهد الذي يجمع بينهما :« وقفا عند حافة الطريق ، وكانت سيارات وشاحنات كثيرة تعبر وعندما اجتازا الطريق سوية ولم يعد أحدهما يمشي وراء الآخر »[2]. فالراوي أراد الانتقال من كلام شخصية الطاهر إلى كلام شخصية المعلم عن طريق هذا التدخّل السردي منه الذي لخّص فيه أفعالا كثيرة تتمثل في : فعل الوقوف بالنسبة إلى كلٍّ من الطاهر والمعلم، وفعل المرور أو اجتياز الطريق معاً، وقد تم تلخيص هذه الأفعال بسرعة للوصول إلى المشهد السردي بين الشخصيتين. فالخلاصة قامت بتسريع السرد وعدم الوقوف عند هذه الأحداث ، لأن « سرعة الأحداث تساهم في الخروج من أسر الزمنية الروائية »[3]، وبذلك انكمش زمن السرد لصالح زمن الحكاية، وحصل التفاوت الزمنيّ بين المقطع الحكائي والمقطع السردي، وهو ما نتج عنه المفارقة الزمنية بين المقطعين.

وهناك مقطع سردي آخر من الرواية نفسها يقوم بالوظيفة التلخيصية السابقة يتوسط مشهدين بين الطاهر والمعلم :« وسمع صراخ أنثى في الطرف الآخر من الحانة الواسعة خلف الأجسام المتداخلة مثل يوم الحشر ، وكانت تسمع كلمات مثل عوك عوك دين أمك ، الحبس ، البوليس ، الكوميسارية ولد كذا وكذا ، ...ولكن لم يكن أحد ليهتم بذلك لأن النتيجة واضحة ، فبعد لحظة سوف يلقى بهما في الشارع إذا لم تكن الأنثى من المشتغلات في الحانة »[4]. فهذه الخلاصة أجملت ما وقع في هذه المشاهد التي جرت أمام كلٍّ من الطاهر والمعلم بشكلٍ سريع دون تفصيل للمرور مباشرة إلى موقف الطاهر من كلّ ما حدث أمامه. ويكون زمن الحكاية أكبر من زمن السرد الذي تعرض من طرف الراوي إلى الاختصار أو الإيجاز والانكماش. إضافة

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 110.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 30.

[3] السيد إبراهيم: نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة –.دط.دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. 1998. ص 113.

[4] مُحَمَّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 39.

إلى أن هذا النمط من الخلاصات يقوم وسيلة بين المشاهد لدفع عجلة السرد إلى الأمام. وهو « الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث و عرضها مركزة بإيجاز و تكثيف ، مما يساهم في تسريع وتيرة السرد »[1].

2 – تقوم الخلاصة الزمنية بدور سردي يتمثل في تقديم موجز للدخول إلى عرض الأحداث المحورية في الرواية، لوضع القارئ في الصورة السردية للأحداث، وهي ما يمكن أن نسمّيه خلاصة افتتاحية، قد تكون في بداية الرواية أو في بداية الفصول، والغرض السردي منها هو التمهيد أو ما يشبه الاستهلال من الراوي. ولا تخلو منها أي رواية رغم كونها آلية لا توجد في الرواية بشكل كبير. وقد تكون هذه الخلاصة ختامية ينهي بها الراوي سرد القصة وتكون في نهاية الرواية. ومثال ذلك ما ورد في رواية (قبور في الماء) لمحمد زفزاف التي تحتوي على خلاصة ختامية واحدة، لأن هذه الرواية عبارة عن فصل واحد كبير تعقبه خاتمة قول الراوي ملخِّصاً استعداد أهل قرية المهدية لإقامة الزردة نعياً على موتاهم الذين غرقوا في عرض البحر :« نزل الإثنان (العيساوي والحسناوي) إلى المقهى. اختفيا وسط النباتات والحشائش الكثيفة الخضراء. تفرق الصغار في الساحة. طاردوا بعضهم بعضاً، فأثاروا ضجيجاً و غباراً في المكان. لم يخفهم في هذه اللحظة أي شخص، لا الدرقاوي و لا إبراهيم و لا حادة و لا أيّ كان. شعروا بواسطة حاسة خاصة، أن الجميع مشرفون على فرح وعيد. لذلك استمروا في المشاغبة و الفوضى. وحلّق بهم خيالهم إلى بعيد، فاقترح أحدهم أن يقوموا بدورة جهنمية حول حانوت إبراهيم . . عرجوا على الجامع حيث صياح أطفال آخرين داخله ... ثم اصطفوا بشكل قطار. قلّد أولهم بفمه صوت المحرك ، ومشوا مسرعين منحدرين »[2] .

تأتي هذه الخلاصة الزمنية لتختتم السرد الخاص بأحداث الرواية التي لم يبق منها سوى سرد الراوي لمراسيم إجراء الزردة التي ذكرها في خاتمة الرواية؛ فهذا التلخيص سرد فيه الراوي مجموعة الأحداث التي سبقت الزردة تعبيراً من أهل القرية بفرحهم اتجاه هذه الغنيمة التي يأكلون منها اللحم ويجلبونه لنسائهم وأولادهم. ووظيفة هذه الخلاصة هي محاولة الراوي الخروج من أحداث الرواية المعقدة بنهاية يجمع فيها كل خيوط الرواية، وقد تدخلت هذه التقنية لسرد الحدث دون تفصيله .«وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 2004. ص 65.

[2] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 89- 90.

الفنية والدلالية المتميزة »[1].

ولعل الخلاصة الختامية الثانية التي ذكرها الراوي هي تلك التي برزت في خاتمة الرواية، و عجّل فيها الراوي بزمن السرد ليسدل الستار على أحداث الرواية بعد أن شبع أهل قرية المهدية من لحم الزردة :« لقد انتهت الزردة الآن. وزّع الكسكسي وطعم من طعم. أكل الصغار والكبار. أدخل المهدويون اللحم في بطونهم وأعبابهم وأقبابهم. خبأ بعضهم جزءاً من اللحم لمن لم يستطيعوا الحضور. اجتمع الشبان تلك الليلة في القهوة. وبدلت كؤوس الشاي بكؤوس الخمر. تحولت براريد الشاي إلى براريد خمر. وبما أن الليلة ليلة نعي فقد غنت الشيخة أغنيتين ثم منعت من الغناء ... بعدها ارتفعت عقيرة بعض حفظة القرآن ، وتفننوا في التلاوة والإنشاد. وكذلك قرئت بعض القصائد في الأمداح النبوية. لكن بعضهم لم يستسغ هذا الجو ، فوشوشوا في الآذان وانسحبوا الواحد تلو الآخر »[2].

يعدّ هذا المجمل الخلاصة الثانية الطويلة الموجودة في هذه الرواية بعد الأولى المذكورة من قبل. وقد لخّص فيها الراوي ما وقع في الزردة وما حدث بعدها بشكلٍ مختصر، عن طريق حضور صوته السردي وغياب أصوات الشخصيات التي انسحبت من السرد، وفق تقاليد الرواية أو الكتابة القصصية عموماً التي تجعل كلّاً من الحذف والخلاصة من وظائف الراوي أو السارد، وليس من وظائف الشخصية. فما حصل من أحداث في ليلة كاملة لخّصه الراوي في صفحة واحدة مستعملا تسريع الزمن السردي لوضع نهاية مستعجلة لأحداث الرواية التي وصلت إلى نهايتها.

3 – تقوم الخلاصة الزمنية «بسدّ الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق امداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها »[3]، وتلعب دور سدّ الثغرات التي يخلفها السرد السابق في الحكي، وهي وظيفة سردية ارجاعية لأنها تهتم بمسألة ربط ماضي الشخصيات بالحاضر السردي خدمة للسرد القصصي في الرواية. لذلك تأتي هذه الخلاصة لملء الفجوات الزمنية المتروكة في السرد السابق. و من ذلك هذا المقطع السردي من رواية (محاولة عيش) الذي يتحدث فيه الراوي عن طباع والد حميد الكسول الذي ينام الليل ولا يعمل في النهار، بل يمضي يومه جالساً على عتبات الطرقات؛ فحميد « لا يحب أباه لأنه كسول ، ينام كثيرا ، وينتظر حميد في آخر الليل ليحصي أمامه أجرة اليوم . كان الأب

[1] فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية – دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة –. ط1. عالم الكتب الحديث. إربد. الأردن. 2010. ص86.

[2] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 91- 92.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 146.

عابسا دائما ، لكنه يبتسم ابتسامة ثعلب ماكر عندما تكون حصة اليوم مرتفعة قليلا ويمنيه أحيانا باقتناء دراجة هوائية ، لأن رجليه من غير شك تفسختا من كثرة المشي »[1].

لقد كان تذكر البطل حميد لشخصية الرئيس (صاحب الجرائد) و خوفه من عقابه في حالة عدم بيعه الجرائد التي سلمه إيّاها فرصة للراوي لتلخيص الطباع السيئة التي يتميز بها والده، فقد أجمل الراوي ذلك في ثلاثة أسطر تمكّن القارئ من أخذ صورة عن والد حميد. فهذه الخلاصة السردية سدّت ثغرة زمنية أغفلها السرد السابق. ولذلك استدرك الراوي هذه الفجوة بربط الحدث الممكن حدوثه وهو شتم الرئيس لوالديّ حميد في حالة عدم بيعه الكمية المناسبة من الجرائد بما يتميّز به والده من سلوك وأخلاق، عن طريق خلاصة استذكارية ارجاعية. فتكون هذه الخلاصة بمثابة وجه من وجوه والد البطل حميد.

4 – كما تلعب الخلاصة الزمنية دوراً في فهم التحولات والتغيرات التي تطرأ على الشخصية الروائية من خلال عملية المقارنة التي يقوم بها الراوي بين ماضي الشخصية وحاضرها :«لم تفهم أمه شيئا في هذا التغيير الذي حصل لحميد . لم يعد يخشاها . في السابق لم يكن يستطيع أن يرد عليها. دائما كان يقول نعم ، اذهب إلى الجحيم . الآن اشنق نفسك، نعم ، الآن اسكت ،نعم ، لا تأكل ، نعم ، لكنه الآن تغير»[2] . فهذه الخلاصة السردية قامت بإظهار الفرق بين شخصية حميد قبل الزواج وشخصيته بعد الزواج، فقبل زواجه كان يقبل بكل إملاءات والدته، ولا يستطيع أن يرفض لها طلباً واحداً. بينما بعد زواجه صار يرفض أيّ طلب منها. فحياة البطل حميد قبل زواجه و بعده لخصها الراوي في سطرين و نصف سطر، وهو ما يدل على المدة الزمنية الموجزة المقدرة بالأسطر التي سرد فيها الراوي هذا التغير الذي وقع للبطل حميد بين مرحلتين اثنتين: قبل الزواج وبعده.

5 – وتسهم الخلاصة الزمنية في « رسم الوضع الحاضر الذي توجد عليه الأمور في القصة ، وبذلك يجري تمهيد السبيل أمام القارئ لتقبل وفهم التطورات الحكائية اللاحقة »[3]، وهي خلاصة تتعلق بزمن الحاضر أو الراهن، عكس طبيعة الخلاصة التي تتعلق عموما بالزمن الماضي أو ما سميناها بالخلاصة الارجاعية الإستذكارية التي تعمل على حضور الذاكرة. وهي من هذه الناحية لا تختلف كثيراً عن الخلاصة الافتتاحية التي ذكرناها سلفاً. ومثال ذلك هذا المقطع السردي الذي يلخص فيه الراوي البطل مُحَمَّد علاقته بالفتاة

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 14.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 79.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق. 149.

الألمانية :« إلا أن هذه الفتاة التي لم تصبح في مثل لوني ولم تأخذ معي صورة اختفت بصورة نهائية لأنها أنهت عطلتها وعادت لتستأنف العمل كضاربة على الآلة في إحدى الشركات الكبرى بألمانيا الفيدرالية. كنت أتركها تنزل إلى البحر وحدها ، وأحياناً تعود بصديق جديد تعرفت عليه تقدمه لي ثم تعانقني وتقبلني أمامه وهي تقول له وداعاً »[1].

فهذه الخلاصة الزمنية لخّص فيها الراوي التجربة الأولى التي وقعت للبطل مُحَّد مع إحدى الفتيات الألمانيات التي وجدها تقضي عطلتها في إسبانيا، وتحديداً على شاطئ البحر (البلاج)؛ فهذه الأجواء التي لم يتعود عليها البطل في بلده المغرب – ومن خلال هذه التجربة – فتحت له آفاق ممارسة هذه الأمور التي تعد بالنسبة إليه غريبة. فالاحتكاك لم يكن موجوداً بينه وبين هذه الوضعيات الجديدة، مما جعله يقول عن نفسه: «لم أعط لنفسي الجرأة حتى أنزل إلى الشاطئ مثلما يفعل هؤلاء الناس القادمون من أطراف الدنيا ...

عندما أحسست بانفراج داخلي بدأت أتذوق و أستعذب الموسيقى المندفعة من داخل المقهى. بدأت أوقع بقدمي الاثنتين لحناً إلى حد ما »[2].

إن الزمن السردي المتمثل في الخلاصة الزمنية السابقة قامت بدور الحافز النفسي للبطل فيما يخص خوضه لتجربته الجنسية مع النساء في الحانات والشقق والشواطئ؛ فهذه الخلاصة توضح بداية البطل مع هذه التجارب، وكيفية زوال ذلك الحاجز النفسي الذي كان بينه وبين هذه المعطيات الجنسية التي لم يتعود عليها في حياته الاجتماعية في بلده، ولم تكن له علاقة بمثل هذه الممارسات من قبل. فالشيء الذي قامت به تلك الفتاة الألمانية مع البطل وأمامه نزعت منه تلك التقاليد التي عاشها و كانت في عقله ومخزونة في ذاكرته: « الموسيقى عنيفة وصاخبة في هذا الجو الحار. هزتني رغبة عارمة في أن أرقص... أعدت الثقة بنفسي وأخرجت سيجارة من جيبي »[3]. فالمقطع السردي عمل على إقناع لاحقٍ للقارئ بما يقوم به البطل مُحَّد دون مفاجأته بالأحداث المتعلقة بالبطل وعلاقاته الجنسية، فالتجربة الأولى الملخصة كانت بمثابة المبرر السردي للأحداث اللاحقة التي بنيت على الحدث المروي الذي أحدث تغيراً جذرياً في نفس البطل بعد اكتشافه العالم الجديد الذي يحيط به. فزمن الحدث هنا خضع للتلخيص لكونه يشكل نقطة بداية التحول في نفسية

[1] مُحَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 16.

[2] مُحَّد زفزاف: المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] مُحَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 17.

البطل مُحَمَّد مع هذا المحيط الجديد، فقام الراوي بسرد ما وقع بينه وبين هذه الفتاة في بضعة أسطر، دون التفصيل في ذلك لأنه غير مهمّ.

والخلاصة الزمنية التي وردت في أغلب النصوص الروائية لمحمد زفزاف هي من قبيل الخلاصات غير المحددة؛«بحيث يكون من الصعب تخمين المدة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الملخصة »[1]. وهي طريقة متميزة في كتابة الخطاب السردي الروائي، سواءً أكان ذلك بالنسبة إلى الخلاصات الزمنية الإرجاعية أم الخلاصات المتعلقة بالراهن السردي.

6 – تقوم الخلاصة الزمنية ب«تذكير القارئ بواقع البطل في الوقت الحاضر . . وبالآمال التي تراوده »[2] لبلوغ هدف معين أو تحقيق مخطط مستقبلي أو أمنيّة كان يحلم بها منذ الصغر. ففي هذا المقطع السردي الآتي يلخص الراوي البطل واقعه المأساوي مقارنة بالأجانب الأغنياء :« قررت أن أسير نحو لاس بالوماس لأشتري سندويتشاً رخيصاً من تلك المتاجر الضيقة المظلمة . كان بي جوع كثير : جوع كثير له آلام . ولم تكن نقودي القليلة تسمح لي أن أتناول طعامي في مطعم أو وسط طوري . فالأجانب الأغنياء من الأمريكان والألمان والإنجليز و الهولنديين يدفعون دون حتى أن ينظروا إلى ما في أيديهم من فئات نقدية . وعندما يتسلمها الإسباني يقفز فرحاً دون أن ينظر إليها ودون أن يكلف نفسه عناء إحصائها . هناك شعور متبادل بأن هذا غني وأن ذاك فقير . ولعل فرانكو كان يشاهد هذه العملية يومياً ففتح نوافذ إسبانيا من كل الجهات إلا بعض النوافذ، أي من النافذة التي تسربت منها »[3].

فهذه الخلاصة الزمنية تروي باختصار موجز – في ستة أسطر – واقع البطل الاجتماعي المزري الذي يعيشه في إسبانيا بين السيّاح الأمريكان والإنجليز والهولنديين أو المقيمين منهم في هذا البلد الذين يملكون فيلات فخمة، وهو لا يملك ثمن غداء بسيط في مطعم عادي، وهو الذي غادر بلده المغرب باحثاً عن حياة كريمة وعمل يأكل منه الخبز. كما أن هذه الخلاصة الزمنية تقوم بمقارنة بينه وبين هؤلاء السيّاح والمقيمين الأوروبيين؛ فهم يعطون دون حساب أو نظر إلى ما يقدمونه إلى البائع الإسباني، بينما هو لا يأكل إلا في المطاعم الرخيصة. فالزمن السردي المقدر بالأسطر لخّص فيه الراوي ما يحصل أمامه، أي بين واقعه الاجتماعي وبين واقع هؤلاء. أما زمن الحكاية فهو – ولا شك – أكبر بكثير من زمن السرد، وبذلك يكون

[1] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 150.
[2] حسن بحراوي: المرجع نفسه. ص 147.
[3] مُحَمَّد زفزاف المرأة والوردة. ص 89.

الـراوي قـد قـام بعمليـة تسـريع السـرد بشـكل واسـع. و« هـذه السـرعات المختلفـة للحركـة السـردية القصصـية تشكل ما يسمى بالإيقاع »[1] الزمني للسرد .

ومـن خـلال الشـواهد السـردية المـذكورة سـلفاً فيمـا يخـص تسـريع السـرد الـتي «هـي جـوهر دينامية الـنص، فبهـا ينمـو »[2] والمتمثلـة في تقنيـتي: الحـذف والخلاصـة نسـتطيع أن نسـتخلص بعـض القضـايا المهمّـة المتعلقـة بالخطـاب الروائـي لمحمـد زفـزاف في شـكل نتيجـة توصـلنا إليهـا بعـد النظـر في رواياتـه، وهـي أن كثـرة الأشـكال الزمنيـة لكـلّ مـن الحـذف والخلاصـة في خطـاب الروائـي مُحَمَّد زفـزاف دليـل علـى التـدخلات الكثـيرة للـراوي لتحويـل خطـاب الشخصـية إلى خطـاب السـارد ، وهـي إشـارة إلى حضـور الأيـديولوجيا في بنـاء هـذه الأشـكال الزمنيـة السردية.

[1] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة – النظرية والتقنية–. ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي. مراجعة: صلاح فضل. دط. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر. دت. ص 285.

[2] مُحَمَّد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز).ط3. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. 2006. ص 14.

الفصل الثاني:

تبطيء الزمن في الخطاب الروائي .

1 - المبحث الأول : المشهد الزمني: مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي محمد زفزاف.

2 -المبحث الثاني : الوقفة الزمنية: مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 - المبحث الثالث:أهمية تبطيء الزمن في تشكيل خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 - المبحث الرابع: الزمن والخطاب الروائي (الأصول والعلاقة/ العرض المنهجي والتجليات).

الفصل الثاني :

تبطيء الزمن في الخطاب الروائي

1 – المبحث الأول :

المشهد الزمني/السردي

مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي.

2 – المبحث الثاني : الوقفة الزمنية .

3 – المبحث الثالث: أهمية تبطيء الزمن في تشكيل الخطاب الروائي.

1 – المبحث الأول : المشهد السردي :مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي:

1 – 1 – مفهوم المشهد الزمني : لم يكن مصطلح المشهد السردي (**scène narratif**) معروفاً في الدراسات النقدية ما قبل البنيوية للسرد الأدبي، بل عُرف في هذه الأخيرة مصطلح آخر ألا وهو (الحوار)الذي كان سائدا في جهود الباحثين، وهو المشهور عندهم رغم وجود تفريق – عند بعضهم – بين المشهد والحوار أو المونولوج ، لكون « المشهد الحواري يجسد حوارا بين شخصين أو أكثر ، فإن المونولوج يعد نوعا آخر من أنواع الحوار، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها »[1]. وهذا الذي ذكرته هذه الباحثة يعد قسما من أقسام المشهد وليس نوعا مستقلا بذاته. لذلك لا ينبغي لنا أن نعده تقنية زمنية تنفصل عن المشهد.

ولعل هذا التغير المصطلحي من الحوار إلى المشهد قد أشارت إليه الدراسات البنيوية والسيميائية انطلاقا من مفهوم هذه الآلية السردية، بوصفها حركة زمنية تجمع أقوال الشخصيات وأفعالهم، وتجعل الحدث السردي يتردد بين أزمنة السرد المعروفة. ويبدو – من خلال البحث والنظر – أن مصطلح المشهد السردي أشد التصاقا بالزمن وأكثر قربا منه وعلاقة به من مصطلح الحوار الذي ظهر في الدراسات مقبل البنيوية للأدب .

وعلى هذا الأساس اختير مصطلح المشهد وفقا للتصور الجديد للدراسات البنيوية الذي ينظر إلى الخطاب السردي على أساس كونه قطعا زمنية، لأن المصطلح جزء من التصور ، وأي تغيّر في هذا الأخير يتبعه تغيّر في المصطلح؛ حيث يشير جيرار جنيت إلى مفهوم المشهد بوصفه « تساوي الزمن بين الحكاية والقصة »[2]، ويلخصه في معادلة شبه رياضية هي :« زح = زق »[3]. والمقصود هنا هو أن زمن الحكاية بالنسبة إلى الحدث يتساوى مع زمن القصة أو السرد، أي يتطابقان من حيث الوجود في السلسلة الزمنية للحكاية والوجود في السلسلة الزمنية للقصة أو السرد. وهذا التطابق هو الذي جعل المفارقة الزمنية غير موجودة أو لا تتجسد بشكل واضح على الأقل بين زمن الحكاية وزمن القصة أو السرد، وجعل الحدث المتطابق بين الزمنيين يشكل بؤرة سردية لدى الراوي بفعل تضافر معطيات كثيرة لتحقيق وظائف سردية كثيرة سنذكرها لاحقا. وهذه الدلالة جعلت بعض الباحثين يطلقون على مصطلح (المشهد) مصطلحا آخر

[1] مها حسن القصراوي: المرجع السابق. ص 244.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 108.

[3] جيرار جنيت: المرجع نفسه. ص 109.

هو « السرد المشهدي récit scénique»[1]. وهذه المصطلحات المتقاربة تجتمع في الدلالة الواحدة للمصطلح هو البؤرة الدرامية بين الشخصيات الفاعلة في الحدث، وهو ما يجعل مصطلح المشهد مأخوذاً من الملحمة الدرامية في المسرحية. ومن ثم « يحيل المشهد على المضمون المأساوي والأحداث والفترات الهامة التي يصاحبها تضخم نصي فيقترب حجم النص السردي من زمن الحكاية و يطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة »[2] . إن هذا التطابق الذي يحصل بين الزمنين سببه غياب الراوي الذي يترك المجال للشخصيات لتعبر بلسانها عن قضاياها الشخصية دون تدخّل منه، لأن التطابق يحصل في كلام الشخصيات ويغيب في سرد الراوي، وهو ما ذكرناه في تسريع السرد. فمصطلح المشهد كغيره من آليات القراءة السردية للنص الأدبي لم يستقر هو الآخر على تسمية واحدة، رغم الدلالة الاصطلاحية الواحدة التي يذكرها الباحثون.

إن طبيعة المشهد السردي تختلف تماما عن معطيات الزمن الأخرى سواء أكان ذلك بالنسبة إلى قضايا التنافر الزمني (الاسترجاع والاستباق) أم كان ذلك بالنسبة إلى قضايا الاستغراق الزمني (الحذف والخلاصة والوقفة)، لأن « في المشهد يتراجع السرد لصالح الحوار ، حيث يكتفي السارد بتنظيم الحوار (قالت ، قال الزوج ، قالت الأم)... (وقد) يتخلى عن هذا الدور التنظيمي ويترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة »[3]. يبدو من الوهلة الأولى أن خطاب مُحَمَّد زفزاف الروائي –كغيره من الخطابات السردية الأخرى – يتكون من مجموعة مشاهد سردية يكشف من خلالها الراوي الطابع الدرامي للنصوص السردية، بينما ينشأ فيها نوع من التكثيف الزمني الذي يجعل زمن الحكاية يتطابق مع زمن القصة أو السرد، وينمحي الفرق الزمني بين الحكاية والقصة، وينمّ في الوقت نفسه عن حالة « التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا »[4]، وهو ما ظهر جليا من خلال المشاهد السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

1 – 2 – تجليات المشهد الزمني في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

إن الراوي يسعى أحيانا إلى توافق الحكاية والقصة أو السرد عن طريق تغييب حضوره في الخطاب

[1] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 166.

[2] رشيد بن مالك: المرجع السابق. ص 158.

[3] مُحَمَّد بوعزة: تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم – .ط 1. الدار العربية للعلوم ناشرون /منشورات الاختلاف. بيروت/ الجزائر. 2010. ص 96.

[4] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ص 49.

الروائـي باسـتعمال المشـهد السـردي لتـأزيم الأوضـاع وتحريـك خـيط السـرد إلى الأمـام :«كـان (أي البطـل بومهـدي) يبحلـق بـلا رغبـة في سـيارة للشـرطة مرابطـة قـرب مقهـى مغلـق تبينهـا بسـهولة رغـم الظـلام الـذي كـان يدوس منطقتها .

صاح به شرطي أن قف :

- هويتك ؟

قال الشرطي ذلك مرتاحا وبلا غضب . فمد بومهدي يده إلى جيبه وأخرج ورقة التعريف .

قال وهو ينظر إليها في يده ، ثم وهو يتناولها منه:

- ألا يعجبك الخروج إلا في هذا الوقت ؟

(هذا سؤال طرحته أمّي عليّ من قبلك) قال له:

- هل هناك شيء يقتضي ألا أخرج ؟
- طبعا .

وهو يخرج سيجارة من جيبه ، قال الشرطي:

- ألست مغربيًا ؟
- أو ...
- كأنك لا تحس بالعالم من حولك.

(إنّي لا أحسه طبعا) أكد بومهدي :

- إن المرء لا يهتم بعض الأحيان...

ناوله ورقة التعريف وهو ينفث الدخان في وجهه:

- ادخل سريعا وإلا نمت في المركز على البصاق »[1].

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 19.

فهـذا المشـهد « يحقـق نوعـا مـن المطابقـة بـين زمـن السـرد والمـدة " الحقيقيـة "»[1]؛ حيـث يلـتحم زمنَـا الحكايـة والقصـة بغيـاب دور الـراوي في السـرد وحضـور الشخصـيات الـتي تتحـدث عـن نفسـها مباشـرة؛ و هـو مـا يجعـل تواقـت الحكايـة والقصـة ممكنـاً، بـل مطابقـاً نتيجـة تبطيـئ السـرد مـن طـرف السـارد. فحضـور الـراوي – مـن حـين إلى آخـر– كـان بهـدف تقـديم هـذا المشـهد بـين شخصـيتي بومهـدي والشـرطي. فهـذا المشـهد – بطبيعتـه التواقتيـة بـين الحكايـة والقصـة – يؤكـد انصـراف الـراوي عـن السـرد وانكمـاش تسـريعه لصـالح تعطيلـه، وهـي لحظـة دراميـة لاكتشـاف موقـف كـلّ مـن البطـل بومهـدي والشـرطيّ؛ فكيفيـة تفكـير البطـل تنـاقض تمامـا تفكـير الشـرطي الذي لا يستعمل سوى لغة التهديد والسلاح. بينما البطل يحتقر هذا التفكير ويمتعض من تصرف الشرطي.

ويقـوم الـراوي مـن حـين إلى آخـر بالاقـتراب مـن شخصـياته عـن طريـق المواضـع الأكثـر دراميـة في المشـاهد السـردية للوقـوف علـى موقـف كـل شخصـية؛ فالعنصـر الملحمـي هـو الـذي يبحـث عنـه السـارد مـن وراء هـذه التواقتات بين الحكاية والقصة : « وضع يديها على كتفيها وأعلن لها هذه المرة :

- أنت رائعة ؟

دفعته بإغراء :

- دعني أتمم شغلي.
- لم أفعل لك شيئا.
- إنك ثعلب .
- وأنت ؟ هل أنت دجاجة ؟
- أنا أضعف من دجاجة .

وكـان النـدم باديا علـى وجههـا. لـيس يـدري لمـاذا تنـدم بسـرعة مـع أن الأشـياء تـتم بشـكل عـادي »[2] ؛ فهـذا المشـهد يعمـل علـى إبطـاء السـرد والانتقـال مـن الـراوي إلى الشخصـية، ومـن الخطـاب غـير المباشـر إلى الخطـاب المباشـر، وهـو مـا يجعـل زمـن الحكايـة يوافـق زمـن السـرد أو القصـة. فـزمن المشـهد هنـا يلغـي الفـارق بـين الحكايـة (وهـي الـزمن الطبيعـي للمشـهد) والقصـة (وهـي الـزمن السـردي للـراوي). كمـا يكشـف في الوقـت نفسـه عـن

[1] برنار فاليط: النص الروائي – تقنيات ومناهج –. ترجمة رشيد بنحدو. دط. المشروع القومي للترجمة. القاهرة مصر. دت. ص 111.

[2] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 58.

شيء مهمّ ألا وهو توضيح صورة « الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، وبالتالي تعبر عن رؤيتها ووجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية »[1].

إن هذا المشهد الذي جرى بين بومهدي وفاطمة يبرز شخصيتيهما ودرجة تفكيرهما، ويوضح كذلك مدى وعيهما والعلاقة العاطفية بينهما في شقّة سالم. فهذا الحوار هو صورة توضيحية لشخصيتيّ البطل وفاطمة؛ إذ إنه جزء من مشهد واسع بين الشخصيتين اقتطفنا منه هذا المقطع لتوضيح مسألة الرؤية المغايرة بين البطل وفاطمة من خلال حضور التقنيات الزمنية كالوصف والسرد والحذف والخلاصة؛ حيث تدل هذه المسألة على خدمة هذه التقنيات للمشهد السردي.

ويقترب الراوي رويداً رويداً من الشخصيات الروائية عن طريق الوقفة الزمنية لتهيئة الجو السردي لعرض نماذج المشهد الحواري في رواية (الأفعى والبحر)، سواء أكان ذلك في المشاهد الزمنية الراهنة أم في المشاهد السردية الاسترجاعية التي تعمل على « إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها ، وهذه الإضاءة تحدث إبطاء في زمن السرد وحركته »[2]. وتبرز قيمة هذا النوع من المشاهد عند استحضار البطل سليمان صورة صديقته ثريا وشوقه إليها بعد مكوثه في المدينة الصغيرة المتاخمة للبحر؛ فأثناء حديثه مع خالته حليمة كان الراوي يذكر بعض الحوارات التي استذكرها البطل سليمان ويقارن من وراء ذلك بين بعض النساء ورفيقته ثريا، بين ثريا و سوسو، بينها(أي ثريا) وبين خالته حليمة عن قيمة ثريا عند البطل :« وقالت خالته :

- إن ثريا تهتم بالسياسة كثيرا . وهذا هو عيبها الأوحد .

قال سليمان :

- إن ثريا جميلة ولها جسد متناسق .
- نعم كل رجل يشتهيها لذلك فهي تهتم بالسياسة.
- إن أي رجل يهتم بالسياسة لا بد أن يشتهيها...

وقال سليمان لخالته:

- أنا في حاجة إلى ثريا. أشعر كلما فات يوم أني في حاجة إليها كثيرا . لا بد أن رسالة

[1] مها حسن القصراوي: المرجع السابق. ص 240.

[2] مها حسن القصراوي: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

منها ستصلني اليوم أو غدا ...»[1].

فهذا المشهد يضيء صورة ثريا الغائبة عن المشهد السردي وسرد الأحداث الفعلية، فهي لم تظهر في أطوار الرواية سوى من خلال ذاكرة البطل التي حددت علاقتها بهذا الأخير وموقفه منها. فشخصية ثريا تتجلى من خلال هذا المشهد السابق لزمن السرد. لذلك فالقارئ هنا لا يعرف شيئا عن ثريا سوى ما تقدمه المشاهد الاسترجاعية التي يقوم بها البطل ، و هي التي تمثل « استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى »[2] أو يسرد بين يديّ القارئ.

أما المشهد الآني فهو الذي يدل على الحوار الذي يوافق زمن السرد، و« يعمل على بث الحركة والحيوية في السرد ، ويعمل على نمو الحدث وتطوره »[3]. ويترجمه الحوار الذي جرى بين البطل سليمان وصديقه كريمو، فيكشف الراوي عن ملامح هذا الأخير وطريقة تفكيره وموقفه من النساء مثل : ثريا وخالته حليمة وسي أحمد : « وقال سليمان :

- غير ممكن .

وقال الصديق الذي كان يدعى كريمو ، والذي لم يكن يحب النساء:

- كل شيء ممكن، ماذا تفعل هنا ؟

قال سليمان:

- وأنت ؟ ما الذي تفعله هنا ؟
- أنا من هنا .
- من هذه المدينة الصغيرة ؟
- و ما الذي في ذلك ؟...

وقال سليمان:

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 24.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 77.

[3] مها حسن القصراوي: المرجع السابق. الصفحة السابقة.

- كنت أعتقد أني لن أعثر على أحد من معارفي. هل تعرف ثريا ؟
- من ثريا هذه ؟ لا أعتقد .
- صديقتي الجميلة ذات ..
- بما أن اسمك سيروق لها، فإني سأقدمها لك ولا أعتقد أنها سترتاح لك.
- لا لزوم لذلك إذن...

وقال (أي سليمان):

- هل تعرف، يا كريمو ، سي أحمد ؟
- من هو سي أحمد هذا ؟
- غير مهم . كنت أعتقد أنك سمعت به . إنه رجل .
- كنت أعتقد أنه قط ؟
- قط أو رجل سواء ؟

وأخذ يضحك ، وقال لصديقه :

- لماذا تضحك ؟ يبدو أنك صعب المزاج »[1].

يقوم الراوي بذكر حوار طويل بين البطل سليمان وكريمو سعته امتدت إلى نحو تسع عشرة صفحة كاملة يكشف فيه ملامح هذا الأخير ورأيه في بعض القضايا الأساسية، لكن هذا المشهد يوافق الحركة الزمنية للسرد، وهي اللحظة الراهنة التي يعيشها البطل في هذه المدينة الصغيرة مع هذا الصديق. ومن خلال ذلك يتعمق الراوي شيئا فشيئا في عمق الأحداث للوصول إلى الهدف المنشود وهو سرد العلاقة الجنسية بين البطل و سوسو على مشارف الفيلات الممتدة على طول شاطئ البحر. لذلك كان هذا المشهد قطعة أساسية بين التحاق سليمان بهذه المدينة والعلاقة بينه وبين سوسو. وهي مرحلة سردية مهمّة في هذه الرواية . فهذا المشهد السردي « يعد وسيلة يلجأ إليها الراوي لكسر الزخم الحاصل في فعل السرد، ويبعد الملل الذي يمكن أن يعتور المتلقي وهو يتلقى النص إذا ما تدفق سردا أو وصفا ، فالحوار روح الرواية الذي يحرك عالم الأحداث تحريكا نوعيا ، والروائي بهذه التقانة يمنح نصه روحا ثانيا إلى جانب الأرواح السردية المسيطرة

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 26.

على النص، بفعل ما يحققه من دينامية ورشاقة في تطور الحراك الروائي داخل الرواية »[1].

ويخترق الراوي في رواية (أفواه واسعة) السرد عن طريق المشاهد الحوارية التي تضيء شخصية البطل عن طريق اشادة الآخرين بأخلاقه ومواقفه. « قلت له :

- هل يمكن أن أجلس معك ولو دقيقة واحدة ؟ أعرف أنك تفكر في شيء ولا تريد أن يزعجك أحد.

قال :

- يمكنك أن تجلسي...

وعندما جاء النادل قال لي :

- أنت لم تجيئي لكي تعزي في وفاة أحد ، إنها حانة ،وعليك أن تشربي شيئا.

نظرت إليه ونظرت إلى النادل ، وبكل هدوء أعصاب قال للنادل:

- أعطها.
- بيرة.
- اشربي ما تشائين ، دخّني »[2].

إن تواقت زمن الحكاية وزمن القصة في هذا المشهد يكشف من خلاله الراوي عن الجانب الإنساني في البطل، وهو موقف جعله السارد على لسان الشخصية المحاورة لبلوغ الهدف في بناء شخصية البطل، وهي طريقة تعرض القيم الإنسانية الموجودة فيه بعمق فني أكثر ممّا توصله طريقة السرد المباشر. فهذا المشهد الآني يضع صورة البطل أمام القارئ واضحة لإقناع هذا الأخير بقيمة البطل كشخصية سردية تصلح لأن تكون رمزا إنسانياً ممكناً.

وفي الوقت الذي كشف فيه الراوي القناع عن شخصية الكاتب من خلال المشهد الحواري، يميط اللثام أيضا عن شخصية الفقيه الفرتلي بوساطة الحوار الذي جرى بين البطل الكاتب ووالدته. « لقد قلت لوالدتي:

[1] محمّد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي. دط. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع. اللاذقية. سورية. دت. ص 286.
[2] محمّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 24.

- إني أصلي بطريقتي الخاصة .
- وهل هناك طريقة خاصة ؟ أنا لم أرك أبدا تصلي مثل المسلمين.
- هناك أناس في الأرض يصلون بطريقة خاصة .
- أعوذ بالله يا وليدي ، أولئك هم المجوس ، ومأواهم جهنم ، اسأل الفقيه الفرتلي ، فأنا أذهب كل جمعة للاستماع لخطبته .
- إن الفقيه الفرتلي مجرد حشاش .
- حرام أن تقول هذا الكلام يا وليدي.
- وكان في يدها طبق فسقط إلا أنه لم يتكسر»[1].

إن طبيعة هذا المشهد السردي تعمل على تسليط الضوء على الشخصيات وكيفية تعامل الراوي معها وطريقة وصفها ؛ فهذا الحوار الذي دار بين البطل الكاتب ووالدته برزت منه صور كثيرة؛ الصورة الأولى هي علاقة الكاتب بالجانب الديني وتخص شخصية هذا الأخير. وأما الصورة الثانية فتخص شخصية الوالدة وذهابها إلى المسجد. وأما الصورة الثالثة فهي صورة الفقيه الفرتلي وموقف البطل الكاتب منه. وأما الصورة الرابعة فهي صورة الفقيه الفرتلي في عين والدة البطل. فوجود المشهد يُلغي حضور الراوي ويسند الخطاب المباشر للشخصية، وتكون اللحظة الدرامية في المشهد أكثر دلالة منها في السرد.

ويسعى السارد في رواية (بيضة الديك) إلى كشف بعض المعطيات السردية عن شخصياته عن طريق المشاهد الحوارية، بوصفها أعلى الخطابات المباشرة لترجمة أفكار الشخصيات وأفعالها دون تدخّل وسيط الراوي، وهو ما يظهر من خلال هذا المشهد: « سمعت صوت الحاجة:

- عمر ..عمر ..أجبني أين أنت ؟

أطلت الحاجة برأسها ، صرخت :

- ناري ؟ ماذا فعلت يا ولد الكلبة ؟ هل قتلته ؟ سوف تؤدي الثمن غاليا . ألا تعرف يا ولد الحرام أني أعرف المقدم والخليفة والعامل والكوميسير ؟
- سأقول لهم كل شيء هؤلاء الذين تعرفينهم. سأقول لهم إنه ليس ابنك وإنك تتاجرين في الخمر والكيف

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 42.

والنساء . عندي شهود . ألا تعتقدين أني لا أعرف من أين تعيشين يا شارفة ؟

- متى تعلمت الكلام يا ابن الكلبة ؟ لقد كنت لا تستطيع حتى رفع عينيك في وجهي.
- أنت التي علمتني كل شيء يا حاجة. تريدين طردي من هنا . سوف أموت هنا. حتى ولو استعنت بثكنة من العسكر .

أغلقت ورائي الباب ،... وسمعت الحاجة في صوت متحشرج باك وهي تنادي عليه :

- عمر .. عمر .. أفق . هل أجلب لك بصلة ؟ إن دمك لا يسيل بغزارة . لماذا شربت كثيرا هذه الليلة ؟»[1].

إن الخطاب المباشر بين الحاجة والبطل رحّال هو تطابق بين الحكاية والقصة أو السرد زمنيًا، وبذلك فالمشهد الحواري يعلن عن أشياء كثيرة؛ فبرزت العلاقة المتوترة بين البطل والحاجة، والعمل الذي يستهويها هو المتاجرة في الخمر والنساء والكيف، وأن عمر هو عامل عندها وليس ابنها كما ذكر ذلك من قبل، وأن لها علاقة بالجهات النافذة في السلطة كالمقدّم والعامل والخليفة والكوميسير. وهذا المشهد تذكير بالحالة التي كان عليها البطل رحّال حينما كان يخاطب الحاجة في الماضي. فالمشهد إذاً قام بأشياء لا يقوم بها السرد المباشر من الراوي، وهو أكثر تركيزا وتكثيفا واختصارا رغم قصر سعته السردية التي لا تتجاوز صفحة واحدة.

إن دور المشهد السردي لا يعتني بإنجاز التطابق بين زمنيّ الحكاية والقصة فحسب،وإنما عادة ما يحرك الأشكال الزمنية الأخرى كالوقفة الوصفية والخلاصة والحذف ويستعملها أثناء الخطاب الحواري، وهي من «العناصر المكونة للنص الأدبي والتي تؤول في نهايتها إلى بنية زمنية واحدة »[2]، وهو ما نقرأه في هذا المقطع بين البطل رحال وشخصية عمر :

« قال عمر :

- إن ما فعلته أمس لا يليق بشاب مهذب مثلك.
- لقد كنت أنت البادئ . حاولت مرارا أن أتمالك أعصابي، لكنك أثرتها في نهاية الأمر، هناك بشر لهم قدرة خارقة على إثارة أعصاب حتى الجماد.

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 13.

[2] عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1993. ص 90.

- لقد كنت سكران. كان عليك أن تفهم ذلك.
- لو لم أفعل ذلك لكنت قد ارتكبت أكبر حماقة في حياتك.
- لا تؤاخذني . إني لا أستطيع أن أفعل شرا بالبشر أمثالك.

سلمني سيجارة بيد عليها خدوش ربما كانت نتيجة ما وقع أمس . صعدت إلى الغرفة ، وقلت هذا كسب جديد ...

وقال عمر :

- يجب أن نصلح خطأنا. الإنسان الحقيقي هو الذي يكون قلبه كبيرا، يحاول أن ينسى أخطاء الغير.

قلت :

- متفق معك يا عمر. أنت رجل طيب . لكن لا أدري ما الذي أصابك ليلة أمس.
- لقد كانت العجوز هي السبب. لقد ملأت عقلي بأوهام كثيرة. تحت تأثير الخمر.
- إنها عجوز شريرة. أعرف أنك لست ابنها بالتبني.
- متى كانت لي أم مثل تلك العجوز ؟ لا أكتمك شيئا يا رحال ... أنا أعيش . إذا لم أفعل ذلك فإلى أين أذهب ؟...
- عليك أن تصبر . أعرف أن حياتك قاسية . اعتمد عليّ ما دمنا قد ربطنا علاقة صداقة »[1].

إن تبطيء الزمن هنا في هذا المقطع يمثّل تواقت زمنيّ الحكاية والقصة، وبذلك يكون المشهد الزمني/ السردي خطابا مباشرا بين الشخصيات يكشف عن مسائل كثيرة: عن الدافع الذي كان وراء الشجار الذي نشب بين البطل رحال وعمر. إضافة إلى العلاقة الحقيقية بين عمر والحاجة، والعلاقة الجديدة بين رحّال وعمر والصفحة الجديدة التي فتحاها. والشيء الأساسي الذي يلفت نظرنا إليه هو أن هذا المشهد يخترق الأزمنة الثلاثة للسرد: العودة إلى الماضي ومراجعة النفس. والحديث عن الراهن وبناء العلاقات الجديدة والمساعدة على تخطي عقبات المستقبل في الزمن اللاحق. وهذه الأزمنة الثلاثة «وبحكم تعالقها و تشابكها تسلمنا إلى تسجيل تمييز أساسي مبني على تكامل تلك العناصر »[2] المشكِّلة بنية زمنية واحدة.

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 14.

[2] سعيد يقطين: السرد العربي – مفاهيم وتجليات –. ط1. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. مصر.2006. ص 199.

ويفتتح مُحَمَّد زفزاف رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) عن طريق الخطابات المباشرة بين الشخصيات بخيط سردي موجز للوصول إلى مسرح الأحداث وفتح العلاقات السردية بين الأطراف الكثيرة، وذلكدون مقدمات طويلة. وهو ما يجسده المقطع الآتي بين البطل عليّ وفاطمة: « تأملتني بسرعة وقالت:

- دعه يشاركني الغرفة. إن عندي سريرا إضافيا .
- هذا شيء ممنوع .
- ولماذا تفعلون ذلك مع الهيبيين ؟
- أنت مسلمة . المعلم لا يهمه سوى الفلوس نامي مع من تشائين . لكن الشرطة تدس أنفها في كل شيء .

قالت الفتاة :

- سوف أجيء عندك إلى الغرفة في الليل. اختر له غرفة قرب غرفتي.
- أنت تريدين أن تخلقي لي المشاكل مع المعلم. سوف ألقي بثيابك إلى الخارج.
- هل تستطيع ذلك ؟ إني زمورية وأجرك على الله .

سكت المستخدم وناولني المفتاح . صعدت معي الدرج وصعد مستخدم آخر . أخذت تجيل النظر في الغرفة .

- أنتم تريدون أن تقتلوه. النافذة بدون زجاج.

قال المستخدم :

- قوليها للمعلم عندما يأتي في المساء . ثم إن الفنادق كثيرة في الصويرة . هل وضعنا له ربقة في عنقه »[1].

يشير هذا المشهد الحواري إلى مسائل كثيرة، أولا: إلى العلاقة المحتملة بين البطل وفاطمة منذ اللقاء الأول أمام المستخدم في مدخل هذا الفندق. وثانيا : موقف المستخدم من مبيت البطل مع فاطمة في غرفة واحدة. وثالثا : نوعية الغرفة التي يسكنها البطل في هذا الفندق. وهي قضايا لم تأخذ من المشهد الزمني/ السردي سوى وجود طرفين اثنين : فاطمة والمستخدم. وهي طريقة اختارها الراوي للكشف عن بعض

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

تفاصيل هذه الرواية. فهذا الخطاب المباشر من الشخصيات يفتح النص السردي على آفاق محتملة، وهي فروع سردية متشعبة.

بينما تعمل بعض المشاهد السردية على إبطاء السرد لفتح أفق النص وإنتاج الدلالة؛ إذ « لا يهمنا الزمن وحده بقدر ما تهمنا دلالاته فهي غايتنا الأولى »[1]، تقوم أخرى بدور بارز في الرواية ألا وهو ملء الفجوات عن طريق المشهد الاسترجاعي، وذلك مثلما قدّمت هذه الشخصيات معطيات سردية عن صاحب المقهى. « قال الفيل بالعربية ، وهو يوجه حديثه إلى العجوز صاحب المقهى بصوت مرتفع :

- إنه دائما يفعل ذلك. يشرب ويهرب . دعني أكسر عظامه . أنا أعرف الهيبيين كثيرا . أشار العجوز بيده وتمتم بهدوء ووقار .

قالت فاطمة :

- لقد سمعت أن هذا العجوز كان عطارا. ولقد أصبح الآن غنيا في مدينة الصويرة ، بعد أن حول هذه البناية إلى مقهى وفندق .
- بينه وبين القبر شبر .
- ومع ذلك فهو لا يرحم. قيل أنه تزوج فتاة عمرها ستة عشر سنة ، جلبوها له من شيشاوة .
- هذا أمر لا يفاجئني .
- أتمنى لو كنت زوجته. لعرفت كيف أسحق إليتيه ...
- أنت مدرسة ولا يصلح لك ذلك الشبح.
- كلنا سوف نصبح أشباحا . أنت شبح ، وهذه شبح و هذا وذاك وتلك ...كانت تشير بأصابعها منفعلة ...»[2].

يعطي هذا المشهد السردي القارئ فكرة عن الرجل العجوز صاحب المقهى الذي تجلس فيه شخصيات البطل وفاطمة ومكسيم، فهو رجل غنيّ حقود، غيّر حرفته من بيت العطارة إلى كونه مالك المقهى والفندق، يملك امرأة هي فتاة صغيرة السن مقارنة به. وفي الوقت نفسه بيّن الراوي عن طريق الحوار موقف فاطمة منه بوصفه شبحا يكاد أن يسقط أو ينتهي ولم يبق منه سوى ظل الإنسان. إن تواقت الحكاية والقصة أعطى

[1] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة. دط. الدار العربية للكتاب. تونس. 1988. ص 08.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 20.

السارد فرصة للحديث عن شخصية العجوز صاحب المقهى على لسان هذه الشخصيات للتقليل من عملية السرد وفق ما يضمن حيوية في توظيف الشخصيات بعيدا عن طبيعة السرد غير المباشر المملّ الذي يقدّم الشخصيات بطريقة جاهزة.

وفي السياق ذاته يكشف السارد في رواية (الحي الخلفي) عن طريق استعمال المشهد الحواري بين المقدّم الأشقر والقائد حول شخصية فاطنة التي تدير وكرا للدعارة. « وقال المقدم الأشقر للقائد :

- سيدي ؟ لقد انطفأ الضوء دفعة واحدة في نافذتي بيت فاطنة لا شك أنها أحست بشيء وأن لديها مومسات و زبائن .

وظهر الجانب الخفي لدى القائد عندما قال :

- ألا تترك عليك تلك المرأة .

سكت لحظة ثم استدرك :

- أنت لا تجلب لي من بيتها سوى تلك الفتيات المحروقات الجلد، ماذا نفعل بهن عندما نقدمهن للعدالة؟ هل نقول عثرنا عليهن بدون بطاقة هوية ؟
- سيدي، أحيانا يكون عندها زبائن لا يحبون الظهور في الأماكن العامة.
- معنى ذلك أنك تريد أن تورطنا إذا ما اصطدمنا بشخصية مهمة ، وماذا يفعل زبون من هذا النوع في خرابة مثل هذه ، ومع أولئك الجرباوات .
- إنهم لا يفعلون شيئا سيدي ، يشربون ويتمتعون بالكلام البذيء ثم ينصرفون .
- هل رأيت سياراتهم الفارهة واقفة عند الباب ؟ هذه المرة عندما تريد أن تتكلم ، فكر فيما تقول ، طيب اذهب إليها وأخرج كل من في البيت.

قال الأشقر:

- حالاً سيدي »[1].

يكشف هذا الحوار المشهدي عن لغة تكثيفية موجزة من طرف الراوي جاء على لسان شخصيتيّ

[1] محمّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 12.

المقـدّم والقائـد؛ فهـي تعـيّن الهـدف المقصـود مـن مجـيء كـلٍّ منهمـا، والسـبب المباشـر لوقوفهمـا في هـذا الحـي الخلفـي، ألا وهـو حملـة التفتـيش الـتي يقومـان بهـا بحثـا عـن بنـات الليـل وزبائـنهن في بيـت فاطنـة وحـالهنّ معهـم. وفي الوقـت نفسـه يصـور العلاقـة بـين المقـدّم والقائـد، وخـوف هـذا الأخـير مـن اصـطدامه بالشخصـيات المرموقـة الـتي يجـدها هنـاك و تعـرّض مكانتـه للخطـر المحتمـل. فهـذه اللحظـة الدراميـة مـن العـرض تعـدّ أكثـر إثارة مـن سـرد الـراوي، فهـي عـن طريـق تطـابق زمـنيّ الحكايـة والقصـة كشـف المشـهد عـن مـواطن الإثارة والأهميـة، وهـذا يـدل على « وجود تنظيمات مجردة وعميقة، تحتوي على معنى ضمني، منظم لإنتاج هذا النموذج من الخطاب »[1].

ومـن حـين إلى آخـر يأتي المشـهد السـردي ليكشـف عـن العلاقـة بـين الأطـراف الكثـيرة ويمـيط اللثـام عـن قضـايا سـابقة أو لاحقـة، وتكـون الشخصـيات وجهـا لوجـه مـبرزة مسـائل سـردية كثـيرة بوسـاطة الـراوي الـذي يقـوم بتوجيـه الخطـاب المباشـر. « خـرج السـائق عـن صـمته عنـدما اقتربـوا مـن النافـذة المضـاءة ، ولأول مـرة أو لآخـر مـرة يتشجع على قائده :

- اسمح لي يا سيدي، أعرف المهمة التي جئنا، عفواً جئتم من أجلها، لا أعتقد أن المعلم يفعل ذلك.

سكت القائد لحظة، وليس من عادته الصمت عند إبداء الملاحظات لكنه قال وبكل وضوح:

- متفق معك . سوف نرى لكننا نقوم بالواجب، إنها الأوامر.
- أعرف سيدي ، ذلك شغلك ، عفوا إنه شغلنا جميعا نحن نحافظ على أوامر الدولة .
- لقـد علمـتكم ذلـك. إننـا نحـافظ علـى أمـن الدولـة ، لكـن آن لـك أن تسـكت لقـد اقتربنـا، ويمكنـك أن تتوقف الآن وتنزل وتقول للمخازنية بأن ينزلوا وأن يطوقوا العمارة »[2] .

فهـذا المشـهد يكشـف عـن علاقـة السـائق بقائـده مـن جهـة، فهـي علاقـة احـترام بينهمـا وتنفيـذ للأوامـر وتطبيـق للواجـب. ومـن جهـة أخـرى يعـيّن المقصـود أو الغـرض مـن حملـة التفتـيش هـذه، بكونهـا حفاظـا علـى أمـن الدولـة وسـهرا علـى رعايتهـا وتحقيـق وصـاياها. وتبـيّن هـذا بوسـاطة الجانـب الحـواري بـين هـاتين الشخصـيتين. فهـذا التواقـت بـين الـزمنين يلغـي تـدخل الـراوي سـوى مـن تبطـيء السـرد الـذي يعمـل علـى توظيـف الخطـاب المباشـر والابتعـاد عـن الخطـابات المسـرودة . فالجانـب المهـم مـن هـذه الخطـابات المباشـرة هـو توضـيح صـورة الشخصيتين والعلاقة بينهما وموقفهما من هذه المسائل اتجاه أمن الدولة.

[1] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص – دراسة –. دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. دت. ص 62.
[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 92.

إن تقنية المشهد السردي التي استخدمها مُحَمَّد زفزاف في رواية (الحي الخلفي)لقراءة صور الشخصيات قد وسعها في رواية (قبور في الماء) عندما كان بصدد عرض موقف الأهالي من غرق مركب الصيادين في عرض البحر، فلجوء هؤلاء إلى الفقيه الدرقاوي كان ليعطيهم الحكم الشرعي في مسألة المفقودين أثناء غرق هذا المركب أهم أحياء أم أموات :« قالت (أي حادة بنت مسعود) :

- ولكن يا السي الدرقاوي ، الصلاة لا تكون إلا بعد الموت . أليس كذلك يا السي عزوز ؟

قال عزوز :

- صحيح . تلك صلاة الجنازة . ولست أدري ما رأي الفقيه الدرقاوي في هذا . هل نصلي على الأموات أم على الأحياء ؟

قال صوت مغمور :

- كلاهما معاً .

سكت . ولما التفتوا لم يتعرفوا على المتكلم . غير أن الدرقاوي تأمل برهة في التراب الجاف . ثم نقل نظراته إلى بلغته الجديدة . وكان هو الوحيد الذي يضع البلغة . قال بزهو :

- المركب غاب ولم يعد . هذا هو اليوم العاشر . وبعد قليل سوف تغرب الشمس وسيحل اليوم الحادي عشر ...

رفع الدرقاوي عينيه ، ورأى الصومعة ، كانت تلمع بفعل الشمس ، كان لمعانها يبدو له ضوءاً إلهيا . ورفع إصبعه إلى بعيد وأشار :

- يجب أن تكونوا مسلمين وكل مقدور لا محالة حاصل .

كان وجه الدرقاوي نظيفا من كثرة الوضوء ، يلمع بنور يبعث على الاحترام. نظرت حادة بن مسعود في الجماعة ، ثم قالت :

- ماذا تنتظرون ؟ إن السي الدرقاوي لا يرد لكم إلا الخير . اذهبوا وصلوا .

قال الصوت الذي يأتي من الخلف دائما :

- لكن علام نصلي ؟ على الأموات أم على الأحياء .

دار الدرقاوي على نفسه:

- لقد حصل المقدور . والله بيده كل شيء. وأنا لست مسؤولا عن أحد . كل مسلم بعمله »[1] .

إن هذا المشهد السردي يكشف عن قضايا كثيرة، تشكل بالدرجة الأولى شخصية الفقيه الدرقاوي وسط سكان القرية؛ فالراوي هنا يعطينا صفاته وملامحه السيميائية الدالة على النظافة والطهارة. وفي الوقت نفسه يوضح موقفه من الصيادين المفقودين الذين غرقوا في البحر. وهو موقف خالف فيه كل سكان القرية. إضافة إلى تهرّبه من أسئلتهم التي تحرجه عادة دون أن يجيب عنها. فكلّ همّه أن يقنع سكان القرية بقضاء الله وقدره دون أن يناقشوا في ذلك، أو يتحدثوا عن أسباب غرق المركب في البحر.

فالمقطع الحواري يعطي القارئ صورة عن فكر الفقيه الدرقاوي وتصرفاته وعلاقته بأهل القرية التي يبدو غريباً عنهم غير مبال بما يحصل لهم من مكروه. فهذه الصورة السردية التي اعتنى بها الراوي دون تدخل منه جراء تطابق زمنيّ الحكاية والقصة قد كشفت زوايا خفية بين الفقيه الدرقاوي من جهة، وأهل القرية من جهة أخرى، وهي علاقة مهتزة غير مبنية على الثقة.

كما يلعب المشهد السردي دورا آخر – إضافة إلى الكشف عن السمات الخاصة بالشخصيات – ألا وهو الإشارة إلى « الخواص الفنية للشكل الأدبي »[2] ،ومنها الحدث السابق في صورة الاستذكار أو الحدث المستقبلي اللاحق في صورة استباق سردي لملء الفجوات الزمنية، وهو ما يمثله هذا المقطع :« قالوا (أي أهل القرية) :

- سيبدل الله حالا بحال . لماذا نغرق النفس في هذا الألم وقد وهبنا الله قدرة على تخطي الألم.
- هذا معقول . إن ما نفعله هو تكليف للنفس ، والله لا يكلف نفسا إلا وسعها .
- إذا كتب أمرا فلا مرد له . لا أحد يستطيع الوقوف في وجه قدرته .
- نقيم زردة وننسى ما فات .هل رأيتم ميتا وقف يوما من قبره وعادت إليه الحياة؟
- نعم . خربوعة . قبل أربع سنوات كنا قد دفناها فسمعنا صياحها فهببنا لإنقاذها . وجدناها حية لكنها لا تعي شيئا.
- نتفق أولا على مراسيم الحفلة . لتكن الزردة سخونة لا باردة .

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 39.

[2] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ص 22.

- لتكن كما تشاؤون .أنا أقترح عزوز و الحسناوي والمعلم بيوض ليتكفلوا بها »[1].

يؤسس هذا المشهد السردي لبعض الأحداث اللاحقة من خلال حوار بعض الشخصيات التي تنتمي إلى أهل القرية ؛ فالراوي يضع على ألسنة هؤلاء بعض الإشارات السردية التي سيذكرها لاحقا، وهي الأحداث التي تقع ويذكرها السرد. فالحوار يشير إلى كيفية تفجير الحدث عن طريق المشهد وفق تجاذب الشخصيات لأطراف الحديث. إن هذه اللحظة الدرامية في الحوار تجعل من زمن الحكاية لا يتطابق فقط مع زمن القصة أو السرد، وإنما يتعدى ذلك إلى ما هو أهم وهو إخفاء الكشف عن مخطط السرد المستقبلي لإحداث مزيد من التوتر السردي لدى القارئ بين الأحداث المتشابكة والمعقدة والمسار الذي من الممكن أن يتخذه السرد. و بهذه الطريقة « في تأليف الرواية يمكن أن تظهر كما لو أنها لعبة شكلية »[2] .

ويلعب المشهد السردي أحيانا دور السارد في وصف الشخصية؛ فالراوي يترك المجال للحوار للكشف عن بنية الشخصية وهيئتها وسماتها، وهو ما يدل عليه هذا المقطع:

« صعد الدرجات الأولى فسمع صوتا يأمره أن ينزل . كان صوت حارس الباخرة .إنه أحد الحراس الشرسين .

- أنت هناك . إنزل إلى أين أنت صاعد ؟
- سأبيع لهم الصحف .
- إنهم لا يقرؤون . إنزل .
- أريد أن أرى السينغالي .
- السينغالي خرج . اذهب فتش عنه في المدينة.

ألقى حارس الباخرة بقايا سندويتش في وجه حميد وجرع دفعة واحدة علبة بيرة ... جلسوا (أي حميد ورفاقه) فوق أنبوب الخمر ، وأخذوا يتبادلون سيجارة واحدة . قال أحد الصبية :

- هل ذهبت عند صديقك السينغالي ؟

أجاب حميد :

---

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 77.

[2] ميلان كونديرا: فن الرواية. ترجمة : بدر الدين عرودكي. ط1. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. سورية.1999. ص 162.

- ذهبت . لكن ذلك الوغد طردني .

قال أحد الثلاثة :

- إنه ابن حومتنا . سأتوسط لك عنده . ضحك الآخران وقال الصبي:
- لماذا تضحكان ؟ إني أعرف أمه وخالته تسكن بالقرب من بيتنا .

قال أحدهما :

- إذا ذهبت سيلقي بك في النهر. ألا تعرف ذلك الخنزير. لا شك أنه سكران الآن.

قال حميد :

- لقد ضربني بعلبة بيرة ، لكنها لم تصبني . إن الباخرة التي يحرسها لا يستطيع أحد أن يدخلها.

قال أحدهم :

- أحيانا يكون طيبا ، هل تعرفون أن أمه مومس ، ليس له أب ، أمه سوداء وهو أبيض .
- ليس تماما ، وجهه مثل الغراب »[1].

لقد قام هذا المشهد السردي عن طريق هذا الحوار بين حميد ورفاقه بإعطاء صورة عن شخصية حارس الباخرة؛ فهذه الصورة التي يقدمها المشهد لم تأت في السرد من كلام الراوي، وإنما عن طريق فعالية القص غير المباشر على لسان الشخصية، فهذه المعطيات السردية حركها الحوار الذي جرى بين الشخصيات، وهي تقنية أكثر واقعية ودلالة من قص السارد، لكون طبيعة المشهد تضفي الجانب الدرامي؛ حيث إن الراوي قد اتخذ موقفا من شخصية الحارس على لسان أحد رفاق البطل حميد، عن طريق الوصف التهكمي لهذه الشخصية انطلاقاً ممّا تقوم به من أفعال .

وشبيه بهذا الوصف السيميائي لشخصية حارس الباخرة هناك وصف آخر لشخصية الشرطي الذي أوقف البطل حميد وأراد أن يفتشه عن طريق القوة .« عندما غادر باب العمارة أوقفه شرطي يجر دراجته الهوائية فوق الرصيف ، وقد تدلى مسدسه واتسخت بدلته وبهتت .

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 04.

- إيه أنت ؟ تعال ، ماذا تحمل تحت إبطك ؟
- صحف .
- الأشياء الأخرى تحت إبطك ؟
- ثياب.
- أرني تلك الثياب .

مد حميد الحزمة للشرطي . أخذ هذا الأخير ينشرها في الفضاء ... خطرت للشرطي فكرة:

- من أي سطح عمارة سرقتها ؟
- والله لم لأسرقها ، أعطتها لي اليهودية ، إنها تسكن في هذه العمارة .
- اسكت يا كلب . إني أعرف أمثالك، الشكوى في المركز كثرت من كثرة سرقة السطوح . قل لي من أي سطح سرقتها ؟
- أقسم لك . لم أسرقها ، أعطتها لي اليهودية .
- اسكت لا تفتح فمك القذر .

جمع الشرطي الثياب تحت إبطه ، ترك الدراجة متكئة على عمود كهربائي . وقال لحميد :

- انتظر هنا ، سأتلفن للمركز حتى تأتي سيارة الشرطة لتأخذك أيها اللص »[1] .

إن هذا المشهد السردي يعطينا الإطار الفكري والاجتماعي لشخصية الشرطي في حواره مع حميد، فهو قاسٍ في معاملاته فض في طباعه عنيف في ردِّه على الناس، وهو ما يشكل سمات هذه الشخصية التي تبدو جامعة بين الغلظة والشدة والقوة والبطش. فهذه الشخصية كشفت عن طباعها عن طريق العلاقة بينها وبين البطل حميد بوساطة الكشف الجزئي الذي قام به هذا المشهد.

ولا تخلو كذلك رواية (المرأة والوردة) من نماذج المشاهد السردية التي تقوم بإبراز العلاقات الثنائية بين شخصيتين أو طرفين؛ فهذه الرواية قائمة كذلك على الحوارات كما هي قائمة كذلك على الوقفات الزمنية. وعادة ما تكون هذه المشاهد أو الحوارات تكشف عن بنية الشخصية أو حدث ماضٍ أو مستقبلي، أو موقف البطل من شيء معيّن. ومن ذلك هذا المشهد بين البطل وشخصية سوز :« تحركت (أي سوز)

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 42.

وهي تضحك . قالت :

- لا . . مثل ميت. فظيع حقا . حقا فظيع. لا أريدك أن تموت. تموت لا .حقا .فظيع . تموت .
- لا ، لن أموت . ابقي في وضعك. ثم إننا لا نموت على طريقتكم .
- ماذا تعني ؟
- بالصليب.
- أنا ملحدة لم أُعَمَّد . هل تُعَمَّدون ؟

قالت ذلك ثم أنزلت ذراعيها إلى تحت . قلت وأنا أجلس :

- لا . . لا نعمَّد . هذا غير ضروري . أنا أيضا ملحد لم أر في حياتي ما بداخل المسجد. أبي وأمي كذلك. رغم أنهما متعصبان . وإذا سمعني مسلم الآن يقتلني.
- متعصبان ؟ من أجل ماذا ؟
- لا شيء . لا يعرفان . إنهما أميان . متدينان بالغريزة كالحيوان »[1].

فهذا المشهد يعطينا أشياء كثيرة تبيّنت من خلال تطابق زمني الحكاية والقصة، وهي قضايا تجمع بين البطل من جهة، وسوز من جهة أخرى؛ فديانة البطل هي الإسلام، بينما ديانة سوز هي المسيحية، إلا أن انتماءهما الأيديولوجي هو الإلحاد أو الشيوعية. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى والديّ البطل. كما أن هذا المشهد يشير إلى الظروف الدينية التي يعيشها البطل في مجتمعه. وهي إشارات سردية جاءت على الشخصيات تكشف عن التكوين الفكري والاجتماعي لشخصيتيّ البطل وسوز. وعلى هذا الأساس فقد اتخذ السرد في هذه الرواية « سبيلا نحو بناء عوالمها الفنية والتلميح بأبعادها الدلالية والرمزية »[2] عن طريق المشهد الزمني الذي قام بهذه الوظيفة السردية.

كما تشير مقاطع أخرى إلى حقيقة بعض الشخصيات الروائية الموجودة في الخطاب السردي لهذه الرواية؛ فعن طريق الحوار تسقط الأقنعة عن بعضها ويفاجئ الراوي القارئ بما تخفيه من سمات أو خصائص نفسية، ويلخصه هذا المقطع الحواري الذي جرى بين البطل وذلك العجوز الأوروبي :« ناولني السيجارة وأشعلها لي بنفس السرعة.

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 32.

[2] محمد المسعودي: تشكيل المتخيل في رواية ' دموع باخوس '(ضمن كتاب محمد أمنصور الرواية الرؤيا).دط . مطبعة الرباط. المغرب. 2012. ص 147.

قلت وأنا أحدق في جسمه المهترئ :

- شكراً ، أنت رجل طيب .

قال : ' أوه .'

ابتعد عني قليلا فرأيت جسمه المهترئ من جديد . كان ينتظر القبر حقاً. جثة حقيقية حية لكنها ميتة . وقال الرجل بعربية رطنة :

- تمشي معايا .
- فين ؟
- في بيتي . تمشي تنعس معايا .

ارتعشت .' أيها العجوز القذر ؟ ' لم أستطع أن أنهي السيجارة لأنها كانت مُرّة ...

قلت وأنا أنظر إليه :

- إنك عجوز معتوه .
- تمشي معايا .
- . . . . .

وقف كثوب مهترئ رث قديم ، أخذ يكرر مثل بيك آب عتيق :

- تمشي معايا .
- . . . . .
- تمشي تنعس معايا .
- . . . . .
- تمشي .
- . . . . .

- تمشي معايا . . تنعس معايا . . في بيتي تنعس معايا »[1].

إن حضور الشخصية في هذا المشهد وتطابق زمن الحكاية مع زمن القصة أدى إلى غياب الراوي الذي ترك المبادرة للشخصية لإقناع القارئ بما يريد السارد قوله، وذلك لأن « الروائي الحديث يريد أن يصنع من القارئ شريكا .ورفيق طريق وأن يحصل منه التزامن »[2] . ولكن السارد كشف عن طريق هذا الحوار سمات هذا العجوز الأوروبي الشاذ جنسيا الذي يبحث عن لذّاته بأيّ طريقة. فالمشهد بيّن الطبيعة النفسية لهذه الشخصية من خلال حوارها مع البطل وسلوكها معه، وهو ما يجعل المشهد الحواري إذاً يقضي على رتابة السرد والملل الذي يلحق القارئ، في الوقت الذي يفتح الحوار آفاق الخطاب السردي من خلال الكشف عن حقائق تخص بعض الشخصيات أو تغيير وجهة الخيط السردي نحو آفاق مغايرة تماما.

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 131- 132.

[2] جان .إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين. ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي. دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1998. ص 149.

2 – المبحث الثاني :الوقفة الزمنية : مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.

2 – 1 – مفهوم الوقفة الزمنية :

تعدّ الوقفة الزمنية شيئا أساسيا في تكوين الخطاب السردي لما لها من وظائف جمالية فنية، وهو أمر بدهيّ وطبيعي في الوقت نفسه. لكن الشيء الذي يلفت نظرنا هو المصطلح الجديد الذي صار يستعمل في الدراسات النقدية للنصوص الأدبية بوصفه نتيجة التصور الجديد الذي بيّنه أكثر من باحث؛ فقد تحدث الباحثون كثيرا عن مصطلح الوصف/الوقفة في مقابل مصطلح السرد أو القص، وكان حديثهم نابعا من التصور النقدي ما قبل البنيوي انطلاقا من مفهوم الوصف ودوره الوظيفي، ولم يعرف عندهم آنذاك بالوقفة الوصفية من منظور بنيوي، خاصة لمّا كانت لها علاقة بالزمن في الخطاب الروائي.

وعليه فإن الوقفة (pause) ، أو كما يصطلح عليها بعض الباحثين الآخرين « الاستراحة »[1] في عرف السرديات هي: « التوقف في مسار السرد ، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها . فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته »[2] .إنها بعبارة يسيرة التوقف الحاصل من جراء المرور من السرد إلى الوصف. وبذلك تأتي الوقفة الزمنية/الوصفية عندما يستريح الراوي من عناء السرد، ويكون بصدد تقديم الوصف لشيء معين كمسرح الأحداث مثلا أو وصف شخصية ما هي بصدد الدخول إلى جو الأحداث القصصية، أو تأمّل الراوي وتعليقه على ما يقدمه من الأحداث. و هنا ينقطع الزمن انطلاقا من المعادلة الزمنية التي يقدمها جيرار جنيت للوقفة « زح = 0، زق = ن »[3]. والمقصود بهذه المعادلة أن زمن الحكاية ديمومته صفر، يقابله زمن القصة أو السرد مقدار معين من الزمن. أي انقطاع للزمن في القصة أو السرد، ويليه الوصف الذي هو معدوم في الحكاية، وبذلك يساوي زمن الحكاية الصفر.

إن الوقفة الزمنية لها دور وظيفي سردي يستعملها السارد في مقاطع من خطابه السردي يؤكّد بها تخليه عن رواية الأحداث أو قَصِّهِ لها ومباشرة تحضيره عملية البناء للأحداث الآتية؛ إذ لا بد له من تقديم الجو المناسب للأحداث والشخصيات ووضعها في الإطار الخاص بها. وبذلك « يعتبر الوقف شكلا من أشكال

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي –. ص 76. ومحمّد عزام: شعرية الخطاب السردي – دراسة –. ص 113.

[2] محمّد عزام: شعرية الخطاب السردي – دراسة –.دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2005. ص 113.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 109.

المفارقات الزمنية. وهو يحصل عموما نتيجة الإنتقال من رواية الأحداث إلى الوصف الذي يوقف الأحداث المتنامية إلى الأمام بنيّة التأمل في مشهد ما أو شيء ما »[1]. ويمثل هذا الأخير المنظور البنيوي الذي أشرنا إليه من قبل، وهو تصور لم يبقِ الوصف آلية من آليات السرد الممكنة في بناء الخطاب، وإنما صار جزءا مهمًّا من باب واسع في السرديات ألا وهو الزمن. وهو تصور وسّع من دائرة استعمال الوصف ليس في عملية التصوير والتشكيل فحسب، ولكن في نطاق السرد وعلاقته بالزمن ممّا يضمن توظيف الوصف كوقفة يؤكد الانتقال من السرد إلى التوقف أو الانقطاع، من قطعة معدومة على مستوى الحكاية إلى قطعة موجودة على مستوى القصة أو السرد.

إن هذا التوسع في استخدام الوصف كآلية للتشكيل ثم كوقفة زمنية جعل الدراسات السردية الخاصة بباب الزمن في الخطاب السردي تأخذ منحى آخر، يتشعب فيه الحديث عن الوقفة الزمنية بوصفها « نوعين من الوقفات الوصفية : الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض spéctacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه »[2]، وإن كان النوعان الأول والثاني توقيفا للسرد وتعليقا له إلى أجل آخر في انتظار عودة الراوي إلى مهمّة القص أو السرد. ولكن الشيء الذي يدل عليه هذا التشعب هو الاهتمام المتزايد من طرف الباحثين بعناصر الزمن في الخطاب السردي انطلاقا من منجزات الشكلانيين الروس في مجال الحكاية الشعبية وفي مقدمتهم الباحث فلادمير بروب.

وفي محاولة منا لأجل« الكشف عن استراتيجية السارد في تشكيل عالمه الروائي »[3] و بحث مسألة الوقفة الزمنية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف وجدنا رواياته تنقسم إلى قسمين اثنين، فأما أحدهما : وهو الروايات التي طغى عليها الوصف، وبالتالي نشأت فيها كثير من الوقفات الزمنية وتمثلها : رواية (أرصفة وجدران) و(الأفعى والبحر) و(المرأة والوردة) وبدرجة أقل رواية (بيضة الديك)و(الثعلب الذي يظهر ويختفي). ويشعر القارئ أثناء قراءته لروايات هذا القسم أنه أمام عدسة مصوّر أو رسّام، ولا يكاد يفصل الراوي في كل رواية بين وقفة زمنية ووقفة زمنية أخرى سوى بمقطع سردي أو مشهد موجز يقطع به رتابة الوقفات أو الاستراحات، ولا يلبث أن يعود إلى الوقفات الزمنية كلما سنحت له الفرصة من حين إلى آخر.

---

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي- إنجليزي - فرنسي). ص 128.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق . ص 175 .

[3] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي. دط. دار سحر للنشر . تونس. 2009. ص 390.

وأما الآخر: وهو الروايات التي طغى عليها السرد على حساب الوصف، وكثر فيها الحذف والخلاصة وسيطرت عليها المشاهد السردية، وتمثلها رواية (أفواه واسعة)و(الحي الخلفي)و(قبور في الماء)و(محاولة عيش)؛ إذ إنها تميل إلى السرد أكثر من الوقفات الزمنية، ونرى فيها حركة الأبطال سريعة تبتعد عن الركود.

2 – 2 – تجليات الوقفة الزمنية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

وبالعودة إلى رواية (أرصفة وجدران) فإنها رواية وصفية بامتياز، سيطرت عليها الوقفات الزمنية، وخاصة في اللوحة السابعة المكونة من أحد عشر صفحة؛ فالراوي يتنقل من مكان إلى مكان آخر، من إسفلت الجامعة إلى بهوها ومقصفها إلى الشوارع والأرصفة وجدران الغرف والمقهى. ويناسب عنوان الرواية الوقفات الوصفية الموجودة فيها؛ حيث تبدأ هذه الرواية بوقفة زمنية تأمّلية للبطل وموقفه من قضايا كثيرة وتنتهي بأخرى تمضي بالأحداث إلى نهايتها، ومنه « يخلق الوصف عند القارئ انطباعا متدفق الحيوية »[1] .

تعمل الوقفة الزمنية على توقيف زمن السرد أو تبطيئه عندما يتوجه الراوي إلى وصف شخصية البطل بومهدي أثناء مغادرته لغرفة صديقه سالم :« ترك سالم ممددا على سريره وخيول النوم تجر العربات على جفنيه وتدهس جسده بمونوتونية. وارتمى على الرصيف يجر حملا من العياء ماسكا به من رقبته . البرد والظلام المصطخب كعاطفة جياشة كانا يحطان فوقه . تخيل أنه شجرة من أشجار الساج التي نصبتها دار البلدية على طول هذه الطريق . وتخيل الليل يقفز فوقه وصبي شقي يهشم رأسه محاولا أن يصطاد عصفورا بئيسا .كان يرتمي على الطريق بخطوات تجر تاريخا من الأحزان والتعاسة وفي السماء كانت النجوم تضج .

اجتاز القنطرة التي يمر فوقها الطريق الرئيسي وتمتد تحتها سكة القطار . منذ غادر غرفة سالم لم يصادف أحدا ولم يسمع نأمة . كان يبحلق بلا رغبة في سيارة الشرطة »[2].

يوقف الراوي هنا في هذا المقطع زمن السرد ويشرع في رسم شخصية بومهدي عن طريق هذه الوقفة؛ فهي شخصية ممزقة مثقلة بالأحزان تجر رجليها بصعوبة بالغة. فتوقيف السرد أسهم في بناء هذه الشخصية لوظيفة سردية تدخل في نطاق الأحداث. وبذلك تتشكل المفارقة بين الحكاية والقصة؛ فهذه الوقفة معدومة في الحكاية موجودة في القصة، وهو ما أثبته هذا المقطع فيتوقف السرد وتنعدم الحكاية، ويحضر الوصف

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية. ط1. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين. صفاقس. تونس. 1986. ص 407.
[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 18.

لاستكمال أغراضه.

ولعل الوقفة الزمنية الأكثر طولا هي تلك التي وصف من خلالها الراوي العلاقة الجنسية بين البطل بومهدي وشخصية ليلى المدرِّسة في غرفة سالم: « حذاءاها قرب السرير . وفوق هذا الأخير، لوحة بريشة سالم تمثل امرأة في عريها التام ... وجلست على حافة السرير في مواجهته ...وضع المجلة المصورة . وزحف إلى ليلى فأفردت له مكانا بجانبها . حذاؤها قرب السرير . عندما استوى بومهدي نزعت الخفين وانبطحت فوق السرير . انحسر ثوبها حتى بطنها . فخذاها مكتنزتان ... كان يدخل في جسد ليلى . وكانت تدخل في جسده ...

وكان الندم باديا على وجهها . ليس يدري لماذا تندم بسرعة مع أن الأشياء تتم بشكل عادي ؟

إنك رائعة .. رائعة (ها أنذا أقولها لنفسي . ألا تريدين أن أقولها لك بصراحة) كما تشائين ، أنت لست رائعة »[1]. فهذه الوقفة الطويلة التي استغرقت ست صفحات هي وصف للعلاقة الجنسية بين بومهدي وليلى؛ فهذا العرض المستفيض لهذه العلاقة جعلت زمن السرد يتوقف، وتتوقف معه حركة الأبطال في مكان واحد، وبذلك يحضر التفصيل الدقيق في هذه العلاقة، ويثقل الزمن السردي ويغيب زمن الحكاية، وحينها ينتقل الراوي ببطء شديد في جنبات الغرفة التي تحتضن هذه العلاقة لتحقيق وظيفة سردية عادة ما تكون لها علاقة بالحدث والشخصية معاً. وما يمكن قوله هنا: « إن الحكاية تبطئ وهي تجمد زمن قصتها كي تلقي نظرة على فضائها القصصي » [2].

وتنشأ أكثر ما تنشأ العلاقة الحميمية بين البطل سليمان والوقفات الزمنية في رواية (الأفعى والبحر) وتمتد إلى صفحات طويلة، وخاصة وجوده على شاطئ البحر والعلاقات الجنسية التي يقيمها مع النساء وتحديداً مع شخصية سوسو. وقبل هذه العلاقة التي قام الراوي بتشريحها كان الراوي قد أعلن عن وقفة زمنية موجزة يصف فيها والدة سوسو وصفا هزليّاً مضحكاً :« أمه (يقصد الصبيّ) على كل حال لن تكون ذات جسد طويل ونحيف ..ولا بد أنها سمينة مثل بقرة، مترهلة ، كثيرة الفكاهة . وتعمل كل شيء من أجل إسعاد الشباب الذي يشبع رغبتها النهمة »[3].

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 54.

[2] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ص 43.

[3] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 32.

إن هذه الوقفة الزمنية الموجزة التي خصصها الراوي لوالدة سوسو هي وصف هزلي مضحك، أنهى بها الصورة الهزلية التي خصصها لوالد سوسو في إطار البناء السردي للشخصيات وفق وظيفة سردية يراها الراوي مناسبة. فالوقفة هي التفات من هذا الأخير إلى هذه الشخصية، وهي في الوقت نفسه انقطاع لزمن السرد وبداية التأمّل في الشخصيات ورسم هيئاتها. وهي بداية الوقفة وانعدام زمن الحكاية. ومن ثمة تنشأ المفارقة الزمنية، فانقطاع الزمن يخلف الوقفة الزمنية وينشئ زمن الحكاية .« فحينئذ تؤدي العلامات الزمنية دورا في حبك السرد »[1] الذي يتشكل من الحركة والسكون/ الوقفات الزمنية.

وبالعودة إلى المغامرات الجنسية للبطل سليمان مع شخصية سوسو خاصة يتوقف الراوي صفحات طويلة مع هذه العلاقة :« كانت غرفة مستطيلة ، يصعد إليها عن طريق سلم حجري عتيق يكاد يتحطم ... دست سوسو يدها بسرعة بين نهديها وأخرجت علبة " أل . أم " وناولتها لكاري ...

كان سليمان يرى كثيرا من الألوان والصور، وأحس بأن ملاكا صغيرا يوجد الآن بين أحضانه. أحب ذلك واستعذبه . ولم يعد يفكر في ثريا ، وظلت سوسو في وضعها ذاك ... كانت سوسو عارية منفوشة الشعر، تنظر إليه نظرات غريبة . بدت له مثل ساحرة ماكرة . أمسك بيدها وجذبها رغم تمنّعها . ومددها بالقرب منه ... فهدأت سوسو وكان الجميع يشعرون بأنهم في عالم سحري عجيب . استعذبوا ذلك ، واستسلموا للهدوء والراحة ...»[2].

لقد أخذت هذه الوقفة الزمنية مساحة ورقية من الكتابة السردية وصلت إلى تسع صفحات كاملة، وهو ما حاولنا اختصاره في هذه الأسطر الموجزة. وهنا الراوي توقف واصفاً كل شيء يخدم هذه العلاقة الجنسية بين سليمان وسوسو. فهذه الوقفة قد جعلت القارئ ينسى النقطة التي بلغها السرد وانقطع عندها الزمن، وهي استراحة لعبت دورا دراميا في خلق التلاحم بين كلٍّ من سليمان و سوسو. وأغلب هذه الوقفات الزمنية كانت دالة على هذه العلاقة سوى ما نجده في الوقفات الخاصة بالبطل على شاطئ البحر أو وصفه لبعض الشخصيات المتخيّلة مثل : ثريا صديقة البطل سليمان .

إن تأمّل الراوي لبعض الشخصيات وإبداء مواقفه وقراراته بخصوص بعض المسائل هو في حد ذاته وقفات زمنية توجب توقّف زمن السرد وتشكل بداية الوقفة، لتكون محطة للراوي للاستراحة من عناء السرد

[1] إسماعيل زردومي: الخطاب السردي في الرحلة الورتلانية (البنية- الزمن). مجلة السرديات. ع 3. جامعة قسنطينة. الجزائر. 2004. ص 46.
[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 65.

وتحويل مسار الأحداث ورفع نسق السرد، وهو ما عبر عنه هذا المقطع :« ولا أستطيع أن أتصور كيف يستطيع أن يأكل إنسان ثري طعاما مرتفع الثمن في مطعم فاخر فيخرج له صرصار من طرف المائدة ، أتصور كذلك ، أن ذلك الثري ، سوف يتظاهر بأنه لم يره ، خصوصا إذا كانت معه امرأة ، فقد تحتج عليه لأنه أخذها إلى مطعم فيه صراصير . وحتى لو كان في بيتهم صراصير ، فإنها كانت ستحتج ، فهي لم تتعود على العيش بين الصراصير ، ولم تر في حياتها قط جرذا ، وحتى لباسها قد تكون جلبته لها أختها من إسبانيا أو إيطاليا ، فكثير من النساء لا يحبن الصراصير والجرذان والخفافيش . إنهن يخفن منها ، لكن أبناء الشوارع الخلفية المشردين يضعون الصراصير في قطعة خبز إلى جانب قليل من المازوت يلتقطونه من أرضية إحدى محطات البنزين ، فيأكلون ذلك ليتحششوا ...»[1] .

تأتي هذه الوقفة الزمنية لغرض سردي يتمثل في بناء الحدث الروائي عبر هذه الاستراحة، انطلاقا من كون هذه الأخيرة قد عملت على وصف لونين من الشخصيات. فهذه التأملات الوصفية قد أوقفت عجلة السرد واستقر الزمن وانقطع خيطه وبدأ الوصف في تجلياته كاشفا عن قطبيّ الصراع الروائي، وذلك قبل أن يكتمل سرد الأحداث. وهنا يتجاوز زمن السرد زمن الحكاية ويتضخم زمن الأول وتحدث المفارقة بين الزمنَيْنِ، وكلّ ذلك تم أثناء المرور من السرد إلى الوصف.

يقف الراوي عند شخصية البطل الكاتب واصفا يومياته في أسطر كثيرة، مانحاً القارئ مجموعة الصفات التي يتميز بها البطل، بداية بالمكان الذي يجلس فيه :« إنه يحب هذا المكان (المقهى) ، يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ الجريدة ، جاءه النادل ووضع أمامه قهوة دون أن يطلبها منه ، فالنادل معتاد على ذلك . يعرف عاداته ، وأحيانا لا يقول له حتى صباح الخير) إنه شخص غريب بالنسبة للنادل فهو لا يكلم أحدا . يشرب قهوته ويقرأ الجريدة . وعندما يتعب ينظر إلى البحر طويلا ، وقد يبتسم أو يكلّم نفسه ، شخص غريب حقاً ، تذكر النادل أنه عندما كان صغيرا رأى رجلا مثله في تارودانت كانوا يسمونه عالم العلماء ، يجلس على الطوار ، يقرأ الجريدة ، وبعد ذلك يقف ليتمشى ويتحدث إلى نفسه لكن بصوت جهوري ، ولكنه ،يتمتم فقط ويحرك يديه»[2] .

إن الراوي يقف بوصفه ليعطينا ملامح شخصية البطل الكاتب، فهذه الوقفة بمثابة التأمل الطويل

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 11.

للتركيز على ملامح الكاتب وعلاقته بالأحداث التي تلي ذلك، فالسارد بصدد الكشف عن برنامج الكاتب ويومياته؛ فالوقفة الزمنية لعبت دورها على مستويات عدة : قطع زمن السرد وتوقيفه للحديث عن الكاتب وبرنامجه. ورسم هذا الأخير في طريقة جلوسه وملامحه وكيفية تعامله، والاستراحة من عناء السرد وترتيب أولوياته. فالاستغراق الذي قامت به هذه الوقفة في مساحة الكتابة السردية جعلتها في زمن الحكاية معدومة لا تتحقق على هذا المستوى الحكائي.

إن الاستغراق الزمني لهذه الوقفة الزمنية قلّ نوعا ما في رواية (بيضة الديك)؛ فالتفاوت بين زمنيّ الحكاية والقصة أو السرد لم يبق زمنا كبيرا رغم وجود هذا الفارق الزمنيّ، وهو ما يبيّنه هذا المقطع الذي يصف فيه الراوي شخصية عمر الذي يعمل عند الحاجة في عمارتها :« لكنه لم يقتلني في صباح ذلك اليوم . كانت الضمادات حول رأسه . رأيته جالسا على كرسي عند باب العمارة وهو يدخن بنهم شديد . عندما اقتربت من الباب رفع رأسه إليّ، وعيناه تتقد إنسانية هذه المرة.لم يعد ذلك الوغد القذر الفظ ... سلمني سيجارة بيد عليها خدوش ربما كانت نتيجة ما وقع أمس . صعدت إلى الغرفة ... في المساء صعد إلى الغرفة بزجاجتيّ نبيذ ونصف دجاجة مشوية ...»[1] .

فتوقف الراوي في هذا المقطع كان من أجل الاستراحة عن طريق قطع الزمن السردي والكشف عن التغير الذي أصاب عمر بعد حادثته مع البطل رحّال؛ فهذه الوقفة الذي وصل فيها الراوي البطل إلى صفحة كاملة هي وقفة ذات وظيفة سردية في الخطاب الروائي. فهذه المعطيات الوصفية هي في الحقيقة وقفة زمنية بنائية تسجل التحول في شخصية عمر انطلاقا من الحادثة التي وقعت بينهما.

يتوقف الراوي مرة أخرى عند وصف البطل رحّال؛ فالسارد – وهو جيجي صديقة البطل – يقف مواقف وصفية عند رحّال لما زار النادي الليلي للحاجة، وهو قوله :« زارنا مرة في النادي الليلي ،كان سكران ولكنه كان عاقلا مع ذلك ، اقترب منه شخصان اثنان ، وخشيت أن يعتديا عليه ،... اقتربت منه ، سمعته يتحدث معهما في شؤون نقابية . كان الرجلان معجبين بنفسيهما ، بادئ الأمر ، لكن في النهاية رأيتهما يقبلانه وينباديان له على بيرات أخرى ، لقد اكتشفا عقله وثقافته . عجيب وعفريت ، غير أنه يسكت كثيرا ، ولا يتحدث إلا في الوقت المناسب ...»[2].

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 14.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 95.

لا تخرج الوظيفة السردية لهذه الوقفة الزمنية عن كونها وقفة بنائية تشير إلى ملامح البطل ، فقد استطاع الراوي – بحكم صداقته مع البطل – أن يوقف الزمن السردي ويكشف عن خصائص شخصيته ، ولو كان ذلك عن طريق العودة إلى الذاكرة باستعمال السرد الاستذكاري. فهذا الأخير توقف زمنه لصالح الوقفة الزمنية التي تبيّن العلاقة الوطيدة بين البطل والراوي / الشخصية وهذين الرجلين. فالسرد هنا عمل على تقريب الوقفة الزمنية من هذه الشخصيات، في الوقت الذي انقطع فيه زمن الحكاية وانعدمت ديمومته.

وتخترق الوقفة الزمنية المقاطع السردية في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، ويعمل الراوي على حضورها من حين إلى آخر لكسر رتابة السرد :« هناك بعض الحمالين يأتون منذ سنوات إلى هنا . يأكلون هذا الطعام في الغداء والعشاء . وإذا رأيتهم فهم أقوياء مثل البغال . إذا جئت دائما إلى هنا فإنك لن تزوري الطبيب أبدا . إنهم يأكلون هذا ويدخنون الحشيش بكثرة ،ومع ذلك فهم أقوياء »[1] ؛ فالمعلم – وهو الراوي – يصف العمال الذين يتناولون الكيف والحشيش، فرغم خطورة هذه المواد المخدرة إلا أن هذه الوقفة أعطت انطباعا اتجاه هؤلاء من خلال الوصف بضخامة أجسامهم وقوتها. لذلك فصورة هؤلاء العمال التي رسمها الراوي كانت عن طريق الوقفة الزمنية بفعل توقيف الزمن جراء المرور من السرد إلى الوصف، وهو ما جعل زمن الحكاية ينقطع عند هذه النقطة ويستطيل زمن القصة أو السرد. وبذلك تحدث المفارقة الزمنية بين الحكاية والقصة.

وتتوزع الوقفة الزمنية عبر مساحة الكتابة كلها في هذه الرواية، ويسجل الراوي في الصفحات الأخيرة منها العلاقة الجنسية بين الشخصين اللذين وجدهما البطل علي في غرفة عز الدين بينما هو مع صديقته سلمى :« انفتح الباب ودخل شخصان محششان إلى الغرفة التي كنت فيها مع سلمى . ارتمى أحدهما فوق الأرض وفعل الآخر مثله . أخذ أحدهما يكلمني ويشير إلى سلمى وقلت إنه ربما كان يعرفها من قبل هززت رأسي له وتركت أصابعي تعبث بشعرها ، في حين أخذ هو يفعل نفس الشيء بشعر صديقه . لكنهما بدآ يقبلان بعضهما . فقلت : ربما كان الواحد منهما يتصور الآخر أنثى ، إلا أنهما في النهاية تخلصا من سرواليهما . اشمأززت من ذلك المنظر »[2].

تتشكل هذه الصورة الدرامية من الوقفة الزمنية التي قام بها الراوي البطل للعلاقة الجنسية بينه وبين سلمى

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 12.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 101.

ولكنه توقف أكثر عند العلاقة بين الشخصين الموجودين معهما في الغرفة؛ فالتفاته في هذه الوقفة كان تعطيلا لزمن السرد خدمة لوظيفة سردية في الحكي، وهي جعل الموقف أكثر درامية تمهيدا لعودة عجلة السرد بعد توقفها من جراء المرور من السرد إلى الوصف. فهذا التوقف الزمني عمل على خدمة خيوط قصصية كثيرة لجمع عناصر السرد الممكنة.

وتظهر الوقفات الزمنية في رواية (الحي الخلفي) موجزة مختصرة ولم تأخذ من زمن القصة سوى مساحة ورقية صغيرة للسبب الذي ذكرناه آنفا. ولعل من أطول الوقفات في هذه الرواية ما ذكره الراوي وصفًا لشخصية المقدّم (قائد الفرقة الأمنية): «كل ما يعرف عنه أن أصله من تاونات ، وأنه لم يتزوج إلا مؤخرا وأنجب بسرعة ثلاثة أبناء على التوالي ، وفصل زوجته الممرضة عن العمل لأن لها احتكاكا يوميا بأكبر عدد ممكن من الناس ، بل إنه منع حتى أطفاله من اجتياز عتبة الفيلا الصغيرة حتى لا يختلطوا بأقرانهم . كان له عالمه الخاص وكانت له حاسة شم قوية مثل سلوقي متمرن ، سلوقي يتربص قبل أن يطارد »[1].

تؤسس هذه الوقفة الزمنية لمعطيات تتعلق بشخصية المقدّم؛ إذ إن توقف السرد وشروع الراوي في الوصف باستعمال العودة إلى الماضي جعل الفرصة مواتية أمام القارئ لاكتشاف شخصية المقدّم عن طريق هذا المقطع السردي؛ حيث انعدم زمن الحكاية هنا وصارت ديمومته صِفْرًا لصالح السرد أمكن من رسم هذه الصورة السردية لبناء هذه الشخصية الأساسية في الرواية. فسكوت الراوي عن السرد شكل الوقفة الزمنية، وانقطاع الزمن هيأ الراوي للقيام بهذه العملية.

ويسلط الراوي الضوء على شخصية أحمد المثقف المعلم وهو بين العطاوي والهراوي شخصيات الرواية، ويتوقف عندها واصفاً إيّاها بعد انقطاع السرد :« يشعرون به أو لا يشعرون إلا أنه واحد منهم لا يثير حقد أحد، وفي نفس الوقت لا يحتكمون إليه عندما تقع بينهم مشاكل في الحي .

وفي العمق يحبونه لأن الدولة ظلمته عندما طردته من وظيفته كمعلم لكثرة مخالفاته، وهربت زوجته بطفلين ... كانوا منهمكين في اللعب ، وكان المعلم المطرود وحده يستمع لزقزقة وصراخ الأطفال وشتائمهم، وإلى هدير محركات السيارات ... كان يدخن بصمت ويتأمل وليستبطن بدون خوف من عمق ما يفكر

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 10.

فيه، لقد تعودوه دائما صامتا ، لكنه عندما يتكلم يقول أشياء غاية في الخطورة »[1].

لقد توقف الراوي عند شخصية أحمد المثقف المعلم؛ فعن طريق الوقفة الوصفية قام السارد بالتعليق على شخصية أحمد، وهو ما يشبه التأمل الداخلي والتحليل النفسي لهذه الشخصية. فهذه الوقفة قدمت موقفا من المعلم في ظل علاقاته مع الشخصيات الأخرى؛ حيث انسحب السرد وانقطع زمنه ليترك المكان للوقفة، وبذلك انعدم زمن الحكاية وتمت الصورة السردية لهذه الشخصية. فهذا التأمل السردي من طرف الراوي هو وقفة زمنية سعى من خلالها إلى بيان أشياء كثيرة، وهي :تأطير شخصية أحمد المعلم والكشف عن علاقاته الاجتماعية مع أصدقائه و بقية الناس، خدمة لتعزيز موقفه منها مما يخدم البناء السردي الذي يجعل وظيفة الشخصية وظيفة بنائية سردية.

وتصل الوقفات الزمنية في رواية (قبور في الماء) إلى مستواها الأدنى من حيث الانتشار في هذا الخطاب الروائي لطبيعة هذا الأخير المشهدية، فقد سجلنا وقفات زمنية قليلة وقصيرة، وما ظهر منها هو في الحقيقة محاولة من الراوي لكسر رتابة السرد وبعث نفَسٍ ثانٍ في الخطاب السردي، لأن هذا الأخير لا يمكن أن يخلو من الوقفات . ومن ذلك هذا المقطع: «كان إبراهيم أَهْتَمَ لا يتحدث العربية العامية بطلاقة. عندما يريد أن يخاطب مذكرا فإنه يستعمل المؤنث والعكس عندما يريد مخاطبة المؤنث . كان بربريا من سوس ... كان في الأربعين وملامح من الصلع قد ظهرت على رأسه الصغير المكور الفارغ من فوق مثل التفاحة »[2].

تأتي هذه الوقفة الزمنية لتوقف زمن المشهد السردي لعناية الراوي بشخصية إبراهيم، فهذه الوقفة نقلت الخطاب من السرد إلى الوصف، ونتج عنه انعدام ديمومة الحكاية واستطالة زمن القصة، وانتقل الراوي من الزمن المتحرك إلى الزمن الثابت لوصف هذه الشخصية وصفاً هزلياً لإتمام بنائها، لكونها تخدم الموقف السردي العام. فهذا المقطع اللساني الوصفي يؤسس هذه الوقفة الزمنية نتيجة تأمل هذه الشخصية التي تلعب دورا محوريا في هذا المشهد، ويكون التفات الراوي إليها قطعاً للسرد وتوقيفاً للزمن.

وهناك وقفة زمنية أخرى في هذه الرواية نفسها تشبه الوقفة السابقة، وهي وصف الراوي لشخصية الفقيه الدرقاوي، وذلك في هذا المقطع: « ازداد صياح الأطفال مرتلي القرآن . انتفخ صدر الفقيه ، لأن ارتفاع أصواتهم معناه إثبات لسلطته وتفوقه. أخرج قدمه من جديد ونفض ترابا وهميا عنها. ثم أدخل يده من

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 23.

[2] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 43.

فتحة الجلابة . حك مكان العانة »[1] .

يقطع الراوي المشهد السردي الذي جرى بين الحسناوي وعزوز وعيوشة ليذكر لنا موقف الفقيه الدرقاوي من غرق المركب في البحر والدّيّة التي يطمع أهل القرية أن يدفعها العياشي لأهالي الضحايا، من خلال تصويره علاقة الفقيه بأهل القرية وعلاقته بالأطفال الذين يعلمهم القرآن. فهذه الوقفة الزمنية هي تمهيد من الراوي للقارئ لمعرفة موقف الفقيه من مسألة غرق المركب وقضية الدية، وتعطيل للزمن خدمة للغرض السردي، ألا وهو الكشف عن شخصية الفقيه وملامحها الفكرية والسيميائية.

ويصل الإيجاز الزمني في رواية (محاولة عيش) أشده عندما تقلّ الوقفات الزمنية فيها، لكونها رواية مشهدية تكثر فيها الحوارات الدرامية و لا تكثر فيها هذه الوقفات الزمنية الطويلة. ومن ذلك هذا المقطع: « لا يحب (أي حميد) أباه لأنه كسول، ينام كثيرا، وينتظر حميد في آخر الليل ليحصي أمامه أجرة اليوم. كان الأب عابسا دائما، لكنه يبتسم ابتسامة ثعلب ماكر عندما تكون حصة اليوم مرتفعة قليلا ويمنيه أحيانا باقتناء دراجة هوائية، لأن رجليه تفسختا من كثرة المشي »[2].

يتوقف الراوي وقفة زمنية موجزة عند صفات والد البطل ليبدي للقارئ طباعه وملامحه، وتكون هذه الوقفة قد جاءت في ثنايا السرد لغرض بنائي سيميائي وهو الكشف عن صفات الشخصية باستعمال الذاكرة والعودة إلى الماضي، وهو ما يجعل السرد والوقفة الزمنية يتناوبان الأدوار. فهذه الوقفة الاسترجاعية الخاصة بوالد البطل عملت على الاستراحة من عناء السرد بالانتقال من السرد إلى الوصف ، ومن الحكي والإخبار إلى تكثيف السمات اللسانية في الزمن المتوقف قصد الإشارة إلى لفت جلب القارئ ومحاولة إقناعه.

ويشير الراوي في مقطع آخر إلى شخصية مناقضة تماما لوالد حميد، إنها شخصية غنّو تلك المومس التي تمثل الصداقة الحقيقية مع حميد :« وعندما رأت غنو ذلك أجهشت ببكاء حقيقي . وضعت كفيها على عينيها . ثم وقفت وهرولت مسرعة إلى المطبخ . ظلت هناك فترة قصيرة ، في حين بقي حميد يتأمل السوار... كم هي طيبة هذه الفتاة ؟ كم هي صادقة ؟ ليست من ذلك النوع الذي يحدثه عنه زملاؤه في العمل»[3].

تتدخل هنا في هذا الموضع الوقفة الزمنية لتسلط الضوء على جانب مهمّ من شخصية غنّو التي

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 53.

[2] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 14.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 81.

تلعب دورا بارزا في مسيرة البطل؛ فالانتقال من السرد إلى الوصف يتبعه وقف للزمن وتعطيل لمسيرته؛ فالراوي يتأمل غنّو بعينيّ البطل حميد، والتأمل يتطلب التوقف، والتوقف هو حضور للوصف وغياب للسرد، فتنعدم الحكاية وتحضر القصة أو السرد. وبذلك تحدث المفارقة الزمنية بين زمنيّ الحكاية والقصة. فهذه الوقفة الزمنية مقطع سردي وظيفته وظيفة بنائية لا تعمل على إيقاف السرد فقط، وإنما تتعدى ذلك إلى الجانب السيميائي المتمثل في وصف شخصية غنّو.

وتبرز رواية (المرأة والوردة) ثرية بالوقفات الزمنية بوصفها تصور علاقات البطل مع النساء، وتقف عند كل علاقة مشرِّحة إيّاها. لذلك فأغلب الوقفات الزمنية دالة على الجنس بين البطل والشخصيات النسائية، وخاصة علاقته مع سوز الفتاة الدانماركية التي أخذت مساحة ورقية من الكتابة وصلت إلى أكثر من عشرين صفحة؛ بداية بوجودهما في الغرفة إلى خروجهما منها ونزولهما إلى الشاطئ (البلاج)، ثم عودتهما إلى الغرفة ونوم البطل هناك :« نفحنا هواء خفيف ففتحت القميص عن صدري ، بينما فعلت سوز مثلما فعلت ،... صمتنا وأحكمت شد خصري بقوة ، وعندما لم أفعل مثلها انسحبت وأمسكت بذراعي. وضعتها خلف خصرها ... صرنا أنا وسوز حشرتين كبيرتين وضخمتين ...ذهبت وتمددت فوق سرير عادي. سمعتها تحدث ضوضاء وصوت أواني معدنية وفخارية يأتيني من المطبخ ...»[1].

إن هذه الوقفة الزمنية التي اختصرناها قد أخذت حيزا كبيرا من الرواية؛ وهي الوقفة الزمنية التي خصصها الراوي للعلاقة الجنسية بين البطل وسوز، فرغم بعض المقاطع السردية التي تخللت هذه الوقفة الطويلة إلا أن استراحة الراوي من السرد صارت كبيرة أنستنا الأحداث السردية الأخرى. وبذلك اتسع زمن هذه الوقفة في القصة وصارت ديمومة الحكاية منعدمة. وهنا نشأت المفارقة الزمنية بين الحكاية والقصة لظهور الوصف وغياب السرد.

وهناك وقفة زمنية أخرى تشرّح العلاقة الجنسية بين البطل وشخصية باربارا ونزولهما إلى الشاطئ وحادثة تفتيشهما من طرف الحراس هناك :« نزلنا في الصيف الماضي – أنا وباربارا إلى البلاج بعدما غادرنا البايبرز... وقفت باربارا وهربت وسط النباتات – أخذت تحدث بفمها صوتا حيوانيا قريبا من بعض الطيور ...– تمددنا عند جذع شجرة – رفعت روبها إلى بطنها وتخلصت من بنطلوني ... فجأة انهال علينا

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 24.

ضوء البطارية ... اختبأت ورأيتهما يخفضان صوتهما ويطفئان ضوء بطاريتهما – أخذا يتعاقبان عليها »[1].

لقد أخذت هذه الوقفة الزمنية صفحة كاملة من زمن السرد، بينما غابت عن زمن الحكاية لديمومتها المعدومة على هذا المستوى الحكائي؛ فهذا المقطع اللساني الوصفي يتجاوز الزمن الحكائي ويخترق الزمن القصصي مستغرقا منه زمناً، لتتشكل بذلك المفارقة الزمنية بين الحكاية والقصة. فالوقفة في زمنها القصصي هي خدمة لوظيفة سردية من حيث بناء الحدث وعرضه للوصول إلى القناعة السردية لدى القارئ بواقعية الأحداث، وخاصة أن هذه الوقفة قد جاءت في نهاية الفصل والخروج من مشاهده.

وما يمكن قوله بخصوص الوقفة الزمنية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف إنها تأتي لأغراض بنائية سيميائية، تتمثل – عادة – في خدمة الغرض السردي من توظيف هذه الوقفات التي تكثر وتقلّ من رواية إلى أخرى، وفقاً لمعطيات السرد الروائي الذي يقتضي من الراوي التوقف عند الشخصيات التي تعدّ الفاعل الأول في تحريك الحدث السردي الذي يخضع لعملية التوقف الزمني. فنظام الوقفات الزمنية ينشأ عنه شكلان أساسيان، فأمّا أحدهما: وهو « عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه ، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد »[2]، وهذا التأمل يصعب معه الجزم بالتوقف التام للزمن .وهذا الشكل الأول لم يرد كثيراً في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف. بينما الشكل الآخر : هو الوصف الذي يمارسه الراوي على شخصية معينة بتسليط الضوء عليها، وهو ما يشكّل موقفاً منها ، ممّا ينتج عنه توقف تام للزمن الروائي، وهو الشكل البارز في مدونة هذا البحث وظهر ذلك جلياً في النماذج السابقة.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 39 .

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي –. ص 77.

3 – المبحث الثالث : أهمية تبطيء الزمن في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

لقد كشفت خصوصية الكتابة السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف عن بناء متميّز في سرد الأحداث والمشاهد الدرامية والوقفات الزمنية، وهو ما يسمى عند الباحثين بتبطيء السرد الذي اختاره بعضهم للحديث عن المشهد تحديداً. بينما يتحدث بعضهم الآخر عن تعطيل السرد عند حديثهم عن الوقفة الزمنية سواء أكان السرد تبطيئا أم تعطيلا. لذلك فإن الزمن هنا يُعنى بدراسة العلاقة بين « زمن فعل السرد (الحكي) وزمن مادة السرد (الحكاية)»[1]. وبذلك يكون النظام الزمني في خطابه الروائي متفرداً ؛ من حيث كونه يعطي أبعادا دلالية فيما يخص تبطيء الزمن و تعطيله، لأن الراوي يوظف كلاًّ من المشهد السردي والوقفة الزمنية انطلاقا من هذه الخصوصية، وهو ما نحاول الحديث عنه في هذا المبحث.

إن الملاحظات النقدية السابقة التي أبديناها لهاتين التقنيتين أفضت إلى معطيات علمية خاصة بتقاليد الكتابة عند مُحَمَّد زفزاف، حتى وإن تغيرت هذه المعطيات السردية من رواية إلى أخرى إلا أنها في الأخير تصب في خصوصية واحدة ألا وهي خصوصية الكتابة السردية لدى هذا الروائي. ومن ثم فإن البحث في آلياته السردية هي – في الحقيقة – كشف للمخطط السردي الذي يتبناه مُحَمَّد زفزاف في الكتابة الروائية، ومنه فإن هذه الأهمية تتحدد في النقاط الآتية :

1- تقوم الكتابة السردية الروائية بشكل عام على المشاهد السردية التي لها وظائف كثيرة؛ ف« تكون للمشهد قيمة ... عندما يشير إلى دخول شخصية إلى وسط أو مكان جديد، ... ويتعلق الأمر بتلك التقديمات المشهدية التي نجدها في بداية الفصول »[2] ، وهي عادة ما يقوم بها الراوي جراء حدوث طارئ روائي بدخول شخصية جديدة لم تكن على مسرح الأحداث. وتبرز هذه الوظيفة الافتتاحية في رواية (أرصفة وجدران)، عندما رأى البطل بومهدي امرأة تتحدث مع سالم صديقه ، فأعجب بها فسأله عنها:

« – أية دجاجة هذه أيها الثعلب ؟

- لا شيء ، امرأة ساذجة كانت جارتي سابقاً .
- يبدو أن الثعلب نتف الريش .
- بل ومصمص العظام .

[1] بول ريكور: الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي -. ج 2. ص135.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 167.

وضحكا.

- متزوجة ؟
- طبعاً . ثلاثة أطفال و رجل مطافئ »[1].

فهذا المشهد يشكل قطعة زمنية تقوم بوظيفة بنائية تتمثل في تسليط الضوء على شخصية المرأة التي مرت أمام البطل بومهدي فاشتهاها. ومن جانب آخر يبرز هذا المقطع الرغبة البوهيمية التي تتولد عند بومهدي برؤيته لأيّ امرأة تصادفه في الشارع. فهذه الوظيفة المزدوجة تجعل المشهد الحواري يعطينا تفاصيل مهمّة تدخل في تكوين الخطاب السردي لهذه الرواية.

وتتعدد هذه الوظائف السردية للمشهد، فيقوم هذا الأخير بدور « حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات... وبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك تقوية أثر الواقع في القصة »[2]. وهي قيمة سردية مهمّة تتجلى في هذا المقطع من رواية (الأفعى والبحر) الذي يكشف فيه الراوي عن الطباع النفسية والاجتماعية لدى شخصية سوسو من خلال لقائها بالبطل سليمان على شاطئ البحر(البلاج):

« وقال سليمان:

- هل تتحدثين الإنجليزية ؟
- نعم . تعلمتها في الليسيه وكنت في إنجلترا في العام الماضي . عمي يملك معمل نسيج في ...
- هل تعرف كيف تصنع شيلوماً ؟
- لا . . أعرف كيف أدخنه فقط ...
- إنك تدخنين كما لو كان بك جوع قوي إلى ذلك.
- إني أحب ذلك . اسمع شيري ، دعني أفعل ما أشاء . إني لا أدري ما الذي تفعله أمي الآن.
- ما تفعله أمك لا يهم . هل عندكم قطط هنا في هذه الفيلا ؟
- لا مع الأسف . نحن لا نحب القطط . نحن نحب الكلاب . هل تحب الكلاب ؟...
- وأنا أيضا أبي تاجر. ليس قواداً ولا أي شيء.

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 27.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 166.

- لكن اسم العائلة يبدأ ب(بن).
- لا تكن عنصرياً وإلا طردتك ...»[1].

في هذا المشهد الحواري يبرز الراوي الطباع النفسية والاجتماعية لشخصية سوسو عن طريق مجموعة الأسئلة التي وجهها البطل سليمان لمحاورته؛ إذ السمات الطبقية التي كشف عنها المشهد تتمثل في : إتقانها للغة الإنجليزية التي تعلمتها في الثانوية وسفرها إلى بريطانيا. إضافة إلى دلالها الزائد، وتناولها للكيف ومعرفتها لطريقة تحضيره، وعدم مبالاتها بعائلتها (أمها وأبيها)، وتوضيح أصولها الاجتماعية (فأبوها تاجر وعمها صناعي)، وحبها هي وعائلتها للكلاب وتربيتهم لها. وهي كلها مظاهر كشف عنها هذا المشهد السردي الطويل بين البطل سليمان وسوسو.

ورغم الطابع السردي الذي غلب على رواية (أفواه واسعة) إلا أن هناك مشاهد تكشف عن الجانب الخفيّ المستور لبعض الشخصيات التي تدخل في حبكة السرد؛ ومنه هذا المشهد الذي يبرز الهدوء والإنسانية التي تميز شخصية الكاتب الذي يجلس في المقهى قبالة المحيط الأطلسي .

« قلت (صديقة الكاتب) له :

- هل يمكن أن أجلس معك ولو دقيقة واحدة ؟ أعرف أنك تفكر في شيء ولا تريد أن يزعجك أحد.

قال :

- يمكنك أن تجلسي...

وعندما جاء النادل قال لي:

- أنت لم تجيئي لكي تعزي في وفاة أحد، إنها حانة، وعليك أن تشربي شيئا.

نظرت إليه ونظرت إلى النادل ، وبكل هدوء أعصاب قال للنادل :

- أعطها .
- بيرة .

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 53 – 55.

- اشربي ما تشائين ، دخّني .

أخذت علبة السجائر وأشعلت لنفسي لأن يده لم تمتد إلى الولاعة، شربت البيرة تلو الأخرى »[1].

يشير هذا المشهد السردي إلى القيمة الإنسانية التي يملكها الكاتب في نفوس الآخرين؛ من حيث التواضع والسخاء والطيبة والكرم والهدوء، وهي طباع أظهرها هذا المشهد، وكان هذا التبطيء الزمني كافياً من طرف الراوي ليخلق حالة من التوافق بين زمن الحكاية وزمن السرد/الحكي، عن طريق حضور الشخصية وغياب الراوي الذي ترك الحرية لشخصياته للتعبير عن نفسها. فالحوار أو المشهد بواسطة السؤال والجواب (أسلوب الاستنطاق) يكشف عن السمات النفسية والخلقية للكاتب في الرواية.

ولم يبق المشهد السردي مجرد وسيلة لفحص الشخصيات ومعرفة خباياها، بل صار محورا رئيسياً، واستأثر بكل شيء في الرواية، فهو « استهلال أو تذييل للنص الحكائي وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في مصائر الشخصيات »[2]. وهو ما تجلى في رواية (قبور في الماء) التي اعتمد فيها الراوي على تقنية المشهد في كلّ شيء؛ عند رسم الشخصيات كما جرى مع شخصية العياشي، وعند تفجير الحدث الرئيسي الذي هو غرق مركب الصيادين في عرض البحر، وتقدير حجم المأساة على أهل قرية المهدية، والبحث عن كيفية الخروج من هذه الأزمة الاجتماعية والحصول على التعويضات من صاحب المركب. « وقال(علال) في ضيق وألم للعيساوي :

- غير ممكن . عشرة أيام. هذا مستحيل ...
- قدرة الله ...
- ليس من عادة المراكب أن تغيب لمدة مثل هذه ...

وقال العيساوي:

- هل صادف أن غاب مركب لمدة مثل هذه ؟

قال علال:

- ألا تذكر ؟ مركب دحمان. ألم تأتنا أخبار غرقه إلا بعد أربعة أشهر ؟...

ثم قال:

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 24 – 25.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 167.

- أذكر ذلك . كانوا خمسة عشر و لم ينج منهم سوى واحد . أذكر هذا . ظل يسبح مدة يومين إلى أن وجد نفسه في بقعة غريبة . ومشى مدة قبل أن يبلغ المناطق الآهلة »[1].

يشكل هذا المشهد الحواري طارئاً روائيا وحافزاً سردياً؛ من حيث كونه فجر الحدث الأساسي المحوري في الرواية، ومنه فإن هذه الأخيرة مجموعة من المشاهد الطويلة التي تفصّل هذه المأساة ووقعها على كلّ فرد من القرية وموقفه ممّا جرى بخصوص غرق مركب الصيادين. فالمشهد المسيطر على هذه الرواية جعل الراوي شبه غائب عن السرد لقلّة هذا الأخير.

كما أن هناك وظيفة أخرى للمشاهد السردية تتمثل في كونها « تنويعا على محور السرد وخرقاً لرتابته »[2]، وهي قاعدة أساسية من قواعد السرد التي يزاوج فيها الراوي بين خطابه وخطاب الشخصية، للقضاء على بروز الراوي وسيطرته على السرد في الرواية. فصوت الراوي لا يعلو فوق أصوات الشخصية بشكل ناشز يؤثر على البناء الفني للخطاب السردي، وفي ذلك هدف لدى المؤلف الذي يريد الاقتراب من الواقع ليس للتماهي معه، وإنما للمشابهة التي بين الواقع الاجتماعي والواقع الروائي، وهو ما يجسده هذا المشهد السردي من رواية (محاولة عيش) الذي يكشف الوضع الاجتماعي المأساوي لكلٍّ من حميد و غنّو، « لكنها قالت (غنّو) وعيناها مثقلتان بالنوم :

- ألست متعبا ؟ ألا تريد أن تنام ؟
- علي أن أذهب لأبيع صحفي، هذا الصباح لم أكن بعت سوى صحيفتين، لما انشغلت بتلك الحادثة.
- غير مهم . كم تربح في اليوم ؟
- كل يوم ورزقه .
- استرح قليلا ، يبدو عليك أثر التعب ...

ثم أضافت :

- يمكنني أن أقرضك من بعض ما حصلت عليه هذه الليلة، استرح قليلا ...

وقالت غنو :

- أين تسكن ؟

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 05.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 169.

- في الدوار ، في تلك البراريك القذرة .
- إنها قذرة فعلا ، كوخنا في العوامرة أحسن من أي براكة من تلك البراريك . لو لم تقع تلك الحادثة ...

قال حميد :

- أية حادثة ؟
- لا يهم ، فعلها ولد الرايس ، فهربت بنفسي »[1].

فهذا المشهد الذي تطابق فيه زمن الحكاية مع زمن الحكي أو السرد وضّح الأصول الاجتماعية الموحدة التي ينتمي إليها كلٌّ من حميد وغنّو، وكيفية مجيء كلّ منهما من مدينة الدار البيضاء، وهو مشهد يختزل بعض القضايا المتعلقة بهما؛ كالدوافع التي جعلت كلاًّ منهما يترك القرية أو الدوار والمجيء إلى المدينة؛ إذ إنه يعطينا تفاصيل كثيرة ومكثفة تأخذ من الراوي مساحة طويلة من السرد، بينما كان المشهد الحواري كفيلا بخلق حيوية درامية عن طريق السؤال بين كلٍّ من حميد و غنّو. والشيء الأساسي الذي تصب فيه كل هذه المعطيات السابقة هو الاقتراب من الواقع ومحاولة محاكاته للقضاء على سيطرة الراوي والإيهام بالواقعية.

وإذا كان هذا هو حال المشهد السردي الذي يعمل على إنتاج كلّ هذه الدلالات السردية وغيرها في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف فإن الوقفة الزمنية هي كذلك قد عملت على خلق حيوية أخرى في هذا الخطاب، انعكست على تكوين هذا الأخير وأضفت نوعاً من الخصوصية السردية انطلاقاً من الشواهد التي نذكرها على النحو الذي يوفي بالغرض المنهجي لهذه الدراسة. فالوظائف السردية التي تقوم بها هذه الوقفة الزمنية تتمثل في هذه النقاط الآتية :

1 – فالوظيفة الأساسية المهمّة من هذه الوقفة هي الاستراحة من عناء السرد وتقديم الوصف لشخصيات الرواية، وهي وظيفة تقليدية تقوم ببناء عناصر الخطاب: « لكنه (أي عمر) لم يقتلني في صباح ذلك اليوم. كانت الضمادات حول رأسه. رأيته جالساً على كرسي عند باب العمارة وهو يدخن بنهم شديد. عندما اقتربت من الباب رفع رأسه إليّ . وعيناه تتقدان إنسانية هذه المرة . لم يعد ذلك الوغد القذر الفظ »[2]. فهذه الوقفة الزمنية تعد عنصرا بنائياً في الرواية لكونها تمهد للعلاقة الجيدة اللاحقة بين كلٍّ من

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 73 – 74.

[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 14.

رحّال وعمر، بعد أن كانت العلاقة متوترة بينهما بسبب تحريض الحاجة لهذا الأخير اتجاه البطل رحّال ؛ إذ لا يمكن فصل هذه الوقفة التي قام بها الراوي عن السرد اللاحق، فالعلاقة فيما بعد ستصبح وديّة، بل يصيران صديقين. وهنا «يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض أي أن يكون في نفس الوقت سبباً ونتيجة»[1]، من حيث كونه سببا في العلاقة الودية الجديدة بين رحّال وعمر، ونتيجة لما جرى بينهما في الليلة الماضية من شجار عنيف أدى إلى الحالة التي آلت إليها وضعية عمر.

فهذا النوع من الوقفات يعمل على توقيف الزمن السردي وتعطيله خدمة للحكي أو السرد وتماشياً مع خط السرد الذي رسمه الراوي، «سلمني سيجارة بيد عليها خدوش ربما كانت نتيجة ما وقع أمس . صعدت إلى الغرفة ، وقلت هذا كسب جديد . سوف أستريح من كابوس طالما أرقني . الحاجة بدونه لن تستطيع أن تفعل بي شيئاً . إنه كل شيء . هو قلبها حين تحب وتكره ، هو عقلها حين تفكر أو تأتي أي فعل . لقد كانت معركة أمس مفتاحاً جديداً لحياة أخرى جديدة، ربما لن أعرف نهايتها. في المساء صعد إلى الغرفة بزجاجتي نبيذ ونصف دجاجة مشوية »[2].

2 – وهناك وظيفة أخرى من وظائف الوقفة الزمنية لها علاقة بتطور الحدث اللاحق ، فهو يعدّ قطعة زمنية لا تقوم بوظيفة تزيينية فحسب، وإنما تقوم بعملية « التفاعل المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في الرواية»[3] بطرق تخدم الحدث وتؤثر في البناء العام للخطاب السردي، دون أن تنفك عن السرد ولُحَمَته. وهي طريقة وظفها مُحَّد زفزاف في جلّ رواياته التي نقرأ فيها هذه الوقفات الزمنية التي هي من قبيل الوصف الملازم للسرد، وذلك عندما يصف بعض المطاعم الموجودة في شوارع مدينة الصُويرة الضيقة .«الحصير باهت اللون ، بعض الأماكن فيها مزق . الأواني عند الباب ، وفي إحدى الزوايا كرتونة كبيرة كومت فيها أشياء ، وحولها شيء يشبه المعطف أو اللحاف . لا شك أن المعلم ينام هنا ، وإذا لم يكن هو ، فهناك شخص أو أشخاص آخرون . ذهبت لأغسل يدي . كل شيء قذر ... الفوطة المعلقة لم تغسل منذ أيام ربما. كانت تنبعث منها رائحة وعلقت بها ألوان كثيرة ومختلفة، من السواد إلى الصفرة، إلى ألوان أخرى لا اسم لها»[4].

الشيء اللافت للنظر في هذه الوقفة الزمنية الوصفية أن لها علاقة بالأحداث اللاحقة، وخاصة

[1] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 176.

[2] مُحَّد زفزاف: بيضة الديك. الصفحة السابقة.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 179.

[4] مُحَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 11.

شخصية فاطمة الحجوجي التي ترفض رفضاً تاماً الدخول إلى هذه المطاعم الشعبية التي يتناول فيها الناس الطعام فوق الحصير وعلى الأرض. فهذه الوقفة من الراوي – لا شك – توضح أشياء كثيرة؛ فهي تبرز الطباع النفسية التكوينية لفاطمة؛ فهذا التقديم يؤسس للعلاقة بين هذه الأخيرة وشخصية البطل عليّ، من حيث نوعية العلاقة التي تسود بينهما في السرد اللاحق، وبينها وبين هؤلاء الناس الذين يتناولون الطعام على الأرض. إضافة إلى العلاقات الجنسية التي يصفها الراوي بين عليّ وفاطمة من جهة، وبين فاطمة ومكسيم من جهة أخرى. « جاء المعلم ووضع الصحن أمام فاطمة بعد أن فرش تحته جريدة . قال وهو يمسح يده في خرقة الثوب التي كان يحيط بها نصفه الأسفل ... التهمت الصحن كله ، ولم تذق منه فاطمة سوى قطعة صغيرة ، وظلت تدخن ، وتطفئ سجائرها على التوالي بجوانب الصحن الذي آكل منه ، ثم تضع الأعقاب وتكومها على الجريدة . عندما انتهيت ، قامت بتكميش الجريدة والأعقاب و وضعتها في الصحن »[1].

يظهر تأثير الوقفة الزمنية الأولى على الثانية واضحاً؛ من حيث كون الأولى سببا في رفض فاطمة الدخول إلى هذه المطاعم وتناولها الطعام مع الناس على الحصير، وكانت نتيجة لما قامت به من إطفاء أعقاب السجائر في الصحن الذي يتناول منه عليّ الأكل. فالتصرف الذي تقوم به فاطمة تابع لرفضها الأول تناول الطعام، وبذلك تكون هذه الوقفة الزمنية عنصراً أساسياً في بناء القصة يشبه السرد أو الحكي، ويُسمّى عند بعض الباحثين « السرد الوصفي (وهو عندما) نشعر عادة ببطء نسبي يسم الحكاية ، يوازيها امتداد طفيف لصالح زمن الخطاب ، بواسطة الأوصاف »[2]، وفي هذه الحالة تميل الوقفة الوصفية إلى السرد، ويختلط التوقف بالحركة، ولا نحس بتوقف كبير للزمن، فالراوي توقف متأملاً أمام شخصية فاطمة واصفاً سلوكها أو أفعالها (ظلت تدخن، وتطفئ سجائرها على التوالي ، تضع الأعقاب وتكومها، قامت بتكميش الجريدة ووضعتها)، وهذه الأخيرة أحداث تتعلق بحركة الزمن لا بسكونه، وهو ما يجعل هذه الوقفة الوصفية تشبه الحركة من حيث كونها جمعت بين الحركة والسكون ، بين الوصف (انقطاع الزمن) والفعل (حركيّة الزمن)، وهو العامل الذي جعل منها عنصراً بنائياً يدخل في تكوين الشخصية والحدث ، وليس عنصراً تزيينيّاً بعيدا عن القصة . والشيء الذي نلاحظه في الخطاب الروائي عند مُحَّد زفزاف أنه سخيّ بالوقفات الزمنية، ومنها الوصفية على وجه التحديد التي تلعب دوراً مهمّاً كما سبق لنا الحديث عنه في المقاطع السردية الآنفة الذكر.

وهناك نوع آخر من الوقفات الزمنية تعدّ بطئاً في الحركة الزمنية للسرد ، يقوم الراوي أثناءها بالتأمل

[1] مُحَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 12.

[2] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. بيروت/ الجزائر. 2009. ص 64.

أو التعليق على أفعال شخصية معينة، وهو شكل يشبه موقف الراوي من هذه الأخيرة، ويبرز كثيرا عند محمد زفزاف؛ وهو ما يظهر في المقطع الآتي :«كانت هناك نوافذ مغلقة ، والمفتوحة منها كانت عليها ستائر ... إزار و نوافذ مغلقة على نساء ربما . قيل لي قبل أن أزور المدينة أنهن – أي النساء – يختفين وراء الجدران والثياب، ولكنهن يفعلن في الفراش ما لا تستطيع زوجة الشيطان أن تفعله. شيء جميل ورائع أن يعيش الإنسان ازدواجية من هذا النوع. كل حياة الإنسان ازدواجية، والذي لا يعيشها هو الأحمق. مأساة تتكرر باستمرار. ولماذا لا أقول ملهاة . وطبيعة الحياة مأساة وملهاة في نفس الوقت . إنها ازدواجية إذن . شممت الهواء النقي القادم من جهة البحر »[1]. فهذا التأمل الذي قام به الراوي الشخصية يعطينا من خلاله موقفه مما سمعه عن نساء مدينة الصُّويرة، وهو وقفة زمنية تأملية داخلية تتوسط وقفتين وصفيتين، الأولى يصف فيها نساء الصُويرة، والثانية يصف فيها الراوي نفسه. فهذا الانطباع الداخليّ الذي قام به الراوي اتجاه ما سمعه عن النساء في هذه المدينة هو وقفة زمنية لا تعدّ سرداً حركياً في الزمن السردي، وإنما هي سكون للزمن، و« يتميز بكونه يبدو في الظاهر وكأنه منفصل عن السرد الروائي ، يندمج في شكل مشهد قصير ، أو لقطة موجزة ، وأنه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السرد . ويشكل هذا النمط ، في الغالب ، أداة فنية تتأرجح بين كونها وصفا وصورة »[2] .

3 – وتكثر مثل هذه الوقفات الزمنية في رواية (الحي الخلفي)، ويبدو أنه أسلوب يستعمله محمد زفزاف كثيرا تعليقاً على مشهد، أو إعطاء موقف الراوي البطل خاصة مما شاهده أمامه من تصرفات بعض الشخصيات؛ حيث تطول هذه الوقفة التأمّلية التي وصلت إلى صفحة تقريباً ، مثلما نقرأ ذلك في هذا المقطع السردي: « عندما يعودون (أعوان الأمن الذين جاءوا مع المقدّم) سوف يتوزعون المهام ، كل واحد منهم يعرف أوكاره ... إن ما يتقاضونه في الشهر لا يكفي حتى لملء خزان الدراجة النارية القديمة بالزيت ، إن كل واحد عليه أن يتدبر أمره ما دام متشبثاً بالحياة ، الشبان في الأزقة يتدبرون أمورهم وأخواتهم يفعلن نفس الشيء ، وأحيانا ... هناك أكتاف عريضة كثيرة ، وهناك أرداف لا تتحرك إلا بالكاد من كثرة السمنة ، فكأنما أصحابها يأكلون التين المعسل »[3].

إن هذه الوقفة الزمنية التأمّلية للمشهد الذي سرده الراوي بخصوص ما جرى بين القائد وأعوانه مع

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 06.
[2] عبد اللطيف محفوظ: المرجع السابق. ص 57.
[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 14.

فاطنة هي استطراد من الراوي عن الحالة التي يعيشها هؤلاء جميعا، وهي أشبه بصورة سردية رسمها لما يجري عموما، وهي محطة استغلها- وهي تقليد سردي – للتعبير عن مواقفه وسرد رؤيته عن علاقة هؤلاء جميعا بعضهم ببعض؛ فالسرد متوقف والحركة شبه منعدمة في الحكاية، والتأمل أخذ قطعة زمنية من الخطاب الروائي. فهذه الفجوات الزمنية التي ينقطع فيها زمن السرد، ويمر عبرها الراوي من الحكي إلى الوصف أو التأمل تخلق أمرين اثنين بين الراوي والقارئ :

أمّا أحدهما: بالنسبة إلى الراوي الذي يحاول تكريس مواقفه وتبرير تدخّله بتوجيه تصور القارئ نحو خيط سردي معين بخصوص الأحداث. فهو يجمع بين وقفات زمنية وصفية وتأملية عديدة، يبرز من خلالها موقفه من صور سردية كثيرة.

وأمّا الآخر: فبالنسبة إلى القارئ، فإن هذا التوقف أو التأمل يعطيه فرصة لمعرفة علاقة الراوي بالمرويّ. و منه يمكن نظر القارئ إلى علاقة الراوي بالخطاب السردي عموماً.

ولعل الرواية التي غرقت في الوقفات الزمنية الوصفية منها والتأملية من روايات مُحَمَّد زفزاف هي رواية (المرأة والوردة) التي تعدّ لوحة من الوصف والتأمل، وخاصة الوقفات الوصفية الجنسية بين البطل مُحَمَّد وشخصية سوز الدانماركية التي تعدّ حدثاً مركزياً، مثلما كانت العلاقة بين البطل سليمان وشخصية سوسو المغربية البورجوازية في رواية (الأفعى والبحر)، وكثرة هذه الوقفات في الروايتين معاً بخصوص الشخصيات المحورية تأكيد على « مركزية الإنسان في الحكاية »[1]، و الإنسان في الروايتين هو : سليمان وسوسو من جهة، و عليّ وسوز من جهة أخرى. والوقفات الزمنية تركزت عليهما في رواية (المرأة والوردة)؛ فنجد أنفسنا أمام وقفة وصفية تأملية طويلة يتناول فيها الراوي موقفه من قضايا كثيرة. ولا يكتفي بذلك، بل يتيه السرد في ثنايا الوقفات الزمنية التأملية الطويلة، وهو ما يبيّنه المقطع السردي الآتي: « وفكرت أن أنزع عني ثيابي قبل أن أبلغ الشاطئ . كان المايوه تحت البنطلون . لكني فكرت :(عيب . . عيب جداً) لم يفكر الناس في هذا العيب الذي فكرت فيه . النساء يتمشين في بيكيني شفاف تظهر منه الأعضاء ... لا أحد يفكر في العيب ... وعندما أشرفت على الشاطئ بدا لي الناس مثل لا شيء و هم عراة. قلت : (لماذا لا يفعلون ذلك في حياتهم العامة ...) أشفقت على الناس ، وفي الواقع كنت أشفق على نفسي . لماذا لا أفعل مثلهم

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بن كراد. مراجعة عبد الفتاح كيليطو. دط. دار كرم الله. الجزائر. 2012. ص 115.

و أستريح .آه . هناك في هذا العالم أناس يشبهونني. عددهم كثير»[1].

تكثر مثل هذه الوقفات الزمنية التأملية من طرف الراوي البطل الذي يعطي موقفه من كل ما يراه أمامه من المشاهد التي لا يتركها تمر دون التعليق عليها، ويسمعه عن القضايا الإنسانية، فيبدو الزمن السردي في الحكاية متوقفاً، ويفسح المجال للحكي لإعطاء التفاصيل الخاصة بالشخصيات، وهنا يتمدد زمن السرد، ونشعر بثقل هذا الأخير. وهي تقنية سردية يوظفها الروائي لبحث العالم الداخلي للشخصيات في علاقتها مع الآخرين، تشبه أو تكاد تنطبق مع تيار الوعي في الرواية؛ إذ هو « نوع من الخطاب المباشر أو الحوار الأحادي الداخلي يحاول أن يقدم اقتباساً مباشراً للعقل »[2]، وهو أسلوب استعمله مُحَمَّد زفزاف خاصة في هذه الرواية اعتناء بالبطل الذي غادر بلده المغرب نحو إسبانيا. وهنا يتفاوت زمن السرد قياساً بزمن الحكاية، ويستطيل زمن الحكي، ويغيب الحدث لصالح الوصف نتيجة التأمل الداخلي بين البطل الراوي وبين موقفه من القضايا المشاهدة من طرفه (مثل : مسألة الجنس التي شاهدها على شواطئ إسبانيا).

بينما يبدأ الراوي البطل روايته بهذه الوقفات الزمنية التأملية، تنشأ بعدئذٍ الوقفات الزمنية الوصفية بينه وبين شخصية سوز من جهة، وبينه وبين شخصية باربارا من جهة أخرى، ويبرز هذا النوع من الوقفات في فصول الرواية :« دخلت (سوز) عارية من المطبخ وجاءت إلى الشرفة . رأيت كل شيء . كنت عارياً فرأت كل شيء. أمسكنا أنفاسنا وفتحنا سيقاننا وتبادلنا بعض العواطف الصادقة التي لا شك فيها... تمددت فوق الفراش ونظرت إلى صورة على الجدار . عادت سوز وقد ارتدت قميصاً . تركت القميص مفتوحاً عند الصدر فظهر نهداها الكبيران و تدليا ... وضعت سوز كل جسدها الآن تحت تصرفي . شعرت بالدفء والحرارة وكل شيء ... أفقد التوتر وأعترف لنفسي أنها صارت حرة . تعيش حرية مطلقة عفوية ... ظللنا ممدين جنباً إلى جنب . الموسيقى ما تزال تأتي .الصوت الدافئ يرتفع وينخفض ...شعرت أن سوز، لا كأيّ امرأة أخرى ، تعرف كيف تساهم في إعطاء العالم الحنان والعذوبة والتناغم ...»[3].

تكشف هذه الوقفات الزمنية عن العلاقة الجنسية بين البطل عليّ وشخصية سوز التي تبرز عن طريق الوصف المباشر لهذه العلاقة الجنسية التي قامت بها الوقفة الوصفية بشكلٍ تشريحي، فنشعر بتوقف زمن الحكاية وانقطاعه. بينما يتخلل هذه الوقفة الوصفية وقفة تأملية أخرى تتمثل في وصف موقف البطل اتجاه

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 17.

[2] جيرالد بَرْنَس: المصطلح السردي. ص 222.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 57.

الفعل الجنسي في حدّ ذاته، وهو الإحساس الذي يشعر به البطل مُحَمَّد أبدى من خلاله موقفه السابق. وفي كلتا الوقفتين تتسع ديمومة الخطاب وينقطع الحدث لصالح الوصف، وتغيب الحكاية ويتجمد الحدث في مكان واحد .

إن الشيء اللافت للنظر فيما يخص تبطيء السرد وتعطيله أنه لعب دوراً مهمّاً في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، من حيث كونه قد كشف عن الأمور الآتية؛ فمن جهة المشهد الزمني/السردي يقوم هذا الأخير بتفجير الحدث المحوري المركزي الذي ينتظم التمفصلات السردية الكبرى في الرواية، وهو ما تجلّى في مظاهر كثيرة، منها: دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، ممّا يجعل هذا الطارئ الروائي يقوم بتغيير مسار الحدث السردي، وهو ما يوجب تسليط الضوء على هذا الطارئ الروائي الذي يكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية ، وبرز ذلك في بنية شخصية بومهدي في رواية (أرصفة وجدران) وأكثر من ذلك في رواية (الأفعى والبحر) في بنية شخصية سوسو، و في بنية شخصية الكاتب الهادئة في رواية (أفواه واسعة). بينما يؤسس كذلك المشهد السردي في زاوية أخرى للطبيعة الدرامية للرواية، وبرز ذلك خاصة في روايتيّ (الثعلب الذي يظهر ويختفي) و(قبور في الماء).

أما الوقفة الزمنية فقد عملت – هي الأخرى – على خلق حيوية في السرد الروائي من خلال توقيف الزمن السردي خدمة لعملية القص أو الحكي في علاقته بالتطور اللاحق للحدث، و برز ذلك في رواية (بيضة الديك)، وتحديداً في بناء شخصيات المقدّم في رواية (الحي الخلفي)، والمعلّم في رواية (محاولة عيش)، وسوز و باربارا في رواية (المرأة والوردة)، وهو ما يجعل من الوقفة الزمنية وصفاً وتأملاً تحقق الوظائف السردية الممكنة.

4 – المبحث الرابع : الزمن و الخطاب الروائي / الأصول والعلاقة (العرض المنهجي والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف) .

إن الزمن السردي الذي تحدثنا عنه سابقاً وفصلنا علاقاته – وفقاً للتصورات التاريخية والنفسية و البنيوية – له علاقة وطيدة بالخطاب الروائي من منطلقات كثيرة، تبدو مشتركة بين الزمن والخطاب، وهي المنطلقات التي تعود بكليهما إلى الأصول المختلفة التي انطلقت منها هذه التصورات من أجل النظر إلى الزمن في محاولته صياغة الخطاب الروائي؛ و تتمثل هذه العلاقة في المظاهر الآتية:

4 – 1 – الزمن التاريخي الكرونولوجي و ميلاد الخطاب الروائي :

فالرواية – لا شك – « هي صورة للحياة »[1]، وتعبير عن الواقع الاجتماعي وانعكاس لمرحلة زمنية معينة استهوت المؤلف، فطفق يتحدث عنها ويسجل أحداثها بما يراه أساسيا وجديرا بالتدوين مع اتخاذ موقف منها. لذلك فالمؤلف يكتب داخل الزمن وعن الزمن الذي يحيا فيه. فالزمن محيط بالخطاب الروائي،وما على الرِّوائي سوى اختيار اللحظات التاريخية التي يراها مناسبة لعملية القصّ أو الحكي، لكون الأحداث الزمنية مهمّة في إحداث التفاعل السردي بين الأطراف التي يبحث عنها المؤلف. فاللحظة التاريخية التي يبدأ منها هذا الأخير تؤثر في بناء الحدث والشخصية. هذا إن أشار المؤلف إلى زمن الأحداث التاريخية في خطابه الروائي وكان ضروريا ذكر ذلك، ممّا يدخل الخطاب في نسبية الزمن الكرونولوجي الدال على مرحلة معيّنة لميلاد هذا الخطاب.

بينما تبقى إمكانية عدم الإشارة إلى الزمن الكرونولوجي واردة جداً للخروج من نسبية الأحداث المسرودة إلى الحريّة السردية خارج القيود الزمنية، انطلاقاً من المعطيات التي يوفرها المؤلف في كتابة خطابه الروائي، وهو ما يجعل الزمن اللغوي النحوي يقوم مقام الزمن التاريخي أو الاجتماعي، ويلغي هذا الإطار الموصوف الذي لا يعني شيئاً في التخييل الروائي إلا بقدر الإيهام بواقعية الأحداث؛ لأن هذه الأخيرة « في الإبداع تستند كثيرا إلى الشخصية الأدبية لأنها تستجيب للوصف الخارجي والداخلي ولتحديد الأوضاع الاجتماعية وأنماط الأوعاء (الوعي) وتتصارع وتتجادل داخل العمل »[2] .

[1] بيرسي لوبوك: صنعة الرواية. ترجمة عبد الستار جواد. دط. دار الرشيد للنشر. بغداد. العراق. 1981. ص 19.

[2] مُحَمَّد معتصم: الرؤية الفجائعية – الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة – . ط1. منشورات الاختلاف. الجزائر. 2003. ص 82.

وبعد التأمل النقدي في الخطاب الروائي عند مُحَّد زفزاف وجدنا أن الزمن السردي الذي ساد بصفة مطلقة – تقريبا – هو النوع الثاني الذي لا يُعنى بتأريخ الأحداث الزمنية، ولا الإشارة إلى خصوصية حدث زمني معين في خطابه الروائي بداية من الرواية الأولى (أرصفة و جدران)؛ فهذه الأخيرة لا تشير إلى أيّ زمن تاريخي بعينه، سوى ما كان إشارة غير مباشرة إلى سِنِي الشباب عند أبطالها المثقفين الجامعيين مثل : بومهدي وسالم وصالح وليلى، وإن كان هذا الزمن ليس تاريخيا أو كرونولوجيا بأتمّ معنى الكلمة، لأنه لا يعتني بأيّ مرحلة تاريخية معينة من مراحل أبطاله و لا يوجد إطار خاص بها.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الزمن الكرونولوجي في رواية (الأفعى والبحر) التي لا تعير هذا الزمن اهتماماً، سوى ما تذكره أبطالها من كونها تتحدث عن مرحلة زمنية ظهرت فيها الطبقة البورجوازية في المغرب، متمثلة في عائلة سوسو في صراعها مع القوى المثقفة التي يمثلها الطالب الجامعي سليمان. ولعل بقية الروايات الأخرى تدل على هذا النهج الذي سلكه مُحَّد زفزاف في كتابة خطابه الروائي. وربما يرجع ذلك إلى عدم اتكاء السرد القصصي في رواياته على الأحداث الاجتماعية اليومية بشكل مباشر، ممّا جعل المؤلف يحاول دائما الابتعاد عن هذا النوع من الزمن التاريخي الذي يوحي بقضايا كثيرة مثل : الحرفية والجاهزية، وهي المسائل التي يأباها الفن الروائي الذي ينحو نحو القوانين العامة وإن اعتمد على الأحداث الجزئية. إضافة إلى كون الزمن التاريخي المباشر يجعل الخطاب الروائي يصنّف ضمن الرواية التاريخية، وليس الرواية الاجتماعية التي كرّس لها مُحَّد زفزاف حياته في الكتابة السردية.

4 – 2 – الزمن وتنميط الخطاب الروائي :

ولمعرفة نوعية الخطاب الروائي الذي يسرده الراوي نيابة عن المؤلف فإن الزمن كفيل بذلك، فالزمن النفسي يعدّ مقياساً – من حيث استطالته – عن الحالة النفسية التي تعيشها شخصية معينة من الاضطراب والقلق والتوتر والتردد، لأن الزمن بالنسبة إليها « رغبة خائبة ، إثارة وشعور بالعجز ، ...(وهو) أيضاً شعور مرير بالزمان الذي تحطّم ، فتغدو كل لحظة من اللحظات التي يستخدمها (الروائي) موضوعاً للحسرة والتأسف»[1]. وتصل هذه الإمكانية في الكشف عن الزمن النفسي إلى حدّ تعيين الاتجاه الذي ينتمي إليه هذا الخطاب الروائي أو ذاك. وهي خطوة مهمّة تحققت بفعل عامل الزمن الذي يعطي الصيغة النهائية لنمط الخطاب المسرود أو المروي. فالأزمنة السردية الداخلية (أي الأزمنة النفسية التي تعيشها بعض الشخصيات)

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل. ط3 . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. 1992. ص 47.

تعين القارئ أو الناقد على عمله في تصنيف المدونات الروائية وفق رؤية معينة تحتضن هذه الأزمنة الداخلية التي تعدّ معايير في معرفة نمط الخطاب الروائي.

وتبقى هذه النمطية دليلا أو شاهداً على تصنيف نوعية الزمن الذي يسيطر على خطاب الرواية؛ ففي رواية (أرصفة وجدران) يستطيل الزمن النفسي لحياة الأبطال الرومانسيين البورجوازيين المثقفين، ليكون الزمن شاهدا على الحياة النفسية السيئة التي يعيشها كلّ من بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن، والفتور الذي يسيطر عليهم والإحباط الذي يلفّ العلاقة بينهم، ليكون شكل الزمن المستعمل الوقفات الزمنية المستطيلة التي تناسب هذه الحالة السيئة لدى هؤلاء الأبطال. «مرت فترة لم ير فيها بومهدي سالم ... وكان سالم قد افتتح معرضه منذ أيام ...

في تلك الظهيرة فكر بومهدي في زيارته، كان يعرف أنه لا يذهب إلى المديرية العامة في ذلك الوقت. عندما ذهب التقى صورة الصبية الضاحكة في الجدار. كانت تنظر إليه كأنها افتقدته منذ سنوات. وكان سالم غارقاً في القراءة وأكد له أنه كان يتوقع زيارته، خصوصاً وأنه لم يره منذ مدة »[1]. فهذا المقطع يتشكل من الأزمنة الآتية: (مرت فترة / وهو الانتقال من الماضي إلى الحاضر السردي).و(في تلك الظهيرة / العودة إلى زمن السرد وهو الحاضر)، ثم يأتي قوله: (عندما ذهب التقى ...كانت تنظر إليه)، يكون الراوي قد انتقل من الماضي إلى الحاضر عبر حكاية الأفعال السردية (ذهب/التقى/ كانت /تنظر). و بتعدد الأزمنة السردية لهذا المقطع تبرز الحالة المضطربة القلقة التي يعيشها كلّ من بومهدي وسالم.

بينما يتعلق السرد القصصي بشكل زمني آخر يخدم الموضوع الذي يتحدث عنه المؤلف، فيكون الراوي كفيلا بالقيام بهذه الوظيفة السردية التي يحاول من خلالها الراوي الاقتراب من عناصر السرد مثل: الحدث أو الشخصية. وفي هذا المقام يحضرنا الشاهد السردي على الزمن الذي يقفز من خلاله الراوي من مكان إلى مكان في رواية (أفواه واسعة)، ليقدم للقارئ كلّ ما يراه مناسباً؛ إذ يعطينا صورة عن البطل الكاتب الذي يعيش حياة خاصة. فالراوي يجمع الخيوط الزمنية من الحاضر السردي للبطل عن طريق المكان الذي يجلس فيه (المقهى الواقعة على شاطئ المحيط الأطلسي)، باسترجاع الزمن المستعاد من الماضي واستشراف أحلام البطل وتوقعاته بخصوص مسائل اجتماعية وثقافية كثيرة. كلّ هذه الخيوط الزمنية الدائرية يجمعها الراوي والبطل يجلس في مكان واحد. وهو ما جاء في هذا المقطع على لسان والدة البطل: «سوف أزغرد وأرقص

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 122.

في عرس وليدي، وسوف أضع الكحل والسواك والحناء. وأنا لم أفعل هذا منذ وفاة أبيه، ولم لا أفعل ذلك في ليلة العرس ؟ ففي ليلة العرس تفرح الملائكة، وعندما نحرق البخور تختفي الشياطين.

إن وليدي سيد الرجال، ولأمت بعد ذلك اليوم الذي أنتظره، لكني أتمنى ألا أموت حتى أربي أبناء وليدي »[1]. فهذا المقطع يعتمد فيه الراوي على التكثيف الزمني بالانتقال بين الأزمنة الثلاثة؛ فالماضي المتمثل في الاسترجاع (وأنا لم أفعل هذا منذ وفاة أبيه) يتوسط الاستباق الأول (سوف أزغرد وأرقص... وأضع الكحل...) والاستباق الثاني (ولم لا أفعل ذلك في ليلة العرس). وتقنية التداخل الزمني المكثّف يقوم من خلالها الراوي بتبئير شخصية البطل الكاتب وتجميع المفارقات الزمنية الممكنة لهذه الشخصية، وهو ما أسهم في تنميط الخطاب الروائي.

4– 3 – اللغة والزمن والخطاب: فاللغة هي العامل المشترك بين الزمن والخطاب الروائي؛ فعن طريق اللغة يمكن تمييز العلاقات الزمنية إحداها عن الأخرى. و بمنظور اللغة كذلك يمكن عدّ النص الروائي خطاباً لغوياً، منشؤه اللغة ومكوناته لغوية؛ فعندما يباشر المؤلِّف كتابة النص الروائي تتضح لغة الخطاب التي يتحدد زمنها وفقاً لبنية الخطاب الروائي، للوصول إلى ما يسمّى بأدبية الخطاب؛ فهذه الأخيرة « لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية. ويختص هذا المصطلح أحيانا بصبغة علمية فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوما، ويكون موضوعها (علم الأدب)، ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته »[2].

ولا شك أن الحديث عن الخطاب الأدبي في الدراسات النقدية المعاصرة يعني ذلك الاهتمام بالمنجزات البنيوية اللغوية المعاصرة ونشأتها على يديّ مؤسِّسها فرديناند دي سوسير؛ فالزمن النحوي هو زمن لغوي وهو الزمن الذي يسير وِفْقَه نظام الخطاب الروائي، فهذه المعادلة المتجانسة (الزمن واللغة والخطاب) هي بمثابة المثلث ، هَرَمُه اللغة وقاعدتاه الزمن والخطاب؛ فاللغة مكون أساسي في تحديد كلّ من الزمن وأشكاله الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل). وفي الوقت نفسه تشير أشكال الزمن – في تقاليد الباحثين – من جانب معاكس إلى طبيعة اللغة الزمنية. وفي علاقة أخرى تشير اللغة إلى طبيعة الخطاب اللغوية، ويكون هذا الأخير دالاً على المعيار المتخَّذ في الدراسات المعاصرة ألا وهو اللغة، ليكون في النهاية القانون الذي يجمع هذه

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007. ص 68.

[2] نور الدين السدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث –. ط1. دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2010. ص 95.

العناصر الثلاثة (الزمن واللغة والخطاب) قاعدة واحدة، تضم معادلات ثلاثة تشمل كلّ عنصر من هذه العناصر على النحو الآتي :

- الزمن السردي ذو طبيعة نحوية لغوية يقوم بتفسير نظام الخطاب الروائي.
- اللغة تحدد أشكال الزمن وتقدم خصوصية الخطاب الروائي.
- الخطاب ذو طبيعة لغوية تقوم قراءته على تعيين أشكال الزمن السردي.

فالبحث في اللغة هو بحث مزدوج من ناحية دلالتها على الزمن، ومن ناحية أخرى تختزل الخطاب في الجانب اللغوي في عرف الشكلانيين الروس كما أسلفنا الذكر. ويمثل المجال الذي يربط هذه المسائل الثلاثة الدائرة التي انطلقت منها فلسفة العلم في القرن العشرين، ألا وهي فلسفة اللغة التجريبية المادية التي اهتمّت بظاهرة الزمن في أبعادها اللغوية، ومنها تشكّلت نظرية الخطاب الأدبي والروائي منه بوجه خاص.

4 – 4 – هيكلية الزمن في الخطاب الروائي: يتجلى تفاعل عناصر الخطاب الروائي عن طريق تحديد علاقاته الزمنية، فالزمن بنية أساسية في الخطاب الروائي، فأي تحليل للخطاب الروائي يمر عبر النظر في شبكة العلاقات الزمنية التي تحدد البنية السردية للخطاب الروائي. و من ثمة يكون الزمن السردي أول شيء يتشكل أثناء عملية القص أو الحكي، وبذلك يكون الزمن مسؤولا عن إنتاج الهيكل العام للخطاب الروائي؛ فالعلاقات الزمنية الثلاثة التي توصل إليها الباحثون (التنافر والاستغراق والتواتر) يتحدّد وفقها الهيكل العام للخطاب المعني بالدراسة. وانطلاقاً من هذه المعطيات فإن الخطاب الروائي يتشكل هيكله عبر دراسة علاقاته الزمنية، لأن هذه الأخيرة تؤسس لبقية العناصر السردية الأخرى.

لذلك فإن السؤال المشروع الذي يفرض نفسه في مسألة هيكلية الزمن في الخطاب الروائي يتعلق أساساً بمظاهر هذه الهيكلية التي تشدّ إليها لُحمة هذا الخطاب، وهو ما يجعل هذا السؤال يبحث عن عمق العلاقة بين الزمن والخطاب الروائي بمكوناته السردية التي يشكّل الزمن عمودها الفقري. أو بتعبير آخر: ما موقع الزمن ضمن مكونات الخطاب الروائي ؟ وما مدى تشكيل الزمن السردي للإطار العام لأيّ خطاب روائي؟

لا شك أن الزمن جزء من الوجود الإنساني الذي يحيا فيه البشر، « فالزمان هو أفق هذا الوجود في العالم مفهوماً بوصفه اشتراعاً للإمكانيات البشرية التي تحاصرها المحدودية والنهائية »[1]، وبما أن الخطاب الروائي هو صورة هذا الوجود الإنساني في متخيّل الروائي فإن الزمن هو الذي يعطي الخطاب الروائي هيكله اللغوي والفلسفي والاجتماعي وصورته النهائية وملامحه السردية. والزمن – وهو قضية الوجود الإنساني في الحياة الاجتماعية الواقعية – هو كذلك في حياة السرد الروائي؛ تتماهى فيه الحياتان الواقعية والسردية – دون تطابق طبعاً –، فحياة الشخصيات في السرد تشبه حياة الناس في الواقع الاجتماعي. ومن ثمة فإن حدود العيش بالنسبة إلى الشخصيات هو أفق الزمن الذي تمثله الكتابة السردية الروائية، وتجعل منها كائنات داخل الزمن الذي يليق بها أو من الممكن أن تحيا فيه. فالزمن السردي يلعب دوراً مهمّاً على مستويات كثيرة في تشكيل الخطاب الروائي.

4– 5– الزمن وخصوصية الخطاب الروائي : وضمن المسألة نفسها – تقريباً – يعطي الزمن الخطاب الروائي خصوصية معينة؛ فكل خطاب روائي له نظام معين ، يتمثل في طريقة الكتابة السردية التي دوّن بها الروائي هذا الخطاب. و لا شك أن طريقة كتابة هذا الخطاب تختلف عن طريقة كتابة خطاب آخر. ومن ثمة فإن الزمن يكشف لنا طريقة كتابة الخطاب الروائي، بوصف هذا الأخير موضوع الشعرية أو الأدبية التي جاء بها الشكلانيون الروس في نظرية (شعرية اللغة). فالزمن هو أحد عناصر الشعرية التي يتكون منها الخطاب الروائي بوجه خاص .وهنا لم نشأ أن نتحدث عن الشعرية وقضاياها ونقحمها في باب الزمن إلا من باب الحديث عن الفرع (الزمن) وانتمائه إلى موضوع الشعرية (وهو الخطاب الروائي)، فبين الزمن والخطاب الروائي تنشأ الشعرية التي تنطلق من لغة الخطاب الأدبي، أي ما يتحقق به وجود الإبداع الفني في الخطاب الروائي.

و من هذه الزاوية فالفعل السردي من طرف الراوي المتمثل في الحكي أو القصّ يشير إلى هذه الخصوصية؛ ف« المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب ، مثلما هو الشأن في اللغة ، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام»[2]، وهذا الأخير هو الذي يعطي الخطاب الروائي صورته النهائية وخصوصيته السردية التي لا تتشكل بمعزل عن بنية الزمن الروائي.

4 – 6 – الزمن أحد عناصر الخطاب الروائي :

[1] بول ريكور: الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي –. ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم. راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي. ط1. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت .لبنان .2006. ج 1. ص10.

[2] Roland Barthes : Poétique du récit. Ed Seuil. Paris. 1977. p 27.

الزمن عنصر من عناصر الخطاب الأدبي عامة والخطاب الروائي خاصة، مثله مثل بقية العناصر الأخرى. فالعلاقة بينهما هي كون الخطاب أعمّ من الزمن وأشمل منه؛ فالخطاب يشمل الزمن وغيره. بينما الزمن يؤطر الخطاب ويسعى إلى توضيح ملامحه وأبعاده. ومنه فإن عملية التفاعل بينهما طبيعية جداً، لأنه عندما يذكر الخطاب الروائي يعني ذلك بشكل بدهِي الزمن وبقية العناصر السردية الأخرى. وهي حقيقة أشار إليها أكثر من باحث غربي وعربي، وأكدوا « على أن لا خيار للسرد بين أن يشير، إلى زمنيته، أو لا يشير، فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدد لها عتبة زمنية. والقصة، أي قصة، تفترض نقطة انطلاق زمنية ما »[1] فبدايتها تؤسس للحظة بداية زمن الحكي أو السرد الذي لا ينفك عن الزمن. فهذا الأخير عنصر فعّال بالنسبة إلى الخطاب الروائي مهما كان شكله أو آليات اشتغاله السردي.

وفي الوقت نفسه فإن الزمن يشير إلى العلاقة الوشيجة بين التجربة الاجتماعية المعيشة (الحياة) وبين التجربة السردية (السرد القصصي) داخل الخطاب الروائي، وإن كان الذي يعنينا في هذا المقام هو التجربة السردية بوصف الزمن في علاقته بالخطاب الروائي مدار السرديات الحديثة، إلا أنه لا يمكن معرفة زمن التجربة السردية سوى بالإشارة إلى العلاقة السالفة الذكر، أي بين التجربة المشاهدة المعيشة والتجربة المسرودة أو المرويّة. ورغم ما يشير إليه بعض الباحثين من كون « القصص تُروى ولا تعاش ، والحياة تعاش ولا تُروى»[2]، إلا أن هذه الملاحظة تعطي القانون الذي يجمع بين الحياة الاجتماعية والحياة السردية؛ فالأولى زمنها طبيعي تتحكم فيه التقاليد الزمنية الكرونولوجية الموجودة في حياة البشر، وهي التجربة التي يعيشها الإنسان . بينما الثانية زمنها سردي جمالي لا يخضع لقوانين الحياة الاجتماعية. وبذلك تضمن معادلة الزمن والخطاب العلاقة بين طرفين مهمّين ذكرناهما: الحياة الإنسانية المعيشة في الواقع والحياة السردية المتمثلة في كائنات المتخيّل السردي التي تحتفظ بزمنها المخصوص في الخطاب الروائي.

وفي ضوء هذه العلاقة بين الزمن من جهة و الخطاب الروائي من جهة أخرى على مستويات كثيرة، فإن العلاقة الجوهرية بينهما دقيقة إلى حدّ الالتحام و يصعب معها الفصل بين الطرفين أو الحديث عن طرف دون الآخر، فالأصول المشتركة بينهما تجعلنا نتحدث عن الزمن في معرض الحديث عن الخطاب.

4 – 7 – الزمن وعناصر الخطاب الروائي الأخرى:

[1] Charles Grivel: Production de l'interêt romanesque. Ed Mouton. Paris. 1973. p 98.

[2] بول ريكور وآخرون: الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور –. ترجمة وتقديم سعيد الغانمي. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 1999. ص 39.

يحدد الزمن القصصي دور بقية العناصر السردية الأخرى في الخطاب الروائي؛ فمن خلال الزمن يمكن معرفة المتكلم في الخطاب وموقعه من الأزمنة السردية الثلاثة (الماضي والمضارع/الحاضر والمستقبل)، ويكون الانتقال من الزمن الحاضر والعودة إلى الماضي بمثابة الانتقال من الشخصية المتكلمة إلى المتكلم الراوي أو السارد .« قال الهراوي ...

لم يكن الهراوي من الغرباء ...»[1].

فهذا الانتقال من ملفوظ الشخصية إلى ملفوظ الراوي وضّح اختلاف الزمنين، من زمن السرد الحاضر إلى الذاكرة/ الماضي، وبذلك يكون الانتقال الزمني دالاً على تغيّر المتكلم في الرواية؛ من الشخصية المشاركة في الأحداث إلى الراوي المفارق للحكاية.

بينما في جهة أخرى يشير الزمن إلى مدى انحراف السرد عن الزمن المسرود إلى زمن آخر كالحفر في الذاكرة، وتقديم معطيات سردية تخدم سياق الأحداث لفهم العلاقات السردية بين الشخصيات، مثل:« لم يكن للرجل اسما ، إلا أنه سينغالي أسود ، الوحيد الذي لا يشرب في الباخرة ولا يأكل لحم الخنزير. البحار الوحيد الذي يصلي .كان البحارة الآخرون يتندرون به و يضحكون منه »[2]. فزمن السياق السردي الذي انفتح عليه مشهد البطل حميد وهو واقف أمام الباخرة (أيفون 5) هو الحاضر أو الراهن الذي بدأ منه الراوي عملية القص أو الحكي. ليقوم بعدها بالانحراف الزمني نحو الماضي وتكون لحظة السرد قد تغيّرت، من الحاضر إلى الماضي عن طريق الاسترجاع أو استذكار نقطة زمنية بعيدة في الحكاية.

وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الفضاء الروائي الذي يوضح أبعاده وجمالياته الزمن؛ فهذا الأخير يتوقف عليه بناء الفضاء الروائي ونوعيته الذي يعدّ مهاداً للأحداث. بل يوضح الزمن – من جهة أخرى – علاقة القارئ بالخطاب الروائي، من حيث دراميته وتأثيره على المتلقي فيما يخص القراءة، وهو ما يدل عليه هذا المقطع :« نظر (محدّثي) حواليه في المقاهي كما لو كان يبحث عن شخص بعينه ... وخطا خطوتين بعيداً عني . وقال :" أعتقد أني سأراك في المساء . أين تكون ؟" فأخبرته ثم ودعني . ومنذ ذلك اليوم لم أر ذلك الصديق . ربما كان في أمستردام أو باريس أو بروكسل أو شتوتغارت . من يدري؟ اختفى ولم يعد هناك أمل في أن أراه إلا بعد سنوات .لكني كنت متيقناً من شيء، هو أنه نفخ فيّ روحاً جديداً حتى كنت راضياً عن

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007. ص 19.

[2] محمد زفزاف: محاولة عيش. دط. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. 2010. ص 03.

نفسي »[1]. فالتشظّي الزمني الذي قام به الراوي صديق البطل من خلال اعتماده على الأنساق الزمنية المختلفة (نظر/سأراك /فأخبرته/فودّعني/اختفى) الدالة على الحضور السردي المتباين – والانتقال من : الماضي نحو المستقبل والعودة إلى الماضي والقفز منه إلى الحاضر واللجوء إلى الذاكرة مرة أخرى – فتح أفق القارئ على تصور الفضاء الذي من الممكن أن تجري فيه الأحداث، وتوقع فضاء روائي مثير للقارئ ومفاجئ لمخيّلته؛ إذ يدل هذا المقطع على درامية الفضاء الذي تجري فيه العلاقات السردية، وهو ما توحي به الأنساق الزمنية الواردة في المقطع الأخير.

فالنظام الزمني المعقّد المتداخل يجعل أفق انتظار القارئ أو المتلقي معلّقا إلى آخر سطر في الخطاب الروائي ينتظر انفراج الأحداث، ليفاجئ الزمن القارئ بنهاية غير منتظرة و العودة إلى نقطة غير مفهومة. بخلاف الخطاب الروائي الذي يكون نظامه الزمني متسلسلاً وفق أزمنة السرد المتعاقبة (الماضي والحاضر والمستقبل) التي لا تثير في القارئ أو المتلقي الرغبة في القراءة والتأويل وإنتاج الدلالة. فالتأثير متباين بين النظامين على مستوى الخطاب أولاً، وعلى مستوى القراءة بالنسبة إلى المتلقي ثانياً. فهذه الوضعية تدخل كلها في تشكيل خصوصية الخطاب الروائي الذي يأخذ صبغته النهائية من خصوصية الزمن السردي، لدوره الهيكلي المنهجي الذي يشدّ إليه تماسك بقية العناصر الأخرى.

ولعل بعض نصوص مُحَمَّد زفزاف الروائية تنتمي إلى النوع المفاجئ للمتلقي من خلال لعبها بأفق انتظار القارئ؛ ففي رواية (الأفعى والبحر) تكون رحلة البطل سليمان من مدينة الدار البيضاء المتعبة إلى تلك القرية الصغيرة الهادئة المتاخمة للبحر من أجل الاستراحة من عناء الدراسة في الجامعة طيلة موسم شاق دالة على ذلك، وهو ما يدل عليه الزمن السردي الذي صرح به الراوي واستقر في ذهن القارئ. « لقد كتبت يا خالتي لثريا حتى تقضي معنا هنا أياما . إنها الفتاة الوحيدة التي ارتاح لها ... وكانت ثريا من ذلك النوع من النساء الذي يثير اهتمام شخص مثله... ليست عندك شهية لأنك تفكر في ثريا ... أما ثريا فتغمضهما بصدق وتصدر عنها أنات دافئة، يشعر معها هو ،بأنها تحتمله كثيراً ... وقالت ثريا: إنني لا أحب السحر، لا أفهمه، لكن أحب التأمل فقط... وقالت ثريا: إنك تتعبني بذلك يا سليمان... أنا (سليمان) أحب ثريا»[2]، ليكون الزمن أكثر درامية في بناء الحدث حين يتناوب السرد الأزمنة النحوية الثلاثة في المشهد الذي يجمع بين البطل سليمان وسوسو؛ بين حاضر السرد المتمثل في العلاقة بين هذين الأخيرين، والزمن اللاحق

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة و الوردة. ص 14.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص (8 - 9 -11 - 14 -17 - 20 -93).

المتمثل في استرجاع البطل سليمان لعلاقته مع صديقته ثريّا، وتأثير الزمنين (الحاضر والماضي) على مستقبل العلاقة بين سليمان و سوسو. فاللعب بالزمن السردي رسم الحدود بين علاقات كثيرة؛ بين سليمان وسوسو من جهة في الحاضر السردي، وسليمان وثريّا من جهة ثانية، وسوسو وثريّا (رغم حضور هذه الأخيرة في متخيّل البطل فقط ولا وجود لها في مسرح الأحداث)، وما ستكون عليه العلاقة بين سليمان وسوسو فيما توحي به الأحداث الراهنة. وهذا الانتقال السردي من الراوي بين الأزمنة الثلاثة رسم الفضاء الروائي وحدّد معالمه وأبعاده. ويكون الهدف من هذا التداخل بين الأزمنة هو استفزاز الشخصية القصصية سوسو، ومعرفة ردّ فعلها وموقفها اتجاه شخصية ثريا التي لا يغادر طيفها متخيّل سليمان؛ إذ يتحول هذا الأخير أحيانا إلى راوٍ يقيم مقارنة بين صورة ثريا في ذاكرة الماضي وصورة سوسو الحاضرة في السرد، وبوادر علاقتها مع سليمان في زمن المستقبل في ضوء علاقته مع ثريّا.

إن كسر وتيرة السرد من طرف الراوي والانتقال بين الأزمنة الثلاثة شكّل ما يسمّى في عرف السرد الحداثي ب« التصدع الزمني وبتر الزمن »[1]، أو اللعب السردي بالزمن الداخلي في الخطاب الروائي، وهي آلية من آليات التناوب السردي لتحطيم التسلسل الزمني المنطقي عند المتلقي، وخلخلة أفق انتظاره بالمفاجآت السردية الطارئة في صورة درامية غير معهودة بالنسبة إليه.

وتتويجاً لما قلناه سابقاً عن علاقة الزمن بالخطاب الروائي فإن هذه الأخيرة تتحدّد خصوصيتها في إطار ما يسمّى بفلسفة اللغة في القرن العشرين، وخاصة في ضوء الدراسات البنيوية السردية المعاصرة، أين صار مجرد ذكر مصطلح الخطاب – بوجه عام – يعني الحديث عن الزمن بأشكاله المختلفة و على مستويات متباينة، بل أضحى من أولويات الخطاب الروائي تحليل عنصر الزمن السردي، فكلٌّ منهما طرف يعدّ سليل الآخر انطلاقاً من خصوصية كلّ واحد. فميدان الدراسات اللغوية هو المجال الذي يجمع الزمن والخطاب. بينما يشير الزمن إلى خصوصية الخطاب اللغوية. ولذلك فإن هذه الخصوصية تمنح الخطاب تميزاً من الجانب البنيوي. ومن جهة أخرى تمنح كذلك الزمن السردي تميّزاً من حيث كونه يعنى بالجانب البنيوي في الخطاب. ومنه تكون هذه المعادلة البنيوية ذات طرفين، أحد طرفيها الخطاب، والآخر: الزمن. وبين هذا وذاك تكون اللغة وسيطاً بينهما.

[1] ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم.ط2. منشورات بحر المتوسط/ منشورات عويدات. بيروت/ باريس. 1982. ص 172.

الفصل الثالث :

أيديولوجيا الزمن في الخطاب الروائي .

1 - المبحث الأول : مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي .

2 - المبحث الثاني : الأيديولوجيا والزمن الروائي

(العلاقة والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف).

3 - المبحث الثالث : أثر الأيديولوجيا في تكوين زمن

خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الثالث :

أيديولوجيا الزمن في الخطاب الروائي .

1 – المبحث الأول : مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي .

2 – المبحث الثاني : الأيديولوجيا وعلاقتها بالزمن الروائي .

3 – المبحث الثالث :أثر الأيديولوجيا في تكوين الزمن الروائي

1 – المبحث الأول : مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي .

1 – 1 – مفهوم الأيديولوجيا في الرواية :

لا شك أن الرواية انطلاقا من كونها فناً زمنياً بامتياز، تُعنى بخصوصية معينة ،« فمن تقاليد الرواية أن تأخذ البعد الزمني مأخذاً جدياً»[1]، والزمن الذي نقصده هو الزمن اللغوي الذي يشكل عصب السرد، ويتحكم في خيوط الحكاية في تمفصلاتها المتشعّبة. لذلك طبيعي جداً أن ينشأ إيقاع الزمن السردي مختلفاً من خطاب روائي إلى خطاب روائي آخر. وهنا يتحدّد الزمن السردي وفقاً لموقف الراوي من الحكاية وأحداثها وشخصياتها، وبذلك يكون المسؤول الأول عن صناعة الأيديولوجيا في الرواية هو المؤلف عن طريق راويه الذي يتحكم في السرد (حتى ولو كان ذلك بضمير السرد المتكلم المشارك في الأحداث)؛ فالفجوات الزمنية التي يتركها الراوي في الحكي، أو القفزات التي يستعملها أثناء المرور من مقطع سردي إلى مقطع سردي آخر تخلّف ردود فعل لدى القارئ، من حيث الهدف السردي الذي قام به الراوي و قصدية ذلك.

فالاختيار السردي يلعب دوراً في توظيف الأيديولوجيا السردية؛ فباختين يَعدُّ « الروائي منتجاً للمعرفة ومحاوراً لثقافته ولمجتمعه. ومن ثم ، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة ' محايدة ' ... فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات »[2]. وعدم البراءة التي تحدث عنها باختين هي إقرار بقاعدة سردية تتمثل في العلاقة بين الراوي وشخصياته، بينه وبين العالم الذي يخلقه، ولو كان ذلك ممّا يُسمّى واقعية تسجيلية تنقل اليومي والمشاهَد العينيّ، إلا أن تلك المسافة الجمالية التي بين الواقعي والروائي هي التي تحمل الأيديولوجي.

وانطلاقا من الوعي النقدي بكون الحمولة الأيديولوجية في السرد الروائي حاضرة وحاضرة بقوة، فإن هذه الأيديولوجيا في السرد هي سلطة المؤلف في تنظيم العلائق السردية بحذف هذا المشهد والتفصيل في آخر، وتلخيص ثالث، والوقوف متأملاً واصفاً في أحايين أخرى. وهي النظرة التي أشار إليها الناقد الروماني لوسيان غولدمان عندما تحدث عن مفهوم الرؤية للعالم وعلاقتها بالروائي؛ ف« الرواية بوصفها تاريخ بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل ، هي بالضرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي »[3] تعبر عن المجتمع الذي نشأت فيه، وبذلك يحمل الروائي قيم مجتمعه الذي خرج منه، و تعكس الرواية بشكل حتمي

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب. ص 224.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ترجمة محمّد برادة. ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. 1987. ص 22.

[3] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ترجمة بدر الدين عرودكي. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. 1993. ص 18.

أيديولوجية معينة تبرز في الكتابة الروائية.

إن مفهوم الأيديولوجيا الذي نبحث عنه في الخطاب الروائي ليس بالضرورة موافقاً لتصور غولدمان أو باختين، وإنما يبحث في علاقة الروائي بالرواية، أي بتعبير آخر بالكائنات السردية التي يخلقها في إطار ما يُسمّى بالكون السردي؛ فهذا الأخير تتوزع فيه الأيديولوجيا أو نظرة المؤلف في ثنايا السرد أو زمن السرد. ولعل أفضل من تحدث عن الأيديولوجيا في الأدب ونقده هم النقاد الماركسيون على غرار جورج لوكاتش و لوسيان غولدمان عند حديثهما عن علاقة الرواية تحديداً بالطبقة أو الوعي الاجتماعي، فمهما أخفى الروائي أيديولوجيته فإنها تظهر في موقفه، وهذا الأخير يجسد الجانب المستور؛ فمنذ شروع الروائي في الكتابة تتميز هذه الأخيرة بالخصوصية السردية التي تنشأ معها مواقف المؤلف من الكون والإنسان والحياة، وفي هذا الوقت بالذات تتجلى الأيديولوجيا في القص أو الحكي، فالروائي بصدد توجيه كلِّ شيء إلى الهدف المقصود أو المنشود، وهو التصور الذي يُبنى عليه كل شيء في السرد الروائي الذي تتجلى فيه رؤية المؤلف للعالم.

وهنا يقترب المفهوم الذي نبحث عنه من تصور غولدمان الذي نصّ عليه بعض الباحثين، « لأن الرواية كإديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد ، وليس موقف الأبطال كل على حدة »[1]، فالأبطال يتحركون بإذن المؤلف، وهو الذي يسوقهم إلى الأفضية (الفضاءات) التي يريد، ويوقعهم في المصير المحتوم وفق هواه السردي. فالأيديولوجيا هي سلطة المؤلف في تحريك كل شيء في الكون السردي، تُخضِع السردَ لميول معينة، ويتمثل ذلك في مظاهر كثيرة، وخاصة في مكونات الخطاب الروائي كالزمن والمكان والشخصية والصيغة السردية والصوت السردي وغيرها من المكونات الأخرى.

ولما كان من المستحيل تحليل هذه المكونات كلها نظراً لكون هذه الدراسة مختصرة موجزة، فقد حاولنا التركيز على مكون سردي واحد- في هذا الفصل - ألا وهو الزمن الذي يؤطر اللغة السردية، لنبحث عن الأيديولوجيا من خلال فحص الزمن السردي الذي يشكل الكون السردي الذي يخضع حتماً ل« مفهوم اجتماعي تاريخي ، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة »[2]، وهو ما تجسد في محتوى الخطاب الروائي لدى مُحَّد زفزاف وتأثير ذلك على مكونات شكل الخطاب السردي الأخرى .

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 1990. ص 35.

[2] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا. ط5. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 1993. ص 05.

إن الخطاب الروائي الذي يقدمه لنا المؤلف هو عبارة عن مجموعة من الحمولات الأيديولوجية التي تجعل إيقاع الأحداث يخضع لهذا النظام الذي يريده المؤلف، وهو ما يكشف عن العلاقة الوطيدة بين هذا الأخير والمادة المسرودة؛ فالأيديولوجيا إذاً « هي تصور العالم الذي يشمل جانبا نظريا (بوصفه يقوم بعملية معرفة ويقدم نشاطا فكريا) وجانبا تطبيقيا لكونه اطارا للنشاط يتجسد ك' ايمان ' و' اعتقاد ' وتترجمه عيانيّا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة »[1] من طرف الشخصيات في الرواية.

وانطلاقاً من هذه المعطيات هناك نظريّتان للرواية في علاقتها بالأيديولوجيا برزتا في الدراسات النقدية المعاصرة تقدّم كلٌّ منهما رؤية معينة لكيفية وجود الأيديولوجيا في الخطاب الروائي؛ فأما النظرية الأولى فهي للباحث الروماني الأصل /الفرنسي الجنسية لوسيان غولدمان. وأما النظرية الثانية فهي للباحث الروسي ميخائيل باختين. وإحداهما تتميز عن الأخرى بالمعطيات النظرية التي أدلى بها كلٌّ من غولدمان وباختين، وهو ما يجعلنا نبسط الحديث في النظريتين كلتيهما .

1– 2 – الأيديولوجيا في الخطاب الروائي عند لوسيان غولدمان :

ترجع أصول مفهوم الأيديولوجيا عند غولدمان إلى الميراث الواقعي النقدي لأستاذه جورج لوكاتش الذي ورثه من كارل ماركس وجدلية هيجل في المجال السياسي والاقتصادي والفلسفي، وخاصة من الرجل الأول(ماركس) الذي وجده يتحدث عن الأيديولوجيات المختلفة التي تتصارع في المجتمع للوصول إلى تحقيق أهدافها الخاصة، وهو ما مهّد لغولدمان الحديث عن الأيديولوجيا بوصفها عنصراً يدخل في بلورة ما يُسمّى الرؤية للعالم.

لذلك فغولدمان ينطلق في صياغة نظرية الرواية من الموروث النقدي لأستاذه جورج لوكاتش الذي تحدث عن كون الرواية ملحمة بورجوازية. أي هي نتاج الثقافة البورجوازية الرأسمالية الحديثة التي ترهّلت فيها العلاقات الإنسانية وتفكّكت إلى أدنى مستوياتها بعد أن كانت متماسكة ومستقرة في المجتمعات الأرستقراطية القديمة. ومن ثمة فإن ميلاد الرواية نشأ مع ظهور الأيديولوجيا الرأسمالية التي تملك رؤية للعالم تختلف عن غيرها من الأيديولوجيات الأخرى. ممّا يعني أن الرواية هي وليدة إحدى المراحل التاريخية التي مرّ بها التاريخ الإنساني– انطلاقاً من رؤية لوكاتش –. وبذلك تكون الأيديولوجيا معادِلة للرواية، لكون هذه الأخيرة هي التفسير

[1] عمار بلحسن: الأدب والأيديولوجيا. دط. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1984. ص 19.

الاجتماعي الأيديولوجي لهذا التاريخ الإنساني الذي انبثق منه الروائي؛ فهذا الثلاثي (الأيديولوجيا / الروائي/ الرواية) يعني عند غولدمان « التماسك الذي يؤلف جوهر المبدع (ف) يقع لا على صعيد المبدع الفردي فحسب وإنما كذلك على صعيد الجماعة »[1]. فالحديث عن الأصول التكوينية (الجذور الطبقية) للروائي وعلاقته بالكون السردي الذي يشكّله يعدّ أمراً أساسياً لا مفرّ منه. فمن غير الممكن الحديث عن الكون السردي دون الحديث عن مكوّنه أو منشئِه، فظلال الروائي هي الرواية التي يكتبها، وهما معاً ينبثقان من الوجود الاجتماعي محاوِلَيْن التماهي معه. ومن ثمة فإن الأيديولوجيا عند غولدمان هي نتاج الفكر الاجتماعي التكويني الذي انبثق منه الروائي في إطار علاقة هذا الثلاثي(الواقع الاجتماعي/ الروائي/ الرواية)، وهو نسيج مركب من مجموعة العناصر يرتبط بعضها ببعض.

غير أن غولدمان – مثله مثل أستاذه لوكاتش – لم يركّز على عناصر اللغة والخيال، لكونها تدخل في نظام بناء الرواية بشكل آلي عفوي دون تمييزها عن رؤية الروائي للعالم؛ فهذه الأخيرة « هي محور المنهج ، لكن هذا يضطرنا إلى فهم البُنى ، وأنماط الوعي : الوعي القائم ، والوعي الممكن . فالناقد يفترض أن الأديب قد يعبر عن الوعي الممكن . والآثار الأدبية تؤلف كليات يمكن لأجزائها أن يفهم بعضها انطلاقاً من بعضها الآخر وبخاصة من بنية الكل »[2] التي ينصهر فيها الواقعي والروائي والتخييلي في شيء واحد.

وانطلاقاً من هذه المعطيات السابقة فإن الأيديولوجيا هي الآليات الاجتماعية الفكرية التي يتميز بها النص الروائي، وتكون نتيجة حتمية لرؤية المؤلف للعالم (الكون والإنسان والحياة)، وتشكّل في الوقت نفسه زاوية معينة للنظر إلى العالم، وهي بذلك موقف جزئي منه لا يمكن أن يعطي نظرة شاملة، هدفها تحقيق مصلحة مؤقتة لطائفة من الناس يختلف تفكيرها عن تفكير طائفة أخرى. وهذا المفهوم الذي نجده عند غولدمان لا يختلف عن مفهوم بقية النقاد الواقعيين الماركسيين الذين ينظرون دائماً برؤية كبيرة إلى مصطلح الأيديولوجيا الذي يشكّل عليهم خطراً كبيراً، بل ورجعية ينبغي كشف مخطّطها. وما حديث غولدمان في كتابه (الإله الخفي) عن أصول الأعمال الأدبية وبحثه عن رؤية الفنان للعالم سوى دليل على قصور هذه الأيديولوجيات التي تقف وراء هذه الأعمال الأدبية. ومفهوم الأيديولوجيا بهذه المعطيات يؤكده أحد الباحثين العرب حين قال :« فعندما كنت في أوربا ، كانت كلمة أيديولوجيا من الكلمات التي يرفضها أصحاب

[1] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ص 12.

[2] دريد يحي الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية – دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته ، وتقنيات البنية –. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 1999. ص 5 – 6.

الفلسفة المادية التاريخية. وكان جون لويس ... كثيراً ما يحذرنا من استخدام كلمة أيديولوجيا لارتباطها بالفكر المثالي . فكلمة أيديولوجيا عند أصحاب المادية التاريخية تعني أسبقية المثال على المادة »[1]، الشيء الذي يجعل هذا المصطلح يوحي بالكراهية والأنانية والعدوانية اتجاه الآخر، وبذلك يغدو اتّهاماً لمن يوصف تفكيره بالأيديولوجي انتقاصاً من فكره وتشويهاً لتيّاره الذي ينتمي إليه.

إن الأيديولوجيا من هذا المنظور عند غولدمان تعني في منهجه مصطلح (الرؤية للعالم)؛ فقد استطاعت هذه الأخيرة. « أن تتخلص من المحاذير القديمة التي كانت تحيط بمصطلح الأيديولوجيا . وأصبحت تلقى تقبلاً بدعوى أنها في وسعها أن تخرجنا من مآزق الطبقة ، على العكس من مصطلح الأيديولوجيا الذي ارتبط بالطبقة أو الفئة أو السلطة أو الهيمنة »[2]، ممّا يدعم كلامنا السابق عن غولدمان الذي حاول تفادي الحديث عن هذا المصطلح لتراكماته التاريخية السيئة، وصار كل حديثه في دراساته الكثيرة التي أنجزها وخاصة في (الإله الخفي) الذي أعطى فيه نماذج عن تراجيديا باسكال ومسرح راسين اللّذين يمثّل كلّ واحد منهما رؤية للعالم عن هذا المصطلح الأخير، بوصفه بديلاً لمصطلح الأيديولوجيا الذي أضحى يزعجه. فتخلّي غولدمان عن هذا المصطلح كان بسبب هذه التراكمات، لكنه لم يستغن عن مفهومه الذي حافظ عليه لأجل صياغة مصطلح (الرؤية للعالم) الذي اختاره . لذلك هو لا يختلف في شيء عن الأيديولوجيا إلا من حيث الاصطلاح الذي بدا له أكثر اطمئناناً. ومنه فإن منهجه تدعّم بمصطلح جديد أبعد عنه هذه التهمة التي انزعج منها أسلافه (ماركس ولوكاتش).ف« كل عمل أدبي أو فني كبير تعبير عن رؤية العالم »[3] بالنسبة إلى الكاتب أو الروائي، سواء أكان ذلك تعبيراً عن رؤيته الخاصة لوسطه الاجتماعي الذي ينتمي إليه أم موقفاً من تقاليد اجتماعية معينة ؛ فبلزاك أعطانا صورة عن المجتمع البورجوازي الفرنسي في القرن التاسع عشر عبر مراحل تكوّنه وتطوره وتدهور علاقاته الاجتماعية. والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى فلوبير الذي عاين هو كذلك تقاليد الحياة البورجوازية لعائلة (إمّا بوفاري). فرؤية العالم عند هذين الروائيين في هذه المرحلة الزمنية هي حديث عن التقاليد الجزئية والتفاصيل الاجتماعية التي تشكل رؤية هذه الطبقة للعالم.

ولعل انزعاج غولدمان من مصطلح الأيديولوجيا بوصفه آلية من آليات القراءة – إضافة إلى شعوره بالقصور – سببُه محاولته إحداث القطيعة بين المنهج الواقعي الذي اعتمده أستاذه لوكاتش في القراءة النقدية

[1] عبد القادر زيدان: الأدب والأيديولوجيا. مجلة فصول. ع 4. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1985. ج2. ص 12.

[2] عبد القادر زيدان: المرجع نفسه. العدد نفسه. ص 20.

[3] لوسيان غولدمان: الإله الخفي. ترجمة زبيدة القاضي. دط. منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب. دمشق. سورية. 2010. ص 48.

للأعمال الأدبية وبين منهجه الذي اختار له مصطلحاً (البنيوية التكوينية) بهدف ردم الفجوات التي كان قد خلّفها المنهج الواقعي. وفي الوقت نفسه محاولة إيهام الباحثين بجدّية منهجه الذي تخلّى عن التقاليد النقدية المعاصرة له، باعتماده على البنيوية التي رفضها لشكلانيتها، واكتفى بجانبها اللغوي الذي لم يرضَ به دون أن يضيف إليه البنية التكوينية/الأيديولوجية التي تسمح بقراءة الأعمال الأدبية وردّها إلى أصولها التكوينية. فهذه المقاربة النقدية تقارب النص الأدبي – والنص الروائي منه بوجه خاص – للواقع للكشف عن رؤية الكاتب للعالم/ الأيديولوجيا، وهذه المعادلة (رؤية العالم = الأيديولوجيا) في الحقيقة لا تختلف عن الطرح الذي كان قد جاء به لوكاتش، رغم ما يظهر من التحوّل الذي قام به غولدمان من الواقعية عند لوكاتش التي تبحث عن الأيديولوجيا إلى التكوينية التي تبحث عن الرؤية للعالم.

وما يمكن قوله عن مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي عند لوسيان غولدمان إنه يُبنى على مجموعة معطيات علمية مثل : الجزئية والمصلحة والقصور عن الإدراك تسلمنا إلى كونه مفهوما هشّاً يوهم القارئ بالتماسك، بينما هو غير ذلك تماماً، فهو لا يمثل عنده سوى فكرة الرؤية للعالم التي تعني « التعبير النفساني عن العلاقة بين بعض المجموعات الانسانية ووسطها الاجتماعي والطبيعي »[1] الذي تعيش فيه. ومن ثمة فإن الرؤية للعالم بمكوناتها الجوهرية التي تحدث عنها غولدمان هي الأيديولوجيا التي ينتمي إليها الروائي ويسعى إلى تجسيدها في الكون السردي عن طريق الآليات السردية الممكنة.

1– 3 – مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي عند ميخائيل باختين :

بعد المراجعات التي قام بها باختين للميراث النقدي لغولدمان وأستاذه لوكاتش وصل إلى قناعة أن مفهوم الأيديولوجيا بهذه الطريقة بقي مركّزاً على مضمون الأعمال الأدبية، ولم يحاول محاورة هذه النصوص من داخلها انطلاقاً من عناصرها اللغوية المكوّنة لها. ومنه فإن مفهوم الأيديولوجيا لا بد أن يؤخذ من النص الأدبي، وتحديداً من الحوار اللغوي الدائر بين الشخصيات، لكونه يبرز التفاوت اللغوي الذي يعدّ مظهراً من مظاهر تعدّد الأيديولوجيا في الخطاب الأدبي. وبذلك تكون هذه الأخيرة رهينة العلاقات اللغوية التي تنشأ بين الشخصيات في خطاب الرواية . ومن هذا المنظور – منظور باختين طبعاً – تبرز أيديولوجيات كثيرة ومتنوعة بحسب التنوع اللغوي الموجود في الخطاب الروائي . وهنا يظهر الفرق بين تصور غولدمان السابق للأيديولوجيا وتصور باختين في هذا الموضع؛ لذلك « فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

[1] لوسيان غولدمان: الإله الخفي. ص 06.(مقدمة المترجم).

– ... نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيولوجي الأشكال التعبير الايديولوجي »[1] الممكنة الموجودة في الرواية.

ويتعمق باختين أكثر في الكشف عن مفهوم الأيديولوجيا عندما يشرع في فحص أشكال اللغة الروائية المنتمية إلى الواقع الروائي؛ فحين يتحدث عن أشكال الأسلبة والباروديا والكرنفال والسخرية هو بصدد شرح مستويات اللغة الروائية التي تعكس مستويات التفكير الاجتماعي في تماهيها مع الواقع الروائي الذي يكتب عنه المؤلف. وعن هذا التصور ينبثق مفهوم جديد للأيديولوجيا وثيق الصلة باللغة التي تعدّ جوهر الخطاب الروائي، ليغيب ذلك الإسقاط – عند باختين – الذي قام به غولدمان بين المؤلف/الرؤية للعالم وبين المنجز النصي في الخطاب الروائي / تجليات الرؤية للعالم في الرواية، لتصبح فيما بعد الأيديولوجيا عند باختين أيديولوجيات كثيرة وليست أيديولوجيا واحدة. وهذا التصور الجديد نأى به عن ربط العلاقة بين الروائي والرواية، محاولاً عدم الحديث عن الروائي/المؤلف والرواية، لينتقل من الحديث عن الأيديولوجيا من الخارج إلى الحديث عن هذه الأخيرة داخل الرواية من منطلق اللغة. ويكون بذلك قد قفز بهذا المصطلح من المفهوم الواقعي/البنيوية التكوينية الذي يركز على جدلية الرؤية للعالم والنص الروائي إلى الجمع بين الدراسات اللسانية في ثوبها الشكلاني ومباحث البنيوية التكوينية /علم اجتماع الرواية، مستفيداً من فلسفة اللغة في بداية القرن العشرين وقيمتها الاجتماعية وتعدّدها الأيديولوجي، وهو الهدف المنهجي الذي سعى إليه باختين من وراء بحوثه عن نظرية الرواية، وخاصة في كتابه (الكلمة في الرواية) ؛ ف « الفكرة الرئيسية لهذه الدراسة هي تجاوز القطيعة بين "الشكلية " المجردة والنزعة " الإيديولوجية " التي لا تقل عنها تجريداً في دراسة الكلمة الفنية »[2] التي تشكّل النثر الروائي.

إن القيمة العلمية التي أضافتها نظرية باختين في شعرية الرواية أثناء البحث عن مفهوم الأيديولوجيا في كونها انطلقت من الداخل/اللغة للبحث عن الأيديولوجي/التعدد الاجتماعي، وهذا ما جعله يقول :« إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات »[3] الذي يقضي بضبط مفهوم الأيديولوجيا على نحو مغاير تماماً لأبحاث سابقيه الذين أسقطوا اللغوي واستغنوا عنه لصالح المحتوى/الرؤية للعالم (الأيديولوجي)، ممّا جعل تطبيقاتهم أكثر تجريداً. بينما هو سعى إلى تحقيق مفهوم الأيديولوجيا بشكل عملي ملموس عن طريق فحص اللغة التي

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 15.(مقدمة المترجم).

[2] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف حلاق. ط1. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. سورية. 1988. ص 05.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 39.

تخرج من بيئة معينة ذات تصنيف اجتماعي غير موحّد. وبذلك يكون مفهوم الأيديولوجيا يقترب من هذا التصنيف الاجتماعي المتنوع الثري الذي يجعل « الخطاب المعتبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره »[1]. فيكفي هذا المفهوم الاجتماعي الذي أطلقه باختين على الخطاب بوصفه ظاهرة اجتماعية دليلاً على وجود الأيديولوجيا في الخطاب الروائي بشكل خاص؛ فضمن هذا التنوع الاجتماعي يتشكل مفهومها الذي يقضي بوجود لغات كثيرة تتحاور فيما بينها، وهو ما يجعل حديث باختين في كلّ موطن من دراساته الكثيرة عن الرواية يذكر فيه تعدّد اللغات الاجتماعية والأصوات المتكلمة إلا ويكون له كلام عن الأيديولوجيا التي تكون المعادِل الاصطلاحي لهذه اللغات، وتكون نتيجة طبيعية لتصارع الأصوات الاجتماعية. فليس هناك أيديولوجيا دون متكلّمٍ مُنتمٍ، وهذا الأخير هو مصدر إنتاجها.

ولعل تجليات مفهوم الأيديولوجيا من منظور اجتماعي عند باختين نجدها في تطبيقاته العملية على بعض النصوص الروائية التي بيّن من خلالها مفهومه للأيديولوجيا الذي أبرزناه سابقاً؛ ففي كتاب (الخطاب الروائي) قام باختين بدراسة لرواية (البعث) لتولستوي مبرزاً مستويات اللغة الاجتماعية التي حفلت بها هذه الرواية. بينما شهد كتابه الآخر (الكلمة في الرواية) تطبيقات أوسع من الكتاب الأول ؛ إذ تعرض فيه لأشكال كلام النثر الروائي من نصوص متباينة لكونها تعدّ مظاهر للأيديولوجيات الاجتماعية المختلفة.

يتحدث باختين عن قواعد إنتاج الأيديولوجيا في الخطاب الروائي باستعمال قانون خاص، يتمثل في « علاقة المؤلف هذه باللغة بوصفها رأياً عاما ليست علاقة جامدة ، بل إنها دائماً في حالة حركة حية ما واهتزاز قد يكون أحيانا اهتزازا إيقاعيا : فالمؤلِّف يشدّد في محاكاته الساخرة بقوة أكبر أو أقلّ على لحظات أخرى من لحظات " اللغة العامة "»[2]. فحركية اللغة أثناء الاستعمال من طرف المؤلِّف هي من آليات ظهور الأيديولوجيا التي تخرج اللغة من وضعها الجامد إلى وضعها الحيّ. فحياة اللغة في الاستعمال الجيّد من خلال الانزياحات الصوتية للكلمة الروائية، وعن طريق هذه الأخيرة تنشأ تلك الأشكال اللغوية التي تعطي الأبعاد الاجتماعية للأيديولوجيا في الرواية.

وأثناء عرض باختين للنماذج الروائية على نظريته يبرز علاقة المؤلِّف هذه باللغة، وتحديداً بلغة الغير(لغة المتكلمين في الرواية)، لأنها محور التحليل اللغوي/الاجتماعي/الأيديولوجي. « فكلامنا في كل مجالات الحياة

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 35.

[2] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 65.

والإبداع الإيديولوجي يزخر بكلمات الآخرين ننقلها بدرجات متفاوتة جداً من الدقة والنزاهة. وبقدر ما تكون الحياة الاجتماعية للجماعة المتكلمة أكثر توتراً وتبايناً وسمواً تكتسب كلمة الغير وقوله بوصفهما مادة للنقل المتحيّز والتفسير والمناقشة والتقويم والدحض والتأييد والتطوير اللاحق مزيداً من الأهمية »[1]. ولكي تتشكل اللغة المقصودة بالتحليل يتعامل المؤلف مع كلام الشخصيات تعاملاً خاصاً؛ فهو لا ينقل الكلام الإنساني اليومي المحكي بوصفه لغة شفافة بريئة، وإنما لغة مشبعة بالقصدية والانزياحات الدلالية كما أسلفنا الذكر، ومن خلال هذا التعامل تتشكّل الأيديولوجيا في الخطاب الروائي مكوّنة الأشكال السردية التي سبقت الإشارة إليها.

ويصوغ هذا التعامل المتميّز لباختين مع الكلمة نظرية الرواية التي تتشكل من المؤلِّف والمتكلم؛ من المؤلِّف أولاً ،لكونه هو المسؤول عن سرد ملفوظ المتكلم وصياغته بالكيفية التي تنشأ من خلالها الأيديولوجيا. ومن المتكلم ثانياً ، لكونه هو العنصر الفاعل في الرواية ووضعيته تحدّد بشكل كبير أشكال الأيديولوجيا في الرواية بناء على التعدّد اللغوي بين المتكلمين الذين ينتمون إلى الواقع الاجتماعي المتنوع الثريّ.

1 – 4 – مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي بين غولدمان وباختين:

لقد احتفظت المقاربتان بالشيء الأساسي الذي تتشكّل منه ألا وهو الرؤية للعالم/الأيديولوجيا ؛ فمصطلح الرؤية للعالم –كما أسلفنا الذكر – أو بما يسمّى رؤية الواقع الاجتماعي تجعل مدار مقاربة غولدمان تقارب النص الروائي للواقع، وهي العلاقة المطاطية التي يعرف من خلالها موقف الكاتب من العالم عبر هذه الجدلية. بينما البحث عن الأيديولوجيا في النص الروائي عند باختين فيتمّ عبر التعدد اللغوي أو الحوارية البوليفونية التي تكشف عن قيمة الكلمة في الرواية، بوصفها مظهراً من مظاهر أيديولوجية النص الروائي عبر حوار الأصوات المختلفة المتنوعة الثريّة.

إن هذا الفرق الجوهري بين المقاربتين في صياغة مفهوم الأيديولوجيا نابع من تصور كلّ من غولدمان وباختين لهذه الأخيرة؛ فخلال حديث غولدمان عن سوسيولوجيا الرواية يركز على رؤية المؤلّف للعالم، ولا حديث له سوى عن هذه العلاقة التفسيرية بين المؤلّف وعلاقته بالرواية، فهذه الأخيرة هي ظلّ لرؤية المؤلف للعالم، وبعبارة صريحة فهذه الرؤية هي أيديولوجيا المؤلف في الكتابة. فالكشف عن هذه الأيديولوجيا

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 116.

عند غولدمان يتمّ بمنظور فلسفي سوسيولوجي/خارجي يبتعد عن النقد الأدبي، لأنه لا يلامس جوهر النص الروائي ألا وهو اللغة. لذلك يتكرر مصطلح (الرؤية للعالم) عنده في مواضع كثيرة في دراساته (الإله الخفي) و(البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) و(العلوم الإنسانية والفلسفة) و(مقدمات في سوسيولوجية الرواية).

لكن مفهوم باختين للأيديولوجيا يختلف عمّا وجدناه عند غولدمان؛ فالتعدّد اللغوي عند باختين وحوارية الأصوات هو منشأ الأيديولوجيا في النص الروائي. ف «كل رواية في كلّيتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمَرَيْن فيها ، هي هجين »[1] . فالبنية اللغوية هي التي تحدّد سوسيولوجية الصوت اللغوي منبع هذه الأيديولوجيا، وبذلك فهذه الأخيرة نابعة من حوارية الأصوات اللغوية بمنظور لغوي سوسيولوجي/داخلي، وصراع الأيديولوجيات في النص الروائي يتم وفق مستوى التعدّد اللغوي الذي يشكّل خصيصة مهمّة في بناء هذا النص. وظهر ذلك في دراساته الكثيرة في (الخطاب الروائي) و(الكلمة في الرواية) و(إستيطيقا الرواية ونظريتها) ، وخاصة في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) الذي جمع فيه بين الأيديولوجيا والمنجزات اللغوية المعاصرة للوصول إلى نظرية الرواية وشعريّتها.

ومن زاوية أخرى نجد غولدمان يتفق مع باختين عندما يقرر الأول أن الخطاب الروائي يمثل رؤية الكاتب للعالم، والكاتب ليس معلّقاً في الهواء، فهو ينتمي إلى طبقة اجتماعية، وما يصدر عنه في خطابه الروائي هو في الحقيقة صادر عن طبقته التي تشرّب تقاليدها الاجتماعية. لذلك فغولدمان يؤكد « أن الفاعل الحقيقي في الإبداع الثقافي هو الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون»[2]. بينما يقرر الثاني كذلك أن الخطاب ظاهرة اجتماعية، والمتكلم يمثل لغة اجتماعية وليس لهجة فردية، وكلامه عيّنة أيديولوجية، والتعدّد اللغوي الناتج عن الحوارية البوليفونية هو صراع بين الأصوات الاجتماعية المتباينة . لذلك يكون التعدّد اللغوي مظهراً من مظاهر الصراع الاجتماعي. ف« ملفوظات شخصيات ديستويفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الأيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لا متناهية التنوع ، في كلام الآخرين وتضمينه»[3] .فرؤية العالم عند غولدمان والأيديولوجيا عند باختين المقصود بهما هو الجانب الاجتماعي. وبذلك فالمصطلحان – وإن اختلفا من حيث الأدوات الإجرائية – يدلّان على مفهوم واحد ، يمثل أحدهما : رؤية الكاتب للعالم/أيديولوجيا ، ويمثل الآخر :

[1] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية. ترجمة محمّد برادة. (فصل من كتاب: إستيطيقا الرواية ونظريتها). مجلة فصول. ع 3 / 1985. ص 116.

[2] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ص 11.

[3] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية. ص 111.

كون الخطاب الروائي ظاهرة اجتماعية أيديولوجية.

وما يمكن قوله بخصوص الأيديولوجيا في الخطاب الروائي إنها مهما اختلف مفهومها بين الباحثين، فإنها لا تنفك عن الخطاب الروائي بوصفه ظاهرة اجتماعية وليس مجرّد بنية لغوية منفصلة عن الواقع الاجتماعي. كما بيّنت المعطيات السابقة أن الأيديولوجيا في ضوء مقاربتيّ غولدمان وباختين يختلف وجودها في الخطاب الروائي باختلاف آليات المقاربة النقدية التي يتّخذها كلّ باحث، وهو ما يؤكد – حسب ياكوب باريون –أنه « يتعذر الوصول إلى مفهوم موحد للأيديولوجيا »[1]. وفي الوقت نفسه بينما ينظر غولدمان إلى الرواية بوصفها معادِلة للأيديولوجيا، يتحدث باختين عن الأيديولوجيا في الرواية.

كما أن هذه المفاهيم النقدية المختلفة لمصطلح الأيديولوجيا تكشف عن اختلاف التصور الذي تنطلق منه هذه المقاربات، ممّا يجعل مفاهيم الأيديولوجيا نابعة من التصور الذي يؤسس لنوعية المقاربة؛ فغولدمان يعتمد على قوانين البنيوية التكوينية في تأسيس ظاهرة الأيديولوجيا في الخطاب الروائي، لكونها لا تعتمد على اللغة بقدر ما تعتمد على البنية التكوينية، وهو ما يجعل مقاربتها لهذه الظاهرة تتخذ شكلاً مغايراً تماماً للمقاربة التي جاء بها باختين. فمقاربة هذا الأخير للأيديولوجيا تصوغها قواعد خاصة نابعة أساساً من حركية اللغة أثناء الاستعمال من طرف المؤلف الذي يقوم بإنتاج آليات ظهور الأيديولوجيا التي تخرج اللغة من وضعها الجامد إلى وضعها الحي.

[1] ياكوب باريون: ما الأيديولوجيا ؟ ترجمة أسعد رزوق. عرض ومناقشة سعيد المصري. مجلة فصول. ع 3 / 1985. ج 1. ص 171.

2 – المبحث الثاني : الأيديولوجيا والزمن الروائي / العلاقة والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

تتحكم الأيديولوجيا في السرد تحكّمَ المؤلِّف في الشخصيات، من حيث بناء الأحداث وتشكيل الشخصيات، وهو ما يعني أن هناك علاقة كبرى بين الأيديولوجيا من جهة، والزمن الأدبي – والروائي منه بوجه خاص– من جهة أخرى ؛ فانطلاقا من كونها (أي الأيديولوجيا) موقف المؤلِّف فهي تعتني بانتقاء الزمن السردي المناسب لحركة الشخصيات لغايةٍ رسَمَتْها أيديولوجيا المؤلِّف، والزمن ما هو سوى تجليات لتلك الحمولة الأيديولوجية التي ترسم نسق الخطاب السردي وتوجّهه نحو مصير معيّن.

و في هذه المسألة يدخل مفهوم باختين السابق للأيديولوجيا في الرواية كمحور أساسيّ؛ من حيث تصارع الأيديولوجيات الممكنة في الخطاب الروائي، لتكون الرواية « عند باختين جزء من ثقافة المجتمع . والثقافة، مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات »[1]، فهذا التنوع يفرض على الروائي أو المؤلف الانتقاء السردي أو اختيار اللغة التي ينحاز إليها على حساب لغة أخرى لا تميل إليها أيديولوجية المؤلِّف. وهنا تظهر هذه الأخيرة عن طريق تلاعبها بالزمن السردي الموجود في اللغة السردية، بكونها نظاما من « التواصل العملي ، فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجردة، بل اللغة الممتلئة إيديولوجيا، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم »[2]. فمن خلال اللغة تتجلى علاقة الأيديولوجيا بالزمن الروائي مختصرة موجزة في النقاط الآتية:

2 – 1 – فمن خلال هذه المعطيات العلمية تتأكد العلاقة بين **الأيديولوجيا التي تصنع الزمن الروائي وتتحكم فيه:** والزمن الذي يستجيب لسلطة الأيديولوجيا ويتحرك وفق نظامها، فالإنتاج السردي للزمن يكون انطلاقا من مبدأ الرؤية إلى العالم الذي ينطلق منه المؤلِّف، فالعلاقات الزمنية السردية الكثيرة تتحكّم في نسيجها الأيديولوجيا، فمنذ بداية الراوي لعملية الحكي تبدأ العلاقات الزمنية في تشكيل الخطاب الروائي وفق خط معين، ليتبلور نسق كتابة هذا الخطاب نتيجة هذه العلاقة الوشيجة التي تُبنى وفق المعطيات السابقة؛ فرغم خصوصية الزمن الروائي وعلاقاته السردية في خطاب كلّ رواية من روايات زفزاف التسعة – مدونة هذا البحث – وهو أمر طبيعي وبدهيّ حسب الهدف السردي لدى المؤلِّف في كلّ رواية، إلا أن الأيديولوجيا

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 22.

[2] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 21.

على مستوى الخطاب الروائي تنطلق من اللغة السردية، وعن طريقها يستطيع القارئ أن يقيس درجة الأيديولوجيا الموجودة في الخطاب الروائي. فاللغة لها وجهان دالّان : وجه دالٌ على أيديولوجيا المؤلِّف. ووجه دالٌ على الزمن السردي الذي « يعنى بما يحدث وليس بما حدث »[1]؛ إذ يمكن معرفته عن طريق اللغة. فهذه الأخيرة هي الوسيط بين المؤلِّف والأيديولوجيا. لذلك أردنا بحث مسألة اللغة للوصول إلى الأيديولوجيا المستعملة من طرف المؤلّف وفق نظام الحركات السردية الأربعة التي تمثل ديمومة النص الروائي المشكّلة لخطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

فالزمن انطلاقاً من هذه العلاقة هو مظهر من مظاهر الأيديولوجيا في الخطاب الروائي، وللتعرف على ملامح الأيديولوجيا لا بد من قياس الزمن السردي عبر اللغة /الجسر الرابط بينهما؛ فمن دون اللغة لا يكون هناك سرد ينجلي فيه إيقاع الزمن، ولا تبرز أيديولوجيا المؤلف التي يعلن عنها لحظة بداية الحكي أو السرد. لتشكّل المصطلحات الثلاثة (الأيديولوجيا/ اللغة/ الزمن السردي) مثلّثاً، رأسه اللغة التي تجمع بين الأيديولوجيا والزمن؛ فنقرأ العلاقة بين هذين الأخِيريْن من خلال اللغة. ومن ثمة فإننا نستطيع القول إن الزمن السردي يعزّز مسألة أيديولوجيا اللغة التي تقوم بتشكيل الخطاب الروائي على نحو معين. « ومن هنا تعدّ اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر لهذه الكلمة، أكثر تعلقا بالسياسة: إنها تتضمن التشويه المنتظم في خدمة المصالح الطبقية »[2] التي تتجلى في الزمن السردي الذي يحدّد هذه الأبعاد.

إن الحديث عن أيديولوجيا اللغة في ثوب الزمن السردي يفرض الاهتمام ببعض العوامل النصية الخاصة بالمنجز النصي /الخطاب الروائي مثل : أشكال الوعي الاجتماعي، فاللغة من هذه الزاوية ليست بريئة أو شفافة بقدر ما هي أيديولوجية أو متحيّزة وفق نسق الخطاب الروائي؛ فهذا الأخير ترسمه اللغة عن طريق خصوصية علاقاته الزمنية، وهذه الخصوصية تقوم بالحركات السردية البطيئة أو السريعة تبعاً لهذه العوامل النصية التي تسهم في خلق إيقاع سردي مناسب.

2 – 2 – إن هذه العلاقة بين الأيديولوجيا والزمن تفتح المجال واسعا لبحث تأثير هذه العلاقة على الخطاب الروائي : وهي علاقة تتجاوز التأثيرات اللغوية كما بحثتها البنيوية أو فصّلتها السيميائية السردية، وفي الوقت نفسه تجاوزت طرح باختين عن الأيديولوجيا في الرواية، أو طرح غولدمان فيما يخص الرواية

[1] نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2005. ص 07.

[2] عز الدين إسماعيل: أيديولوجيا اللغة. مجلة فصول. ع 4 / 1985. ج 2. ص 42.

كأيديولوجيا – وإن استفادت منهما – وإنما تبحث عن مسألة مهمة ألا وهي أثر الأيديولوجيا في تكوين الزمن السردي ، أو بشكل عكسيّ – إن صح التعبير – البحث عن الأيديولوجيا في الزمن السردي. وهذه المسألة شبيهة بطرح كلٍّ من باختين وغولدمان، وإن اختلفت عنهما في بعض القضايا الجزئية، إلا أن الفحص النقدي سيتكئ على المقاطع السردية وما تضمّه من حمولة أيديولوجية، من خلال حركات تسريع الزمن أو تبطيئه. ونخص هنا هذه الحركات الأربعة (الحذف والخلاصة والمشهد والوقفة) ، لأن الأيديولوجيا تتجلى فيها ويظهر أثرها لتحكّم المؤلف في سرعة هذه الحركات الأربعة، « فمقارنة ' مدة ' حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة ، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات »[1]. وهذه الصعوبة – هي في الحقيقة – المساحة التي بإمكان المؤلِّف التصرف فيها من منطلق أيديولوجيته وفق الرغبات السردية التي يهدف إليها، لأن تكييف الخطاب الروائي يأتي نتيجة لهذه الرغبة التي تشكّل عاملاً مهمًّا في إنتاج أيديولوجيا المؤلّف.

لا مناص إذاً للمؤلف الذي ينوب عنه راويه من توظيف الأيديولوجيا في الزمن السردي وإن أخفى ذلك عن قارئه، فإن المتتبّع للمقاطع السردية سيكتشف مصير الأبطال وعلاقة ذلك بالسرد وإيقاع الزمن الذي يكيّف خط السرد، فالسارد يحذف هذا المشهد ويترك آخر، ويصف هذه العلاقة الجنسية بين شخصيتين ويلخّص أخرى أو يحذفها نهائياً، وهي الحركات السردية أو المدة التي يستغرقها الراوي في السرد. فالإيقاع السردي للزمن يتفاعل مع الأيديولوجيا في عملية القص أو الحكي؛ فهذه العملية في علاقتها بأشكال الوعي تعلن صراحة عن أيديولوجيا المؤلف الذي يختار المقطع السردي المناسب الكفيل بمعالجة وعي معيّن. وفي هذه المسألة بالذات تتضخم بعض المقاطع السردية على حساب بعض المقاطع السردية الأخرى مشكّلة الميول الأيديولوجية للزمن السردي الذي ينحو الخطاب الروائي فيه نحواً يحدّد شعريّته وسماته العامة.

2 – 3 – خصوصية الأيديولوجيا في الخطاب الروائي تعني خصوصية الزمن السردي الذي يأتي إيقاعه وفق أيديولوجيا المؤلف : فالراوي /المؤلف الضمني يقوم بإبطاء الزمن السردي في رواية (أرصفة وجدران) عن طريق الوقفات الزمنية والمشاهد السردية الحوارية بين البطل بومهدي وبين نفسه في مواضع كثيرة؛ فالوقفات الزمنية تناسب وصف شخصيات الوعي الزائف التائهة في المجتمع القابعة كعادتها في غرفة سالم. « كان (بومهدي) يدخن بفتور وكان سالم يفعل ذلك ، وأمامهما الكأسان وقد فرغا . والزجاجتان

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 101.

تنتظران أن تملآ ولكن عبثاً. (إنه انتظار بلا جدوى ! ما أفظع هذا !) وهو يدس ذيل سيجارته في المنفضة الوحيدة التي كانت تقبع بينهما» [1]. فالوقفة الزمنية في هذه الرواية تحدد إيقاع الزمن السردي المستعمل في هذا المقطع؛ فالراوي هنا يتخذ موقفاً من هذه الشخصيات الروائية التي تقوم بهذه الأدوار القصصية عن طريق الوقوف عندها وتفصيل علاقة بعضها ببعض. ومنه فإن « هذا الموقف يسمى أيضا أيديولوجيا »[2] بوصفه قراراً سرديا اتخذه الراوي أثناء السرد باختياره للوقفة الزمنية دون الحركات السردية الأخرى لتأطير الوعي الزائف نصيّاً، وهو ما يعطينا دلالة سيميائية على التكوين النفسي والعقلي والفكري لهذا النمط من الوعي. لذلك تكثر في هذه الرواية الوقفات الزمنية البطيئة والمشاهد السردية التي تحيل إلى الدلالة السابقة، وتقلّ الحركات الزمنية السريعة (الحذف والخلاصة) التي تقفز على الأحداث وتسرّع زمنها.

بينما في رواية (الأفعى والبحر) فالراوي يضعنا مباشرة في قلب الزمن الروائي المناسب الذي يعدّ المهاد الحقيقي للحدث السردي؛ فسفر البطل سليمان إلى المدينة الصغيرة لإنجاز مهمّته – إن صح التعبير – كان بسرعة زمنية سردية من طرف الراوي، فانتقال سليمان من الدار البيضاء إلى المدينة الصغيرة لم يهتمّ به الراوي، بل أخضعه لعملية الإسقاط (الحذف) وفي أحسن الأحوال لعملية التلخيص، فالمقاطع السردية الأولى في هذه الرواية تتراوح بين الحذف والتلخيص. «كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التي توجد قرب البحر أول أمس ...وقال له (أبوه) بأنه سيجد في انتظاره خالته حليمة ... وقد استطاع أبوه أن يوفر له على الأقل ثلاثة بيوت هي ثمرة عمله وجهده الشاق كسائق في الشركة الوطنية للنقل ... مرت أربعون سنة ولم يكن سليمان يشبه أختيه »[3]. فهذا المقطع يتضمن الأخبار السردية التي طالها الحذف والتلخيص؛ فالراوي تنقل بين أخبار كثيرة عن طريق الاسترجاع (خبر وصول سليمان إلى المدينة / نصيحة والده بالسفر / خبر عمل والده في شركة النقل / شَبَهُ سليمان لأختيه)، وكل هذه الأخبار سردها الراوي في صفحة واحدة دون تفصيل في سردها.

ولكن الزمن السردي يعود مرة ثانية إلى البطء عن طريق استعمال المشاهد السردية والوقفات الزمنية في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي عالج فيها المؤلف مسألة الوعي الزائف، أو بتعبير أدق، عاد فيها إلى

---

[1] محمد زفزاف: أرصفة و جدران . ص 17 .

[2] عبد القادر زيدان: الأدب والأيديولوجيا. مجلة فصول / ع 4 / مج 5. ص 15. هذا الكلام نسبه هذا المؤلّف إلى الباحث عز الدين إسماعيل أثناء الندوة التي أجريت في القاهرة بمناسبة موضوع (الأدب والأيديولوجيا).

[3] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 07.

بحث علاقة هذا النمط من الوعي بعناصر الواقع الاجتماعي. « انسحب المستخدم ، وجلست هي إلى جانبي في السرير . أخرجت علبة سجائر من بين نهديها . ناولتني واحدة ثم انصرفت »[1]. وهنا في هذا الموضع عن طريق الراوي نشرع في اكتشاف خصوصية الزمن الروائي الذي يرسمه المؤلف؛ فالوقفة الزمنية التي قام بها الراوي عند شخصية فاطمة الغرض منها كشف طبيعة هذه الشخصية المنتمية إلى الوعي الزائف والعلاقات المتفسخة التي وصلت إليها. فعامل المفاجأة السردي الذي انفتحت عليه هذه الرواية دون مقدمات يتناسب مع هذه الوقفة. لذلك نلاحظ التجانس الزمني لهذه الأخيرة مع سرد الراوي لماهية هذا النوع من الشخصيات.

والأمر نفسه نلاحظه في رواية (المرأة والوردة) التي خصّها هي كذلك المؤلِّف عن طريق راويه بالحديث عن مسألة الوعي الزائف؛ فمنذ تعرّف البطل مُحَمَّد على الشخصيات النسائية المنتمية إلى هذا الوعي مثل: باربارا و سوز الدانماركية كثرت الوقفات الزمنية في هذا النص الروائي. «كانت امرأة في أرذل العمر تراقص شاباً إسبانياً . لا تتقن الرقص ، لذلك ذهبت وجلست عند طاولتها أمام زجاجات بيرة كثيرة ومتنوعة . لم يستطع الجرسون أن يخلص الطاولة منها . ظل الشاب يرقص وحده بحركات أنثوية مغرياً العجوز (التي يبدو أنها تحب السحاق) . هل هي أمه ؟ عشيقته ؟ لا أدري . الاحتمال في كل الأحوال ممكن »[2].فالوقفة الزمنية بما تتميّز به من اتساع الرقعة النصية في الكتابة من جهة، تخضع لرغبة الراوي في تمطيط الزمن إلى أقصى مدة معينة من جهة أخرى لتساعد السارد على بثّ أيديولوجيته في الخطاب الروائي، لأن الوقفة الزمنية فرصة الراوي لأسرِ القارئ في مخيّلته عن طريق السرد الروائي الذي يشكل فتنة بالنسبة إلى المتلقّي ورغبة في الوقت نفسه لسماع حكي الراوي. فهذه العلاقة بين الأيديولوجيا والزمن تصوغ قوانين الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف وعند غيره من الروائيين، لأن طبيعة الأيديولوجيا هي موقف، و« الموقف في العمل الأدبي يقترب من الأيديولوجيا لأنه يصدر عنها »[3]، وليس هناك سرد من دون موقف.

2 – 4 – اختيار الحركة الزمنية في السرد من طرف المؤلِّف يناسب الشخصية المنتمية إلى شكل من أشكال الوعي الاجتماعي : فالحذف السردي – وهو إسقاط الزمن الروائي في المقطع كليّاً من العملية السردية لدى الراوي/المؤلف الضمني – هو قطع للحركة الزمنية من حيّز الفعل السردي، لأنه لا

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 06.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 17.

[3] عبد القادر زيدان: الأدب والأيديولوجيا. مجلة فصول.ع4. ج 2. ص 23. والكلام منسوب إلى الباحث عبد المنعم تليمة.

يناسب سرده الموقف الأيديولوجي للمؤلِّف الذي يسعى من خلال هذا الإضمار إلى إسقاط الجانب الدرامي بين شخصيتين تنتميان إلى وعي واحد. وهذا الجانب الدرامي لا يمكن له في عرف الراوي/المؤلف الضمني أن يدخل في خصوصية مكونات الخطاب الروائي. وبما أن الحركة هنا على مستوى هذا الأخير تساوي صِفراً أو معدومة (زق = 0) كما عرفنا ذلك من قبل، فإن هذا القطع الذي حدث على هذا المستوى – بطبيعة الحال – لا يدخل في تركيب الزمن السردي الذي ينهض به الخطاب الروائي. فحركة الأبطال في السرد/القصة أو الخطاب معدومة. بينما في الوقفات الزمنية (التي يحضر فيها فعل السرد من طرف الراوي) وتغيب عنها حركة الأبطال (زق = ن) تتجلى أيديولوجية المؤلف الذي يتحكم في الزمن السردي دون أدنى حركة من الأبطال أنفسهم. وهنا يحضر الجانب الدرامي الذي يستغني عن الحركة ويبقي الراوي على فعل السرد الذي تنشأ منه أيديولوجية المؤلِّف، فيتلاعب بالشخصيات المنتمية إلى وعي معيّن. فالحركة الزمنية الأساسية في الحكاية معدومة (زح = 0) ، والحركة الزمنية الفرعية أو الثانوية (زق = ن) التي يقوم بها الراوي متضخمة. فهذا الاختيار السردي بين الحذف والوقفة الزمنية يجعل المخطط العام للزمن الروائي مدروساً، ممّا يكشف عن نيّة المؤلِّف في هذا الاختيار السردي للمقاطع الزمنية.

وفي المقابل نجد الخلاصة الزمنية إسقاطاً جزئياً للزمن الروائي مع بقاء فعل السرد من طرف الراوي/المؤلف الضمني الذي ينتقي من الأحداث الملخّصة السريعة ما يناسب أيديولوجيته. والحركة الزمنية الوحيدة التي يتوارى فيها الراوي –كما أشار إلى ذلك جيرار جنيت – هي المشهد الزمني /السردي الذي يكون فيها (زح = زق) ، أي يتساوى فيها الزّمنان: زمن الحكاية وزمن القصة /السرد، وهو ما يعني غياب صوت الراوي فيترك فيه الكلام للشخصيات. وهي ملاحظة مهمّة تجعلنا نقول إن ثلاثة أرباع الحركات السردية يحضر فيها صوت الراوي، ممّا يعني حضور أيديولوجيته في بناء الزمن السردي في الخطاب الروائي. وهي القاعدة الأساسية في السرد الأدبي التي تنطبق على خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف؛ حيث نلمس تجلّياتها في المبحث الثالث من هذا الفصل الثالث. لذلك فالحديث عن الزمن الروائي في علاقته بالأيديولوجيا يعيد إلينا هرميّة اللغة التي هي « – بمعنى ما – أداة للتوصيل ، ولكنها ليست أداة حيادية باهتة »[1] في كلّ الأحوال السردية.

2 – 5 – فاللغة السردية التي تختفي وراءها أيديولوجيا المؤلِّف تقوم بعملية تصنيف المقاطع الزمنية حسب النموذج السابق ألا وهو الزمن وعلاقته بأشكال الوعي الاجتماعي : ومن ثمة فإن هذا التصنيف

[1] عز الدين إسماعيل: أيديولوجيا اللغة. مجلة فصول. ع 4 / 1985. ج 2. ص 42.

الأيديولوجي للمقاطع الزمنية أسّس لظاهرة التنميط الزمني للسرد الروائي في خطاب مُحَّد زفزاف؛ فالمقاطع الزمنية التي تغيب عنها حركة الشخصيات أو تكون ديمومتها صفراً على مستوى الحكاية ممّا سمّيناها المقاطع الدرامية تعتني بإبراز لحظات الضعف في الوعي الزائف. « فواحد يسكر ويبذر المال يميناً وشمالاً . وهناك آلاف العائلات تبحث في قمامات الشوارع لتعثر على قطعة خبز أو فضلات طعام . وإذا كان أحد زبائني من أولئك الذين يملكون الفيلات الكبيرة ، وفيها المسابح الباردة والدافئة والحدائق الغنّاء ، فإني لا بد كائدٌ له . غير أن هؤلاء لا يرتادون مثل تلك الأماكن ، لأنهم يخافون على أنفسهم وسمعتهم . ولا يزورنا منهم إلا من كانت لديه مشاكل جنسية في بيته »[1].

فهذا المقطع الزمني الذي يمثل وقفة زمنية تساوي ديمومته الصفر في زمن الحكاية، بينما في زمن القصة/السرد يقوم الراوي الشخصية (جيجي) بالوقوف عند شخصيات الوعي الزائف التي تطرح المال ذات اليمين وذات الشمال، وهم الذين يملكون الفيلات الكبيرة بمسابحها الدافئة والباردة والحدائق التي تحتوي على أنواع الطيور. إضافة إلى كونهم يعانون من العجز الجنسي. فالمهمّ في هذه الوقفة الزمنية أن الحركة معدومة في الحكاية وفعل السرد من طرف الراوي يستطيل بحيث يشكّل مساحة زمنية، أي تأمّل وسكون وليس حركة تعلن عن فعل قامت به الشخصية. وبين التأمّل (السكون) والحركة فرق زمني؛ فالأول من صلاحيات الراوي. بينما الثاني من صلاحيات الشخصية لأنه حدث يستوجب الحركة. وحين كان المقطع السابق تأمّلاً فالراوي يبرز الوعي الزائف في أبشع صوره القبيحة مستغِلاً هذه الوقفة الزمنية في هذه الرواية وفي غيرها من الروايات، لتنشأ بذلك ظاهرة التنميط السردي التي تعدّ نتيجة حتمية لتدخّل الأيديولوجيا في تشكيل القطع الزمنية في الخطاب الروائي.

وفي مقطع آخر يقف الراوي في الصفحات الأخيرة من رواية (الحي الخلفي) وقفة زمنية يشرّح فيها الوعي القائم .« وعندما نزلت (الراوي يحكي عن نفسه) أشبعني (الشرطي) لكماً ورفساً وقال ما لا أستطيع أن أصفه إلى أن تخلّيت عن التدريس واجتزت مباراة للالتحاق بأكاديمية في مدينة القنيطرة ...كما أنني لا أستطيع أن أنسى ذلك الوشم على أرنبة أنف ذلك الشرطي العجوز الذي زوّج بناته واستراح وخرج ليصفع أستاذاً داخل سيارته مع زوجته في شارع ما من الحي الحسني »[2]. فهذه الوقفة الزمنية تمثّل ديمومتها على مستوى زمن الحكاية صفراً (زح = 0)، بينما يشكّل زمنها على مستوى القصة/السرد مدة معينة (زق = ن)،

[1] مُحَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 80 – 81.

[2] مُحَّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 78 – 79.

وهي الفرصة التي استغلّها الراوي/المؤلف الضمني لممارسة سلطة الأيديولوجيا عن طريق القيام بالتوقف عند إحدى شخصيات الوعي القائم (الشرطي) التي تقوم بدَورٍ قذر. فالوقفة الزمنية ألغت ديمومة الحركة بالنسبة إلى الشخصية المعنيّة وأبقت على حظوظ السرد بالنسبة إلى الراوي الذي حاول أدلجة (من الأيديولوجيا) ماضي هذه الشخصية وحاضرها بما يناسب أيديولوجيته. فهذه الأخيرة تستغّل هذه الوقفات معطيةً موقف الراوي من شكل معيّن من أشكال الوعي الاجتماعي.

ولا تتخلّى هذه الوقفات الزمنية عن أداء دورها الأيديولوجي في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف، بل أضحت آلية زمنية تكرس ظاهرة الأيديولوجيا. « أصاب إبراهيم شعور قوي بالوحدة والانعزال عنهم .لم يكن منهم في يوم من الأيام ، انتابه شعور ذلك المسافر الغريب ، انزوى وحيداً . لم يفقد أحداً في المركب ، وهو لا يهمه في قليل أو كثير إقامة زردة أو إقامة مأتم .أدلى هو الآخر بكلمة أو رأي ثم انسحب »[1]. فهذه الوقفة التأمّلية التي قام بها الراوي بخصوص شخصية إبراهيم – هي في الحقيقة – موقفه الأيديولوجي من هذه الشخصية التي لا تنتمي – حسب المعطيات السردية – إلى سكان قرية المهديّة الذين فقدوا أبناءهم في حادث غرق المركب في عرض البحر. لذلك فهذه الوقفة الزمنية هي تثبيت من الراوي لصورة شخصية إبراهيم في ذهن القارئ، وإضافة منه لماضي هذه الشخصية القبيح، وإضاءة لحاضرها الانفصالي والانعزالي والنفسي عن هذه القرية التي يعيش فيها. فهذه الوقفة الخالية من الحركة السردية على مستوى الحكاية (زح =0) أو هي معدومة على مستوى هذه الأخيرة هي تدخّل أيديولوجي من الراوي على مستوى القصة/السرد (زق = ن). وهنا ملاحظة مهمّة يجب التوقف عندها : وهي كون الوقفات الزمنية موجودة على مستوى القصة/السرد وغير موجودة على مستوى الحكاية، ممّا يعني أنها ليست حركات زمنية، بل هي توقّفات يستغلها الراوي لإبداء رأيه في مسألة معينة أو موقفه من شخصية ما. ومن ثمة فإن هذا الموقف هو تدخّل أيديولوجي يعزّز سلطة السرد حركةً وسكوناً.

وتمتد هذه الوظيفة الأيديولوجية للوقفات الزمنية في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف في بقية الروايات الأخرى ؛ حيث نقرأ ذلك في رواية (محاولة عيش).« ارتفعت أصوات حوالي سبعة من الجنود الأمريكيين بالغناء ... استمر الجنود الأمريكيون في الغناء . مد أحدهم يده إلى زجاجة البيرة رفعها من فوق الطاولة وأفرغها على رأس أحد أصدقائه . وقف الآخر متثاقلا ومحاذرا . لكن آثار الشراب كانت بادية عليه ...كانت بادية

[1] مُحَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 78 – 79.

عليهم أخذ ينفض عن جسده ذلك السائل الذي بلل بعض ثيابه ... عاد الأمريكي المبلل إلى مكانه فارتفع غناؤهم من جديد ... لكن الأمريكي المبلل ،فاجأ صديقه الأول وأفرغ عليه زجاجة البيرة وقفا وتدافعا بالأيدي»[1]. فهذه الوقفة الزمنية التي سلّطها الراوي على الجنود الأمريكيين وهم في لحظة سكر يتدافعون بالأيدي ويفرغ بعضهم على بعض زجاجات البيرة تعلن عن حالة الترهّل التي أضحى عليها هؤلاء الجنود المنتمون إلى الوعي الزائف الذي انكشف بعد تناول مادة مسكرة (البيرة) . وهنا تكمن العلاقة بين زمن هذه الوقفة والأيديولوجيا؛ فالراوي يستغلّ هذه الوقفة الزمنية للوصول إلى إبراز موقفه من هذا الوعي الزائف المهترئ. فتوقف الزمن في هذا المقطع السابق سمح للراوي بالتدخّل الأيديولوجي الذي أثّر في بناء القطع الزمنية الخاصة بخطاب هذه الرواية. ومنه فإن هذه الوقفات الزمنية تشكّل ما يسمّى بالوظيفة الأيديولوجية للراوي الذي يسعى دائماً إلى توجيه خطابه الروائي نحو مخطّط سردي معيّن عن طريق آلية التشكيل الزمني.

ولعل الرواية الوحيدة من روايات محمّد زفزاف التي تعدّ الاستثناء في قلّة عدد الوقفات الزمنية هي رواية (أفواه واسعة) لكونها مختصرة موجزة، واعتمدت أكثر على تسريع السرد بخلاف تبطيء السرد الذي قلّت نماذجه. « فأحياناً يكون ملح الزواج هو الشجار المستمر أو المتقطع ، وإلى جانب الوفاء تكون هناك خيانات زوجية جانبية ، هي بمثابة توابل تضاف إلى الطعام . وعندما تتم تلك الخيانات الزوجية الجانبية ، تخلق حالة من الحنان مرفوقة بطبيعة الحال بشيء من الندم . لكن سرعان ما يتبدد كل شيء لتعاد الكرة »[2]. فالبطل الراوي يتحدث عن النماذج البشرية المنتمية إلى الوعي الزائف التي تقوم بالخيانات الزوجية في كل الأوقات. وحديثه هذا هو بمثابة وقفة زمنية انقطع فيها خيط الأحداث على مستوى الحكاية (زح = 0). بينما على مستوى القصة/السرد فالزمن هو (زق = ن). أي انتقال الراوي من سرد الأحداث إلى الوقفة الزمنية ناتج عن مرور الراوي من الحدث إلى التأمّل. وهنا ينقطع الزمن ليستريح الراوي من عناء السرد، وتكون الفرصة السردية مواتية لتدخّل أيديولوجيته وإبداء موقفه من شخصيات هذا الوعي الزائف. ففي الوقفة الزمنية يتجلّى صوت الراوي الذي يفرض على القارئ سلطته محاولاً إقناعه بموقفه من هذا الوعي.

وما يمكن قوله عن علاقة الأيديولوجيا بالزمن الروائي هو تلك القوانين السردية التي تحدث عنها الباحثون في السرديات؛ فالمسألة الأولى هي العلاقة الوشيجة التي تجعل منهما شيئاً واحداً، بوصفهما من مكونات السرد الأدبي، فالأيديولوجيا لا تنفكّ عن السرد الروائي لأنها موقف الراوي من المسرود القصصي،

[1] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 46.

[2] محمّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 44 – 45.

وهذا الأخير يتكون من البنية الزمنية التي ينتظم فيها خيط السرد. بينما المسألة الثانية فتتعلق بالاختيارات الزمنية في السرد بما يناسب الشخصية المنتمية المسرود عنها؛ وهذا الاختيار الزمني هو اختيار أيديولوجي يعطي خصوصية سردية لخطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف. وبذلك يكون الزمن الروائي مظهراً من مظاهر الأيديولوجيا في الرواية.

على أن الشيء الملاحظ في مسألة الأيديولوجيا في علاقتها بالزمن الروائي هو تجلّي هذه الأخيرة في الحمولة الأيديولوجية التي ترسم نسق الخطاب السردي وتوجّهه نحو مصير معيّن، والمظهر الزمني الذي يتكفّل بذلك هو ديمومة النص الروائي التي تكشف حركاتها السردية الأربعة عن نقاط التقاطع بين الأيديولوجيا والزمن. فطبيعة الزمن أيديولوجية، ومن هذه الزاوية يكون الزمن كفيلاً بالكشف عن تجليات الأيديولوجيا في الخطاب الروائي.

3 – المبحث الثالث : أثر الأيديولوجيا في تكوين زمن خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف .

لا شك أن الأيديولوجيا بمظاهرها الكثيرة في الخطاب الروائي تكرس نظريتي الأيديولوجيا في الرواية(باختين) والرواية كأيديولوجيا (غولدمان)، وبذلك لا تفارق الحمولة الأيديولوجية خط السرد من البداية إلى النهاية في روايات مُحَمَّد زفزاف الروائي المغربي الراحل الذي تعد رواياته التسعة بحق مظهرا من مظاهر الصراع الأيديولوجي في المغرب في نهاية العقود الثلاثة من القرن العشرين؛ فهذه الروايات تتحدث عن أبطال مغامرين تحكمهم طموحات مختلفة وأهداف متباينة وخلفيات أيديولوجية كثيرة.

فيسعى المؤلِّف عن طريق راويه في هذه الروايات إلى تحديد بؤرة الصراع وحذف الأحداث التي لا أهمية لها، باستعمال تقنيات السرد الروائي التي سنكشف عبرها عن الأيديولوجيا وتأثيرها في كتابة الخطاب الروائي، أو بتعبير آخر : كيف تتجلى الأيديولوجيا في الزمن الروائي ؟ أو إن شئنا القول من جانب آخر : كيف يكون الزمن السردي مظهرا من مظاهر الأيديولوجيا في الرواية ؟ .

3 – 1 – بلاغة الحذف السردي وإضمار الأيديولوجي :

تبدأ رواية (الأفعى والبحر) بإشارة الراوي إلى وصول البطل سليمان إلى « المدينة الصغيرة التي توجد قرب البحر أول أمس . وبما أن الحرارة شديدة وقوية في الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه وجعله عصبيا لا يطيق العالم من حوله ، لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك »[1]. فهذا المقطع السردي شهد حذف الرحلة التي قام بها البطل سليمان من مدينة الدار البيضاء إلى المدينة الصغيرة، وهو حذف خفيّ حدث على مستوى السرد، وهو من جملة « الحذوف الضمنية ، أي تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات ، والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية »[2] .

ويكثر مثل هذا الحذف على مستوى السرد في مواطن كثيرة في هذه الرواية، باتجاه تحديد بؤرة الصراع الروائي بين البطل وبين الطرف الآخر المتمثل في الطبقة البورجوازية المتمثلة في الشخصيات النسائية مثل: سوسو وتامارا وماريطا وكاري اللواتي سيشتد الصراع بينهن وبين سليمان، ويمكن الحديث عن ذلك ضمن علاقة سردية زمنية أخرى. فالشيء الذي يشد الانتباه في تقنية الحذف أنها تطال علاقة البطل بالشخصيات

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 07.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 119.

التي تنتمي إلى وجوده الاجتماعي أو الطبقة الاجتماعية. ولا يعدّ هذا الحذف انفصالا للبطل عن هويته أو وجوده الاجتماعي، وإنما هو تركيز للراوي على قطب الصراع؛ فالمهمّة هي البحث عن تنمية خط الأيديولوجيا لتبلغ ذروتها وتتأزّم بذلك وضعيات بعض الشخصيات المتنافرة.

إن شخصية مثل ثريّا التي يشير إليها الراوي البطل من خلال تذكّره إيّاها عن طريق الاسترجاع تمثل نموذج الحذف السردي؛ فعلاقة البطل سليمان بثريا هي علاقة حبّ ومودّة لكونهما ينتميان إلى طبقة واحدة، وليست علاقة جنسية بين رجل وامرأة. لذلك فالراوي يحذف هذه العلاقة الجنسية بينهما، ويبقى تذكّر سليمان لثريا لربط المقارنة بين هذه الأخيرة وسوسو البورجوازية. « فتشهى ثريا . الفتاة الوحيدة التي تشعره بدفء خاص . فقد كان يشعر وهما ملتحمان بأنهما لن يفترقا أبداً . شعور لم يعرفه مع امرأة أخرى . فقد كانت الأخريات ينظرن إليه فترهبه نظراتهن التي تبدو ماكرة وغادرة . أما ثريا فتغمضهما بصدق وتصدر عنها أنات دافئة ، يشعر معها هو ، بأنها تحتمله كثيرا ، وتود المزيد من ذلك إلى ما لا نهاية له من الوقت»[1]. فالراوي حذف العلاقة الجنسية بين سليمان وثريا، وأثبت في الوقت نفسه علاقة الحب والاتصال بينهما، وكل هذا حصل على مستوى السرد في كلام الراوي الذي ناب عن البطل رغم كونه مثبتاً في زمن الحكاية.

إن هذا القَطْعَ الذي قام به الراوي لهذا المشهد تتجلّى فيه سلطة الأيديولوجيا التي حذفت هذا المشهد بين سليمان وثريا في مواضع كثيرة؛ فهي علاقة تسمو فوق الغريزة الجنسية. « وساءل سليمان نفسه فيما إذا كان بمستطاعه هو أن يتجنب ثريا . أن يتخلى عنها . وحاول أن يحلل هذه الفكرة ويقنع نفسه ولو مؤقتا ، في هذه اللحظة بالذات ، بأن ابتعاده عن ثريا ممكن . ذلك كله عبث في عبث ... ويفكر في هذه المخلوقة الجميلة التي تبعث فيه إحساسات نرسيسية قديمة . وأخيرا لم يكن في إمكانه أن يقنع نفسه بالافتراق عنها»[2]. فالشيء الذي يغيب هنا هو تصرفات سليمان وثريا، وبذلك يُحذَف المشهد السردي، ويقوم الراوي بإسقاط هذا الزمن السردي ويُعوضه بفجوة زمنية يحس بها القارئ من خلال القراءة أن هناك فعلا مضمراً لم يذكره الراوي.

ولم يتوقف الراوي في حذف المشاهد السردية الزمنية عند هذا الحدّ في الروايات الأخرى لمحمد زفزاف، بل نقرأ حذوفاً أخرى على مستوى الخطاب السردي التي تعدّ مظهرا آخر من مظاهر الأيديولوجيا في الرواية،

[1] محمد زفزاف الأفعى والبحر. ص 14.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 31.

وهي علاقة البطل بومهدي ببعض الشخصيات المنتمية إلى وعيه الاجتماعي. « مرت فترة لم ير فيها بومهدي سالم . كان لا يذهب لزيارته بالغرفة . وكان سالم قد افتتح معرضه منذ أيام ، غير أن الصحف لم تتكلم عنه ...

في تلك الظهيرة فكر بومهدي في زيارته ... عندما ذهب التقى صورة الصبية الضاحكة في الجدار»[1]. فعلى مستوى هذا المقطع السردي هناك حذوف كثيرة؛ تمثلت في حذف المدة الزمنية التي لم ير فيها البطل بومهدي صديقه سالماً، وكذلك حذف المدة الزمنية التي افتتح فيها سالم معرضه، وحذف المدة الزمنية بين تفكير بومهدي في زيارة سالم وبين موعد الذهاب إليه. فهذه الحذوف التي قام بها الراوي على مستوى القص أو الحكي تمّت بعناية فائقة ولأغراض أيديولوجية واضحة؛ فبالنظر إلى طبيعة شخصيات بومهدي وسالم الاجتماعية، تكون هذه الشخصيات جميعاً منتمية إلى الوعي الاجتماعي الزائف التي يسود بينها الاستقرار والهدوء، وليس من الممكن أن يكون هناك تنافر وخلاف بينها لطبيعة الفكر الاجتماعي الواحد. ومنه فإن الحذف الزمني/ السردي يكون قام بوظيفة أيديولوجية، فضلاً عن الوظيفة الإخبارية.

وما يمكن قوله بخصوص الحذف إن هذه التقنية لم تشكل قفزة على حدث سرديّ فحسب، خلف فجوة زمنية على مستوى الحكي أو السرد، وإنما تجاوزت ذلك إلى حدّ ربط العلاقة بين الحذف ومحتوى المقطع السردي، وهي علامة على تدخّل الأيديولوجيا أو الرؤية للعالم عند الراوي الذي ناب عن المؤلف الذي حاول تقليص المشهد السردي وإسقاطه نهائيا من السرد، وإبقاء الفجوة الزمنية الدالة عليه. وبذلك تكون النتيجة هي الوصول إلى القانون السردي الذي يسيّر هذه العلاقة بين الحذف من جهة، والشخصية السردية من جهة أخرى، لقراءة الأيديولوجيا على مستوى الخطاب الروائي.

3 – 2 – تبئير المشهد السردي وتنمية الحدث الدرامي :

وفي مقابل الحذف أو القطع أو ما يُسمّى عند الباحثين في السيميائيات السردية بإضمار الزمن السردي، تحدث جيرار جنيت عن تقنية المشهد السردي بوصفها حركة سردية فيها « نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة »[2]أو السرد. فالعلاقة السردية بين الزمن الطبيعي للأحداث وزمن الخطاب متساوية، وتكون هذه العلاقة الزمنية عندما يتوقف زمن الحكي عند الراوي ويترك الفعل السردي للشخصيات، فتحل

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 122.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 102.

هذه الأخيرة محل الراوي وتغيب سلطة هذا الأخير، مما يجعل زمنيّ الحكاية والقصة / الخطاب في «حالة من التوافق التام بين الزمنين ، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب ، خالقة بذلك مشهدا»[1].

وقد أشار جيرار جنيت إلى القيمة الزمنية للمشهد السردي في علاقته بالخلاصة التي ذكرناها سابقاً؛ وهي كون الخلاصة يأتي السرد فيها بصوت الراوي، فيحضر هذا الأخير ويغيب صوت الشخصيات. بينما ينكمش صوت الراوي أثناء المشهد ويبرز صوت الشخصيات في الحوار الدرامي، وهو ما يجعل « التعارض في الحركة بين مشهد مفصّل وحكاية مجمَلة يكاد يحيل دوماً على تعارض في المضمون »[2].

ولعل الرواية التي لفتت نظرنا إليها من خلال كثرة المشاهد السردية هي رواية (قبور في الماء)، لكونها رواية مشهدية بامتياز، لأنها تقوم على مشاهد كثيرة للسبب الذي ذكرناه، وهو أن هذه الرواية تقدم مشاهد الصراع بين أبطالها – إن صح التعبير – المتمثّلين في أهل قرية المهدية مع شخصية العياشي الحاضرة الغائبة وأتباعه مثل : الفقيه الدرقاوي وإبراهيم شلّح وشخصية عزوز والمعلم .وهذه المشاهد هي عبارة عن مواقف تشرّح العلاقة بين الطرفين، وتجسد الانتقام الطبقي من الآخر الذي يمثل الفساد والرغبة المادية والانتهازية و إهانة الآخرين؛ فقد شكلت المشاهد السردية محور الرواية بداية من الصفحات الأولى. « رفع عزوز عصاه ولوّح بها في الفضاء وهو يقول :

- استمعوا يا بني آدم ، استمعوا ...

قال (الدرقاوي) باحترام وبثقة في نفس الوقت :

- اسمعوا يا جماعة . في حالة مثل هذه يجب الابتهال إلى الله والاعتراف بقدرته ، وتجب الصلاة من أجل هؤلاء الذين ماتوا بلا قبور ...

ولما لم يستطع أحد أن يتكلم أو يوافق أو يبدي عكس ذلك قالت (حادة بنت مسعود):

- ولكن يا سي الدرقاوي ، الصلاة لا تكون إلا بعد الموت . أليس كذلك يا السي عزوز ؟

قال عزوز :

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ص 49.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 120.

- صحيح . تلك صلاة الجنازة . ولست أدري ما رأي الفقيه الدرقاوي في هذا . هل نصلي على الأموات أم على الأحياء ؟...

رفع (الدرقاوي) إصبعه إلى بعيد وأشار :

- يجب أن تكونوا مسلمين وكل مقدور لا محالة حاصل ...

قال الصوت الذي يأتي من الخلف دائماً :

- لكن علام نصلي ؟ على الأموات أم على الأحياء ؟

دار الدرقاوي حول نفسه :

- لقد حصل المقدور . والله بيده كل شيء . وأنا لست مسؤولا عن أحد . كل مسلم بعمله »[1].

يعطي هذا المشهد السردي الصورة الحقيقية للفقيه الدرقاوي وفق أيديولوجية الراوي / المؤلف الضمني الذي قام بتبئير شخصية هذا الفقيه وسط أهل القرية؛ فتبئير الزمن السردي من طرف الراوي بخصوص شخصية الفقيه الدرقاوي قد جعل زمن المشهد السردي يستطيل، ويأخذ مساحة زمنية كبيرة بفعل أيديولوجية الراوي الذي جمع بين النقيضين : أهل القرية والفقيه الدرقاوي، لكشف هذا الأخير وتوضيح مدى انتقام قرية المهدية منه انطلاقاً من خصوصية الوعي النقيض الذي يحمله. وبذلك تكون نوعية الزمن المستعمل في هذا المشهد له علاقة بأيديولوجيا الراوي الذي استعمل هذا الأخير للوصول إلى هذا الهدف السردي / الأيديولوجي.

بينما يؤكد مقطع سردي آخر مسألة الزمن السردي/المشهد وعلاقته بالأيديولوجيا في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، وذلك عندما يتحدث الراوي/ البطل عن علاقته بشخصية فاطمة. « وقالت الفتاة :

- اسمي فاطمة . . . فاطمة الحجوجي . ما رأيك في هذا الإسم ؟
- اسم رائع .
- لكنه اسم عادي . لا يشبه الأسماء التي توجد في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية وأنت ؟ ما اسمك ؟
- عليّ . وأعتقد أن البقية لا تهمك .
- آه . صحيح . غير مهم . الأسماء غير مهمة . إلا أنها تميز . أنواع البطاطس مثلاً . أنواع البطيخ . الناس مثل البطاطس والطماطم والبطيخ »[1].

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 38 – 40.

فهذا المشهد السردي بين شخصيتين (كل من البطل عليّ وفاطمة) ينتميان إلى وعيين اجتماعيين مختلفين، يبرز من خلاله الراوي معالم الشخصية البورجوازية (فاطمة) وطريقة تفكيرها المادية؛ إذ يكون هذا التمطيط السردي للمشهد – عن طريق استعمال أسلوب الاستنطاق – بمثابة الكشف الزمني، لهذا النمط من الشخصيات المنتمية إلى الوعي الزائف المناوئ لوعي البطل عليّ، ويكون دور هذا الأخير وظيفيّاً يتمثل في استدراج شخصية فاطمة لتبوح بأسرارها من خلال الحديث أو الكلام . وأغلب المشاهد الزمنية/ السردية في هذه الرواية تقوم بهذا الدور الوظيفي البنيوي، وتجسّد خاصة الفعل الجنسي بين وعيَيْن. لذلك فهذا الفعل الجنسي أو الاغتصاب لا يأخذ صفة القطعة الزمنية المشكّلة للخطاب السردي فقط، وإنما هو تعبير عن صراع أيديولوجي بين طبقتين، ليكون المشهد الجنسي مظهرا من مظاهر الأيديولوجيا، وهو ما جاء على لسان كلٍّ من البطل عليّ وصديقه عز الدين وسلمى وموقفهم من هذا الفعل الجنسي :

« جاء عز الدين وقال لي :...

- اذهب إلى الغرفة المجاورة . هل تريد أن تأخذ معك هذه الجثة الميتة (ويقصد سلمى).
- لا داعي لإيقاظها . لا شك أنها تحلم بأمها وأبيها .
- أيقظها .

ثم رفعها من إبطيها . فتحت عينيها الذابلتين اللتين غلب عليهما النوم .

- اذهبي إلى الغرفة الأخرى ونامي مع الأستاذ .
- أوكي ...

وقفت وأنا أتعثر باحثاً عن عز الدين . جاء ورأى ما يجري ثم قال لي :

- استرح ولا تهتم لما يحدث . هذا أمر عادي .
- أنا لا أتحمل رؤية ذلك . فالله خلق الأنثى وخلق الذكر ...
- ولماذا تفلسف يا أستاذ ؟ احرص على إستك والسلام .
- أنا لا أؤيد أن أرى هذا .

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 09.

- وكيف ستكتب إذا لم تر كلّ شيء ؟ »[1].

فهذا المقطع السردي الذي يمثل مشهداً يعطينا انطباعا بكون العلاقة الجنسية بين البطل عليّ وغيره من الشخصيات المحيطة به مثل :سلمى وفاطمة و الشابين اللذين مارسا اللواط بكلّ حرية من البورجوازيين هم أعداؤه، انطلاقا من علاقته بهم، فهذه العلاقة المبتذلة التي ينظرون إليها نظرة عادية ينكرها عليّ وينظر إليها بسخرية وإنكار واستخفاف تلخّص هذا الآخر البورجوازي في نظره، وكانت الطريقة التي وظفها زفزاف هي الجنس. « بجميع تلويناته وإيقاعاته وانحرافاته وجنونه ، هو السمة المفضلة لديه ، خاصة عندما يقترن بالشذوذ والحشيش والعيطة والغواية والخمر والفحولة ، في جو تنعدم فيه (روح) ما ، (معنى) ما ، ويصبح كل شيء ممكنا»[2]، حتى في العلاقة الجنسية المثلية الرخيصة التي أنكرها وعي البطل الممكن ولم ينكرها وعي عز الدين الزائف.

لقد كانت أغلب المشاهد السردية – ما عدا المشاهد التي تخص علاقة البطل عليّ ببعض الشخصيات المنتمية إلى وعيه – هي مشاهد جنسية بين محوريّ الصراع في هذه الرواية، فطبيعة هذه المشاهد هي طبيعة أيديولوجية، استطال زمنها وبلغ صفحات طويلة أحيانا، ننسى من خلالها النقطة التي بلغها السرد، لأن المشهد زمنيًا يقوم بعملية تبئير فعل الشخصيات عن طريق الحوار والوصف ، فهو« يؤدي في الرواية دور ' بؤرة زمنية ' أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية : فهو يكاد يكون دوما مضخّما ، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع ، من استعادات واستشرافات ومعترضات ترددية وتدخلات تعليمية من السارد»[3]. لذلك تبلغ بعض المشاهد السردية الجنسية وخاصة تلك التي قصّها الراوي في الفصل الثالث ثماني صفحات بين البطل عليّ وبريجيت من جهة و مكسيم وفاطمة من جهة أخرى في غرفة الفندق.

بينما هناك مشهد سردي آخر بين القرويين الرعاة والهيبيات اللواتي يتقلبن عاريات على الشاطئ، هي عبارة عن مغامرة جنسية بين الطرفين فيها عنف كبير إلى حدّ سيلان الدّم بينهما؛ حيث ركز الراوي على إبراز سمات الفتيات الهيبيّات البورجوازيات ونمط تفكيرهن وعيشهن وبحثهن الدائم عن شهواتهن الفردية وكيفية تحررهن وطباعهن السيئة. والراوي هنا من خلال هذه المشاهد الجنسية يبحث عن إهانة الشخصية

[1] محمّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 100 – 101.

[2] أحمد اليبوري: الكتابة الروائية في المغرب – البنية والدلالة –. ط1. شركة النشر والتوزيع / المدارس. الدار البيضاء. المغرب. 2006. ص 135.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 121.

البورجوازية على يديّ هؤلاء الرعاة .« نزعت ثيابي ، ولكني شعرت بإحساس غريب ، عندما رأيت الهيبيات العاريات يتقلبن فوق الرمل... وسمعت موسيقى روك لم تكن صاخبة . ثم قالت إحدى الفتيات (الهيبيات) :

- هيه انظر هناك . هل هم رعاة ؟ منذ وقت و هم يتطلعون إلينا من وراء الحشائش ... سمعت (أي البطل) أحدهم يقول :
- إنه مسلم مثلنا ، ذلك المصران ذو الشعر الطويل .وبما أنه لم يكن هناك مغربي آخر في الوسعة فقد فهمت أنني المقصود . وسمعت بدوياً آخر :
- ولماذا يتعرى مثلهم . لا شك أنه ليس رجلاً حقيقياً .

قال الآخر :

- لا أعتقد . ربما يفعل ذلك لكي يحصل على واحدة منهن . وإذا فعل ذلك فهو مسلم حقيقي . أنت تعرف أننا نحن المسلمين فحول مثل الثيران ...

قالت واحدة :

- إنهم يضحكون مثل البلهاء . ألم يروا جسداً عارياً قط ؟ ألم يذهبوا إلى الحمام ؟ ألم يناموا مع نساء عاريات ؟

قلت :

- لا أعرف . مجرد بدو . يستغربون من كل شيء .
- فليفعوا مثلنا .
- تقاليدهم تمنعهم من ذلك . ولكنها لا تمنعهم من فعل ما هو فظيع .
- مساكين !»[1].

فبين أول المشهد السردي الذي يبدأ في الصفحة الثامنة والخمسين وآخره الذي ينتهي في الصفحة الثامنة والستين هناك صفحات جنسية درامية من الصراع بين البطل عليّ وبعض النساء العاريات الموجودات على شاطئ البحر. وفي الوقت نفسه تتخلّله تعليقات الراوي عما يجري في مسرح الأحداث ويقع بينهما من انتقام طبقي، وهو ما يجعل القيمة السردية لهذه المشاهد لا تكمن في الجانب الزمني للخطاب السردي فحسب، وإنما في بيان الجانب المسكوت عنه وهو البعد الأيديولوجي، لتؤكد المشاهد القوية المبؤِّرَة للشخصيات

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 86.

التكثيف السردي من طرف الراوي الذي ينحو بالسرد دائما نحو الجانب الدرامي الذي لا يتحقق إلا بوجود وعيَيْن مختلفَيْن (كما هو الحال مع عليّ وهؤلاء النساء العاريات). ومن ثمة فإن « حيوية المشهد نابعة من غياب الصوت وحضور الحركة ، وكأن الإشارة أصبحت بديلا للغة والجسد بديلا للفكر . من هنا انتفاء العنصر المنطقي والذهني ، على مستوى التعبير اللغوي ، وعلى مستوى ردود الفعل الشخصية»[1].

على أن الشيء الذي يمكن قوله بخصوص آلية المشهد السردي كتقنية من تقنيات القص أو الحكي إنها تشكل البنية الكبرى لروايات مُحَمَّد زفزاف، وهي روايات درامية قائمة على استطالة زمن المشاهد التي لعبت دوراً مهماً في حركية السرد وشعريّته نحو إبراز الجانب الأيديولوجي الموجود في إيقاع الزمن الذي يبدو بطيئاً ورتيباً لتحقيق المبدأ الدرامي الذي يخدم الحدث والشخصية والبناء العام للرواية.

3 – 3 – آلية التلخيص السردي وعملية التخلص من الدرامي :

إن الخلاصة السردية هي قصّ للزمن غير الملائم لنسيج الأحداث، أو هي الزمن السردي الذي لا يلائم الزمن الحكائي من حيث الطول الزمني، والخلاصة أو المجمل كما يقول جيرار جنيت هو « السرد في بضع فقرات أو صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال »[2]، فإذا كان المشهد السردي يثير الجانب الدرامي في الحدث الروائي فإن تقنية الخلاصة أو المجمل تضعف الجانب الدرامي وتقضي على جذوته، ممّا يتسبب في انكماش الحدث والفراغ منه وطيّه في أقصر جمل ممكنة، لكونه لا يشكّل أهمية بالغة في نطاق السرد.

ويأتي التلخيص عادة بوساطة الراوي الذي يضمر أقوال الشخصيات وأفعالها، عن طريق الخطابات المسرودة للراوي التي تقضي على انفتاح الخطابات المباشرة للشخصيات على الحدث، لتنمية الدرامي في الرواية لصالح الراوي الذي يعمل على إنهاء الحدث في أسرع مدة ممكنة، ولا يُبقي إلا على عناصرها الأساسية التي تؤدي الوظيفة السردية للخلاصة.

ولا تخلو روايات مُحَمَّد زفزاف من استعمال الراوي لهذه التقنية التي سجلت حضورها في الخطاب السردي. ومن ذلك ما جاء على لسان شخصية صديقة الكاتب التي تتحدث عن علاقتها بهذا الأخير.

[1] أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي. ط1. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط. المغرب. 1993. ص 71.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 109.

« لقد فكر في الذهاب إلى أوروبا لكنه لم يستطع الحصول على تأشيرة، وكثير من أصدقائه يظلون يطوفون بجوازات سفرهم الخضراء أمام القنصليات والسفارات لكن دون جدوى . يأتي أحياناً ليأخذني من باب الميريلاند . نتمشى قليلاً على الشاطئ وراء السور بين الأشجار القصيرة التي تحف المسابح ، حتى لا تدركنا دوريات الشرطة فتأخذنا إلى المركز بتهمة ذلك الشيء »[1].

على الرغم من أن هذا المقطع السردي يبدو لنا مشهدا سرديا تظهر فيه أقوال بعض الشخصيات، مما يوحي بوجود الخطابات المباشرة، وقد جرت العادة سردياً أن الخطاب المسرود هو الذي يمثل الخلاصة أو المجمل لأنه من صنع الراوي، إلا أن الواقع السردي يكشف أن هذا المقطع هو تلخيص لعلاقة الكاتب الممتازة الهادئة مع صديقته التي تروي هذه العلاقة التي تربطها مع الكاتب. فالتلخيص الذي قامت به هذه الشخصية لهذه العِشرة التي دامت ربما – لم يكشف عنها الراوي في السرد – أشهرا أو سنوات لم يتعدّ بعض الجمل التي تجعل الزمن السردي المروي أصغر من الزمن الحكائي المفترض « الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا »[2] يمكن جعله معيارا لقياس الزمن السردي المقصود بالدراسة.

فالشيء الذي يشير إليه الراوي عبر زمن الخلاصة السردية يتجلى في كون شخصيتيّ كلٍّ من الكاتب وصديقته تنتميان إلى الأصول الاجتماعية الفقيرة، وهي في الوقت نفسه إبراز للحالة السيئة المتدهورة التي تعيشها الشخصيتان من القهر والمتابعة. والغرض السردي من ذلك هو لفت نظر القارئ إلى طيبة شخصية الكاتب رغم فقره، ممّا يستوجب من السارد تقليص زمن السرد مقارنة بزمن الحكاية، لأن هذه القطعة الزمنية ليست حدثاً أساسيا يجب تفصيله لبناء السرد الروائي، وإنما هي حدث ثانوي يكمل بقية القطع الزمنية الأخرى التي تدخل في بناء شخصية الكاتب.

وهناك خلاصة زمنية أخرى وظفها الراوي في رواية (الحي الخلفي) في سياق الحديث عن الأصول الاجتماعية لشخصية القائد. « والقايد يعرف كل هذا. ولذلك فهو صامت بعد أن أصبح قائداً، ولو كانت له علاقات لأصبح قائداً ممتازاً أو ربما محافظاً ، لكنه من عائلة مقطوعة الجذور ومتزوج من عائلة مقطوعة الجذور كذلك . ولم يفكر أول الأمر قبل الزواج ، فقد تزوج من امرأة كانت تنظر دائماً إلى الأرض . وكان يعتقد أن ذلك من علامات الحشمة والحياء ، وبالفعل فهي كذلك إلا أنها أصيبت بالربو عندما أغلق

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 27.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 109.

عليها البيت والنوافذ »[1].

هكذا أنهى الراوي عملية السرد في الصفحات الأخيرة من رواية (الحي الخلفي) بهذه الخلاصة الزمنية التي أوجز فيها أصول القائد الفقيرة، وهي القطعة الزمنية التي لم تأخذ من الراوي سوى أربعة أسطر تقريبا من نهاية الرواية، فهي تلخيص للوضعية الاجتماعية لشخصية القائد. وهذه النقطة مهمّة لعلاقتها بالبناء السردي للرواية كلها، فهي تعطينا الخلفية الفكرية والاجتماعية لهذه الشخصية، وبذلك تجعل قيمته الفنية هي قيمة أيديولوجية، تتمثل أساسا في طاعته العمياء للمقدّم الذي يشكل قطب الصراع الدرامي الأيديولوجي بينه وبين شكل الوعي الاجتماعي المناهض له، وإلاّ لم يكن الراوي في حاجة إلى هذه الخلاصة الزمنية سوى لكونها قطعة زمنية استعمل منها الفكرة المحورية التي تعطي الانطباع أن القائد هو الساعد القوي للمقدّم، وتعطي تفسيراً لكل تصرفات هذا القائد.

إن هذه الآلية الزمنية التلخيصية في خط السرد الروائي لم تبق تقنية سردية تتفاوت سرعتها بين زمن الحكاية وزمن الخطاب أو الحكي، وإنما هي تأثير مباشر على الحدث الرئيسي الذي يشكّل محور صراع الرواية، ف« القائد يعرف كل ما يجري في هذه البنايات في حين أن المقدم كان متيقناً بأن القائد لا يعرف شيئاً وتفرض طبيعة السلطة أن نترك الآخرين مخدوعين ، ذلك هو تفكير القائد ، فهو دائماً يسأل المقدمين والشيوخ عن أشياء يعرفها جيداً مدّعياً أنه جاهل بها »[2].

فالراوي في هذا المقطع السردي يلخّص عن طريق هذا السرد الاستذكاري طبيعة شخصية القائد في ثلاثة أسطر من المساحة الورقية المكتوبة في النص السردي، وهو فرق شاسع بين الزمنين؛ وحين كان الحدث يتعلق بشخصية مهمّة في الرواية تدخل في بؤرة الصراع الدرامي الذي جاء القائد ومن معه من أجله ، قام الراوي بعملية زمنية عن طريق التلخيصين هي بمثابة المنبِّه السردي بالنسبة إلى القارئ. فهذه الشخصية متناقضة في بنائها؛ بين أصولها التي أشرنا إليها وبين التغيّر الذي طرأ عليها. لذلك عملت هذه الخلاصة السردية الدور نفسه الذي ألفيناه في الخلاصة السابقة. وبذلك فإن هاتين الخلاصتين كانتا سبباً في ظهور وجهين متناقضين لشخصية القائد الذي يمثل أحد أقطاب الصراع الأيديولوجي.

إن هذه الآلية السردية التي تدخل في صناعة الزمن الروائي وغيرها ممّن سبق الحديث عنها (الحذف

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 88.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 10.

والمشهد السردي) تجاوزت كونها تقنية سردية، بل هي«حاملة لموقف اجتماعي، وكأنها ما كانت لتكون إلا للتعبير عن هذا الموقف الاجتماعي »[1] الذي يسعى المؤلف عن طريق راويه إلى توضيحه باستعمال هذه الآليات السردية المتعلقة بالزمن. فالموقف الاجتماعي ينعكس على هذه الآليات السردية، وهذه الأخيرة تكشف عن الحمولة الأيديولوجية لهذا الموقف. وبذلك يتأسس الزمن انطلاقا من هذه المسائل مجتمعة، فالقيمة السردية للزمن تعكس موقف المؤلف، والمؤلف يصنع الزمن السردي وفقاً لرؤيته إلى العالم.

3 – 4 – الوقفات الزمنية ونظام الصورة الزمنية :

وحين كانت معظم روايات مُحَمَّد زفزاف روايات مشهدية –كما أسلفنا الذكر – تساوقت معها تعليقات الراوي وتأملات الأبطال أنفسهم وتوقفات الأحداث، فهذه الأخيرة (أي التوقفات)تحدث عادة جراء مرور الراوي من السرد إلى الوصف، فتحصل هذه الفجوة التي تعني انقطاع خيط السرد، وتنشأ بذلك الوقفة التي تعني أنه «لا يوافق مقطع مَّا من الخطاب السردي أي مدة في القصة »[2]، وهو ما يؤكد أن زمن الوقفة في الحكاية معدوم أو يساوي الصفر، بينما زمنها في الخطاب أو السرد موجود وجوداً معيناً.

والشيء اللافت للنظر في تقنية الوقفة (Pause) أنها تعارض تقنية الحذف (Ellipse)؛ لأن الوقفة هي تعطيل للزمن وتوقيفه كليّاً. أما الحذف فهو إضمار للزمن وقطعه كليّاً. وهذا التعارض الكلي بينهما جعل جيرار جنيت يتحدث عن معادلتين رياضيتين، إحداهما مقلوبة عن الأخرى؛ فبالنسبة إلى الوقفة فمعادلتها على النحو الآتي :« زح = 0 ، زق = ن »[3].والمقصود هو مقطع من القصة أو السرد تقابله ديمومة أو سرعة معدومة أو صفر في الحكاية. وبالنسبة إلى الحذف فمعادلته على النحو الأتي :« زح = ن ، زق = 0 » [4].والمقصود كذلك مقطع من زمن الحكاية تقابله ديمومة أو سرعة صفر في زمن القصة أو السرد.

وفي الوقت نفسه فإن في الوقفة إشكالية أخرى تخص قيمتها السردية في علاقتها بالزمن؛ فتعليق الوقفة بالوصف ليس في محله، « وباختصار ، ليس كل وصف وقفة ، ولكن بعض الوقفات هي ، من جهة أخرى، وقفات استطرادية ، بل خارج القصة ، ولها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد »[5]. وفي المقابل

[1] مُحَمَّد الدغموني: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي – دراسة سوسيو ثقافية –. دط. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 1991. ص 75.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية. ص 108.

[3] جيرار جنيت: المرجع نفسه. ص 109.

[4] جيرار جنيت: المرجع نفسه. الصفحة نفسها .

[5] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية ص 42.

ليس الوصف وحده وقفة زمنية ينعدم فيها زمن الحكاية، فهناك تأملات البطل وتعليقات الراوي على الأحداث، وهي ممّا لا يدخل في نطاق السرد، إلا أنها وقفات زمنية ينقطع فيها الزمن السردي، وتعدّ بذلك فجوات بين المقاطع الزمنية.

وما ينبغي قوله عن هذه الوقفات الزمنية إنها فجوات أو فواصل يستريح فيها الراوي من عناء السرد، ويستغلّ فيها الفرصة للتدخّل أثناء السرد للتعليق أو وصف فضاء الأحداث وأماكن تنقّل الشخصيات. وقد كثرت هذه الوقفات الزمنية في روايات مُحَمَّد زفزاف انطلاقا من كون هذه الوقفات تتجاور عادة مع المشاهد السردية التي تحدثنا عنها، بل تتخلل هذه الوقفات المشاهد الطويلة التي أشرنا إليها سواءً أكان ذلك بالنسبة إلى الشخصيات أم بالنسبة إلى الأفضية (الفضاءات) الممكنة التي تقع فيها الأحداث.

والشيء الملاحظ على روايات مُحَمَّد زفزاف أنها تختلف من حيث حضور الوقفات الزمنية الطويلة والقصيرة؛ فرواية (بيضة الديك) من هذا النوع الأخير الذي لم يتجاوز – في أحسن الأحوال – صفحة واحدة .« ذهبنا (كنزة وعمر) مرة إلى إسني ، وتمتعنا برؤية الخضرة والأشجار وسبحنا في المسبح هناك ، وقدم لنا قائد المقاطعة مشروبات على حسابه . كم كان ظريفاً ذلك القائد . لكن عمر لم يحبه . لأن القائد سكر وأخذ يقرب خياشيمه من نهدي ، فسحبني عمر من ذراعي وعدنا إلى مراكش »[1].

فهذا المقطع السردي الذي يتضمن وقفة وصفية سبقت المشهد بين كنزة و والدها، فهو تمهيد من الراوي/الشخصية يقوم بتفسير الصراع بين وعي القائد البورجوازي من جهة ، و وعي عمر الممكن من جهة أخرى ؛ من حيث كون هذه الوقفة الزمنية قد قربت بين طرفي الصراع (القائد وعمر)، وتعدّ في الوقت نفسه نقطة الالتقاء بين هذين الوعيين المتضادين. وبذلك تكون وظيفة هذه الوقفة الزمنية وظيفة أيديولوجية، شكّلت تقاطباً روائياً وأثارت في الوقت نفسه في مُخيّلة شخصية عمر حقده على الطبقة البورجوازية التي يعاديها. كما أنها (أي الوقفة) كشفت عن تقاليد هذه الطبقة ونمط تفكيرها وحياتها بصفة عامة ، وهي البحث عن اللذات الجنسية المادية لا غير.

وهناك وقفات أخرى أكثر تأثيرا في بناء الخطاب الروائي في رواية (المرأة والوردة) من الوقفة السابقة، وتمتد كفجوة في الزمن السردي صفحات وتتناسب مع طول المشاهد السردية، وخاصة تلك التي يتوقف فيها الراوي مُعلّقاً على عائلة رجاء وأخيها.« سكتت (رجاء) وقلبت الأوراق . وقفت وذهبت إلى المرآة وقامت

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 67.

بحركات مثل عارضة أزياء . حرّكت رأسها فقفز شعرها إلى الخلف وعادت لتجلس في مكانها . حولت وجهها عني وكأنها لم تكن تهتم بي إطلاقاً . وقفت دون أن أنظر إليها وتوجهت نحو الماء . ألقيت بنفسي في البحر وعدت لأتمدد فوق الرمل الحار. غرست نظارتي في الرمل وتمددت على بطني »[1].

تمتد هذه الوقفة إلى نحو صفحتين من المساحة النصية، وإنما حاولنا اختصارها قدر المستطاع والوقوف فقط على ما يدل على أيديولوجيا الزمن في هذا المقطع السردي؛ فهذا الأخير يكشف عن الوقفة الزمنية التي يصف فيها الراوي البطل رجاء أخت ذلك الشاب المدلل الذي يدرس في الجامعة، والوقفة هنا حوار أيديولوجي هادئ بين رجاء البورجوازية التي تظهر كعارضة أزياء تمثل التفكير الرأسمالي الذي ينظر إلى المرأة كمظهر من المظاهر المادية، وبين البطل عليّ ذي الوعي الممكن المعادي لهذا الفكر الرأسمالي الذي حوّل كل شيء إلى سلعة مادية قابلة للتسويق التجاري. فحركة البطل المتمثلة في نهوضه من المجلس الذي يجمعه بشخصية رجاء هو ردّ على هذه الأخيرة التي ترفض الحديث معه وعدم الاهتمام به. فهذا العنف الأيديولوجي – إن صح التعبير –، هو « حدث ملحميّ حي منسوج من أعمال الأشخاص في مواقف مشحونة ، بالنسبة إليهم، بالدلالات والمعاني »[2]، وقد صدر هذا الوصف من الراوي البطل الذي يفتح الحديث مع من شاء من شخصياته. وهنا تحقق هذه الوقفة وظيفتها الأيديولوجية عبر هذه الحركة الزمنية المجسّدة لفعل البطل ونقيضه رجاء .

وهناك وقفة زمنية أخرى : تتمثل في وقفة استطرادية تعليقية من الراوي اتجاه البورجوازيين الذين تنتمي إليهم عائلة رجاء وأخيها معطياً تقاليدهم في الحياة الاجتماعية وكيفية تفكيرهم في علاقتهم مع الناس. « وفكرت أن أذهب إلى الفتاة التي تركتها في البيتش جالسة وحدها. إنه أخوها ولا تعنيه مغامرة أخته . ويمكنها أن تقبلني وهو يشوف أمام الملأ فيضحك ويناكتني ... وإذن سأذهب إلى البيتش ، وسأجلس قرب الفتاة وأحكي لها عن حياتي وأناكتها وأناكت أخاها . ثم أذهب معها لأنام في فراشها الخاص .وسينام أخوها في فراشه الخاص »[3]. فهذه الوقفة الاستطرادية تتضمن الحمولة الأيديولوجية التي تظهر فيها سلطة الراوي البطل اتجاه هؤلاء البورجوازيين عموماً. فالوقفة الزمنية تفرعت إلى نوعين : موقف البطل عليّ /الراوي من رجاء وأخيها، وموقف البطل /السارد/ الشخصية من البورجوازيين عموماً، وهما موقفان جاءا بوساطة

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 129.

[2] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 176.

[3] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 130- 131.

الراوي/ الشخصية المنتمية إلى الوعي النقيض عن طريق الوقفة الزمنية.

إن هذا الاستطراد من الراوي/ البطل تعليقاً على سلوك رجاء وأخيها يمثل وقفة زمنية استغلها الراوي/البطل ليعطينا موقفه من الأغنياء البورجوازيين الذين انهارت بينهم العلاقات الاجتماعية إلى حدّ التمزّق والتفسّخ والانحلال، وما تخلّي أخي رجاء عن هذه الأخيرة لصالح البطل سوى دليل على هذا السلوك الفردي المستقل، ليبرز لنا الفرق الواسع بينه (البطل) وبين رجاء وأخيها البورجوازيين. فهؤلاء الأغنياء لا يبحثون سوى عن الملذات والشهوات المادية محتقرين الناس، لأنهم طبقة خاصة وليسوا كبقية الناس العاديين. وهنا تكمن الحمولة الأيديولوجية التي تتضمنها هذه الوقفة الزمنية.

وتصل الوقفات الزمنية في رواية (الأفعى والبحر) إلى حدّ تشريح العلاقة الجنسية بين سليمان و سوسو ومارييطا وكاري وتامارا، نشعر معها أن الزمن قد توقف لولا تلك المشاهد السردية التي خفّفت من سكونية هذه الوقفات التي يسعى الراوي عبرها إلى إظهار سمات الطبقة البورجوازية في صورة سوسو. « وكانت الأخريات قد دلين أهدابهن ، وارتخى الشيلوم في يد مارييطا . وأخذ سليمان يتلهى بشعيرات خفيفة على حنك كاري ، فشعرت هي بالدفء وأغمضت عينيها ... وأصاب سوسو نوع من الجنون . فأخذت تلقي بثوبها . . وأصبحت عارية تماما ، وتمددت فوق الحصير على بطنها ... وظلت سوسو في وضعها ذاك ... وشعرت أن الحصير يدغدغ جلدها الناعم فاستعذبت ذلك ونسيت الغداء الطيب الذي ينتظرها . وكانت تامارا تتأمل الفأر الهندي بتعجب كبير فوق ظهر سوسو ... وتحرك سليمان . رفع رأس الملاك الأشقر ووضعه برفق على الحصير ، فصدرت منه أنّة فيها ضعف أنثوي ظاهر وحنين إلى شيء مجهول ... ثم أحس رجلاً ترفس مؤخرته . كانت سوسو عارية منفوشة الشعر ، تنظر إليه نظرات غريبة . بدت له مثل ساحرة ماكرة . أمسك بيدها وجذبها رغم تمنّعها . ومددها بالقرب منه . ألقى بذراع عليها وبذراع على الملاك الأشقر . فهدأت سوسو وكان الجميع يشعرون بأنهم في عالم سحري عجيب »[1].

تُظهِر هذه الوقفة الزمنية الصفات التي تتميز بها سوسو الفتاة البورجوازية الناعمة النظيفة التي تشتهي الجنس إلى حدّ الجنون، وتغارُ من علاقات سليمان الجنسية مع كلٍّ من تامارا ومارييطا وكاري، فصارت تنافسهن في سليمان عن طريق الاقتراب منه ومحاولة الفوز به، ولو كان ذلك بواسطة العنف الجنسي والغيرة من الأخريات لتحقيق اللذة المادية على حساب الآخرين. فهذه الوقفة الوصفية ليست تزييناً للمشهد

[1] محمّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 72.

السردي، وإنما هي وصف للتقاليد الاجتماعية البورجوازية التي تحمل هذه السمات السلبية، فليس لها من هدف سوى البحث الدائم عن المتع والملذات والشهوات. وبذلك يتجسد الجنس« في تلك العلاقة المبتذلة التي تهدف إلى اهانة الطرف الآخر والانتقام منه : علاقة سليمان بسوسو»[1]، وهو ما تحقق عن طريق هذه الوقفة الوصفية التي جمعت بين متناقضين: البطل سليمان الذي جاء – في الحقيقة – لينتقم من هؤلاء البورجوازيين الذين أفسدوا هدوء المدينة الصغيرة بفيلاتهم التي بنوها بأموال الرشوة وأموال الشعب المسروقة، وسوسو التي تعدّ نموذجا لهذا الاستهتار البورجوازي السافر الذي يعتدي على كلّ ما هو جميل في سبيل تحقيق الرغبات والملذات.

[1] محمّد إدريس الناقوري: الرواية المغربية – مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية –. دط. دار النشر المغربية. الدار البيضاء. المغرب. 1983. ص 108.

الباب الثاني :

الوعي في خطاب الروائي محمد زفزاف

1 - الفصل الأول : أنماط الوعي في الخطاب الروائي.

2- الفصل الثاني : أيديولوجيا الوعي في الخطاب الروائي(من الواقعية إلى البنية الدالة).

3 - الفصل الثالث : أسلبة أنماط الوعي في الخطاب الروائي(من البنية الدالة إلى الحوارية اللغوية).

الفصل الأول :

أنماط الوعي في الخطاب الروائي

1 – المبحث الأول : مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية .

2 – المبحث الثاني : الوعي القائم: مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 – المبحث الثالث :الوعي الزائف: مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 – المبحث الرابع : الوعي الممكن: مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الأول :

أنماط الوعي في خطاب الروائي

محمد زفزاف

1 – المبحث الأول : الوعي القائم .

2 – المبحث الثاني : الوعي الزائف .

3 – المبحث الثالث : الوعي الممكن .

1– المبحث الأول : مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية و الفلسفية والنقدية .

إن مصطلح الوعي/ الإنسان / الطبقة الاجتماعية الذي يظهر مرة ويختفي مرة أخرى في منهج الدراسة النقدية يشكل من حيث حضوره علامة فارقة بين المناهج السياقية ونظيرتها النصية. لذلك تكون بداية الحديث عن مسألة الوعي في الخطاب الروائي من حيث تأصيلها اللغوي بداية جيدة لما فيها من إمكانية بحث هذه القضية من جذورها قبل التطرق إلى مفاهيمها الفلسفية والنقدية. ومنه فإن المفهوم اللغوي للوعي يشكل قاعدة – حتى ولو كان مفهوماً عاماً يختلف عن المفهوم الفلسفي والنقدي – لطرق أي مصطلح نقدي أو ظاهرة أدبية نريد دراستها، وهو ما يجعلنا نبدأ من الجذور اللغوية للاقتراب من هذا المصطلح رويداً رويداً سعياً منّا لضبط مفهومه الفلسفي والنقدي؛ إذ يمكن الحديث عنه على النحو الآتي:

1 – 1 – مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية :

وبالعودة إلى المعاجم العربية القديمة منها والحديثة فإننا نجد مادة (وَعَيَ) هي الجذر الأساسي الذي اشتق منه مفهوم مصطلح الوعي؛ فتقول العرب: « الوَعْيُ: حفظ القلب الشيء. وعى الشيء والحديث يعيه وعياً وأوعاهُ : حفظه وفهمه وقبله ، وفلانٌ أوعى من فلان أي أحفظ وأفهم ...وتقول استوعى فلان من فلان حقّه إذا أخذه كله ... ووعت المدّةُ في الجرح وعياً : اجتمعت . ووعى الجرحُ وعياً : سال قيحُه . والوعي : القيح ...ووعى العظم : إذا انجبر بعد الكسر ...ووعى الشيء في الوعاء وأوعاه : جمعه فيه ...والوعيُ بالتحريك: الجلبةُ والأصوات »[1]. وتقول العرب كذلك: « وَعَى الحديثَ: حفظه وفهمه وقبله. ووَعَى الأمر: أدركه على حقيقته ... و(الوَعْيُ): الحفظ والتقدير. و(الوَعْيُ): الفهم وسلامة الإدراك »[2]. ومنه فإن الوعي من هذا المنطلق هو إدراك الشيء على حقيقته وفهمه واستيعابه وحسن تقديره على الوجه السليم الذي ينبغي أن يكون عليه ويجب. أي النظر إليه نظرة توحي بالإدراك السليم عن طريق آليات الاستيعاب و الفهم والحفظ وحسن التقدير.

ولا يختلف هذا المفهوم اللغوي لمصطلح (الوعي) عنه في بحوث أخرى تؤكد هذه الدلالات نفسها؛ فهذه الدلالات التي نشأت في لغة العرب تؤسس للجذر اللغوي فيما يخص هذا المصطلح قديماً وحديثاً، وهذا

[1] جمال الدين بن منظور: المرجع السابق. مادة (وعي).ج 15. ص 245.
[2] مجمع اللغة العربية: المرجع السابق. مادة (وعي). ص 1044.

المصطلح عبر تطوره الدلالي لا يخرج عن المفاهيم اللغوية السابقة التي تدلّ مرة على الحفظ والتقدير، ومرة أخرى على سلامة الفهم والإدراك، ومرة ثالثة على خصوصية التفكير وتميزه، ممّا يدل على ثراء هذا المصطلح وتنوع دلالاته المعجمية، عبر العصور الزمنية المختلفة.

1- 2- مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات الفلسفية :

ولم يكن مفهوم الوعي اللغوي سوى إطار يقرّب إلينا فهم هذا المصطلح الذي تبلور مع ظهور الدرس الفلسفي الغربي الأوروبي الذي يحمل دلالة خاصة، فقد نُقل الكلام عن هذه المسألة من مستوى التفكير العقلي الفلسفي إلى مستوى الممارسة الاجتماعية، وخاصة مع ظهور الحديث عن نشأة الطبقات الاجتماعية المتصارعة وتأثيرها في فرض بعض القيم الخاصة بها دون بعضها الآخر. فالوعي هو « المجمل الكلي للعمليات العقلية التي تشترك إيجابيا في فهم الإنسان للعالم الموضوعي ولوجوده الشخصي »[1]. أي الإدراك العقلي لموقع الإنسان ضمن العالم الخارجي الموضوعي الذي يعيشه. و من ثمة فإن معرفة الإنسان لموقعه أو وجوده الاجتماعي ضمن عالم أوسع يشكل نظرته أو موقفه من القضايا التي يهتم بها، وتخص حياته من حيث وعيه بها وإدراكه لها.

ولا تكاد بقية الدراسات الفلسفية تحيد عن هذا المفهوم أو تزيد عنه شرحاً أو ضبطاً أو توسيعاً بتغيير مجال الدراسة أو البحث من ميدان إلى ميدان آخر، وإنما تؤكد هذه الحقيقة المدركة التي يستعمل فيها الإنسان عقله للوصول إلى تجليات هذه الحقيقة من خلال الفهم والاستيعاب وحسن التصوّر والتقدير. وإنما حرصت الفلسفة على ما يسمّى الوعي الجمعي، فالوعي « لا ينتمي في العمق إلى الوجود الفردي للإنسان؛ بل إلى كل ما يجعل منه طبعاً جماعياً »[2]، أي وعي طبقة اجتماعية تستطيع أن تنقل الوعي من التفكير الفردي إلى التفكير الجماعي، لتؤسس فكرة الوعي و علاقته بالمجتمع.

فمن آليات الفلسفة في بحث القضايا والوصول إلى معرفة كنهها هو إدراك الشيء على ما هو عليه إدراكاً يحسن معه تصوره و الحكم عليه. وتبدو مسألة الوعي شائكة على غرار بعض المصطلحات الفلسفية

[1] روزنتال و يودين: الموسوعة الفلسفية. ص 586.

[2] فريدريك نيتشه: العلم والمرح . ترجمة حسان بورقية ومحمّد الناجي. دط. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2006. ص 216. نقلا عن محمّد بهاوي: الوعي واللاوعي – نصوص فلسفية مختارة ومترجمة –. دط. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2013. ص 27.

المعاصرة التي أشربت بمفاهيم كثيرة، وخاصة حين دخلت مجالات عديدة، مثل: العلوم الإنسانية والاجتماعية، وتغيّرت مفاهيمها من هذه المنطلقات السابقة التي تؤسس لكل علم من هذه العلوم.

وبما أننا نتحدث عن الوعي الجمعي في الفلسفة الاجتماعية الجدلية فإن تصورها للعلاقة بين هذا الوعي المنبثق عن المجتمع و المادة (وهو الوجود الاجتماعي الذي يتحكم في وعي المجتمع) هو تصوّر تحكمه الحتمية الاجتماعية التي تضع قانونها أو معادلتها: « العالم المادي هو مصدر الاحساسات والتصورات والوعي. ومعنى هذا أن الوعي لا يتضمن شيئا لا يحتويه الواقع الموضوعي بهذا الشكل أو ذاك. وأن كل تغير في وعينا تسبقه تغيرات تجري في الواقع نفسه »[1]، وهو ما يعني أن الوجود الاجتماعي لأيّ مجتمع هو الذي يحدد وعيهم، وليس العكس. فأولوية المادة على الوعي قانون أساسي في تطور هذا الأخير الذي يبقى موقعه في المجتمع يحدد قيمته ويضبط مفهومه الفلسفي الذي لا يخرج مفهومه عن مسألة التواصل الاجتماعي والعلاقات في نطاق الجماعات، والوعي ليس من صنع الأفراد وإنما من صنع الجماعات.

ولكن هناك دراسات أخرى تشير إلى نوع آخر من الوعي انطلاقاً من وظيفته في تنشيط الإدراك والإحساس بالأشياء، وهو لا شك يتعلق بالفرد وعلاقته بالموجودات في العالم الخارجي، فالوعي هو« إدراك حسي يحقق إشباعا ذاتيا ، كما هو الشأن في المخلوقات الدنيا ؛ حيث نجد أن حياتنا الشعورية تمضي بفضل تكيفات انعكاسية »[2]. وهو وعي فردي لا جماعي يتشكّل من خلال هذه العلاقة التي تنمّي شعور الإنسان الفرد، وإحساسه بما يدور حوله لاكتشاف المجهول من حوله ويضاف إلى الوعي الفردي، وهو حدس نفسي ذاتي يجتمع فيه العقل والإدراك والحواس والشعور والتفاعل للوصول إلى نتيجة هذا الأخير.

وانطلاقاً من هذه المفاهيم الفلسفية (الاجتماعية والفردية والنفسية) فإن الشيء اللافت للنظر في مسألة مصطلح الوعي هو أن السياق الذي يرد فيه المصطلح يوضّح دلالة هذا الأخير، إن كانت اجتماعية (طبقية) أو فردية أو نفسية بحسب نموذج الاستعمال. ومنه فإن الدلالة الفلسفية تشهد تنوعاً وثراءً وفقاً للسياق الدلالي المستعمَل. على أن الشيء الملاحظ فيما يخص هذه الدلالات الثرية المتنوعة هو كون المفهوم اللغوي يشير بشكل عام إلى هذا التنوع عن طريق الإشارة إلى علاقة الإنسان بمعطيات معينة، بصرف النظر عن

[1] أكوراجكوفسكايا: المادة والوعي. ترجمة فؤاد مرعي. دط. منشورات دار الفجر. دون معلومات النشر .ص 24 .

[2] وليام جيمس: بعض مشكلات الفلسفة. ترجمة فتحي الشنيطي. دط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة. دت. ص73. نقلا عن محمد بهاوي: المرجع السابق. ص 28.

كونها اجتماعية أو غيرها، رغم الدلالة اللغوية العامة التي تحمل الدلالات الاجتماعية والنفسية الخاصة، وهو الفرق بين الدّرسيْن اللغوي والفلسفي، من حيث اتساع الدلالة وخصوصيتها.

1 – 3 – مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات النقدية :

و حين كان التركيز على جوهر هذا البحث أمراً علميًّا لا مفرّ منه، فإن الميدان الذي يعدّ أقرب إلى الأدب ونقده هو ميدان سوسيولوجيا الأدب، ومعه سوسيولوجيا النقد الروائي الذي اهتم – على يدي باحثين مثل: لوكاتش وغولدمان – بقضايا الوعي في الكتابة السردية، أو ضرورة تحديد أنواع الوعي الاجتماعي الموجودة في النص الروائي الواقعي، بوصفه يستجيب لأنماط الوعي الذي هو مجموعة « الآراء والمفاهيم والأفكار والنظريات السياسية والقانونية والجمالية والأخلاقية وغيرها، والفلسفة والأخلاقيات و الدين والأشكال الأخرى »[1]. فنوعية التفكير والمجال المرتبط به يحدّدان المقصود بالوعي الاجتماعي الذي انتشر الحديث عنه بعد ظهور الحديث عن الصراع الطبقي، انطلاقا من أنواع الوعي التي تمثل الطبقات الثلاثة المعروفة في سلّم الترتيب الاجتماعي الأوروبي (الأرستقراطية – البورجوازية – الفقيرة). وهذا التصور الذي جاء به لوكاتش يمثل – بالنسبة إلينا – المرحلة الأولى من مفهوم مصطلح الوعي الذي ظهر في (سوسيولوجيا الأدب) مع نظرية الانعكاس وآلية الالتزام.

لكن مفهوم مصطلح الوعي سيعرف مع ظهور الواقعية في الأدب ونقده تميّزاً واضحاً، من حيث آلياته التي تتحكم فيه و تضبط أفكاره بالنظر إلى العوامل التاريخية والاجتماعية التي أثّرت في هذا التغيّر أو التحوّل؛ فالوعي هو انعكاس للمجتمع، بينما الكتابة الأدبية هي حديث عن الوعي الجماعي، وما يكتبه الأديب هو– في الحقيقة – انعكاس للوعي الجماعي (الطبقي) في مُتخيّله الأدبي الذي نقرأ فيه سمات هذا الوعي، ف« الفن المعاصر، وهو يشغل مكانة خاصة في سلسلة الأواصر بين تجريدات الفكر النظري وعالم الحياة اليومية، يمتلك كل سمات الوعي الايديولوجي »[2] الذي يجعل الفن ظاهرة تابعة للوعي الجماعي الطبقي.

وانطلاقاً من هذا التحديد الفلسفي الذي يوضح معالم حركة الوعي في سوسيولوجيا الأدب، فإن التركيز على هذه العلاقة الأخيرة بات ضرورياً لفحص انتقال مفهوم الوعي من الدرس الفلسفي إلى الدرس

[1] روزنتال ويودين: المرجع السابق. ص 578.

[2] مجموعة من المؤلفين السوفييت: الوعي والإبداع – دراسة جمالية ماركسية –.ترجمة رضا الظاهر.ط1. مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية. بيروت. ص 60.

السوسيولوجي- بوصفه ميداناً للأدب ونقده -، فقد كشف عن دور أنماط الوعي العقلي - فلسفيا - في ضبط حركة المجتمع فيما يخص التصورات الممكنة التي يتبناها هذا الأخير، لأن لهذه الأخيرة تأثيراً بالغاً في فهم حركة الأدب ونقده -كما يقول لوكاتش -، فالإنتاج الأدبي من منظوره يشكل « جزءاً لا يتجزأ من مجمل التطور الاجتماعي »[1] الذي يخضع له المجتمع و لا يمكن له أن يخرج عن هذه المنظومة، بوصف الأدب ظاهرة اجتماعية تتغيّر وفق تغيّر أنماط الوعي السائدة في الحركية الاجتماعية، ومن غير الممكن أن تبقى ساكنة والمجتمع في حراك مستمر دون مواكبة هذا الأخير.

ولقد بدأ الحديث عن الوعي الفلسفي الاجتماعي في الأدب ونقده منذ ظهور الواقعية في روسيا بعد نجاح الثورة البلشفية على يديّ لينين؛ إذ ألزم الأدباء والنقاد معاً بضرورة أن يكونوا بناةً للمجتمع الاشتراكي الصاعد، وكلّ من يخالف ذلك فهو رجعي يكرّس التقاليد الاجتماعية التي باتت تشكل خطراً على التنوير الفكري والاجتماعي الذي حققته الثورة. « وهكذا ترتبط ولادة الواقعية الاشتراكية في روسيا عضويا بالنضال الثوري للطبقة العاملة، وبشكل أساسي في انتشار الأفكار الاشتراكية والايديولوجية الاشتراكية في معمعان هذا النضال. وقد ظهرت ضرورة حياتية ملحة في الفن إلى عكس هذا النضال للبروليتاريا ضد مستغليهم»[2].

ومن هذا المنطلق فإن حديثنا عن مفهوم الوعي في هذا المبحث سينصبّ على مرحلتين اثنتين، المرحلة الأولى: وهي التي تنطلق من التفكير الفلسفي والنقدي الذي يمثله كبار النقاد الواقعيين، على غرار جورج لوكاتش الذي تعدّ دراساته الواقعية (معنى الواقعية المعاصرة، دراسات في الواقعية الأوروبية، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، الرواية كملحمة بورجوازية) خير مثال على الأفكار التي جاء بها لوكاتش لصياغة مفاهيم الوعي الطبقي آنذاك. والمرحلة الثانية: وهي الدراسات التي تنطلق من التفكير الفلسفي عند لوسيان غولدمان وميخائيل باختين.

والشيء اللافت للنظر المرحلة الأولى أن مفاهيم الوعي الاجتماعي وُضعت انطلاقاً من تصورات المنهج الواقعي أدباً ونقداً. لذلك فأنماط الوعي التي يصوغها لوكاتش في حديثه عن هدف المنهج الواقعي الاجتماعي تبنى على هذه التصورات والمفاهيم، ف «أكثرية واقعي زماننا الكبار - يقول لوكاتش - وهم واقعيون كبار

[1] جورج لوكاتش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي. ترجمة هنريت عبودي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. 1980. ص 76.

[2] ماجد علاء الدين: الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي. ط1. دار السؤال للطباعة والنشر. دمشق. سورية. 1984. ص 19.

لأن تمردهم عميق فعلاً، ولأنهم يكرهون فعلاً المبدأ المميت ولا يطلون القوالب الميتة بديكورات شكلية »[1]، وهو تنويه من هذا الأخير بكون هؤلاء الفنانين الواقعيين يمتلكون الوعي الحقيقي عن طريق تمردهم على الأوضاع الشكلية الزائفة. ومنه فإن وعيهم يختلف عن وعي غيرهم ممّن يقبلون بأن يكون للفن وظيفة جمالية شكلية خالصة. فالفن الواقعي له وظيفة اجتماعية تعكس طموحات الشعب. لذلك يكون الوعي بالفن الواقعي ضرورة اجتماعية ملحّة في الأدب ونقده في نظر هؤلاء الباحثين الواقعيين.

ولعل الواقعية التي أشار إليها لوكاتش تمثل نمطاً من أنماط الوعي الموجود في المجتمع الذي ينشد خدمة مصالح الطبقة الشعبية الفقيرة. لذلك يمكن القول إن مصطلح الوعي لم يكن سائداً في الدراسات النقدية في هذه المرحلة الأولى، وإنما ظهر مفهومه مستقلاً عن المصطلح الذي برز في الدراسات اللغوية و الفلسفية. وكان الحديث يتم بمصطلحات مذهبية (الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية) كتمييز بين أنواع الوعي الثلاثة في الدرس النقدي الذي كان يصاحب المنهج الواقعي في الأدب.

ويظهر الوعي الذي يتماهى مع هذه الرؤية المذهبية في شكل شخصية البطل الاشتراكي المنقذ الموعود أو في صورة البطل المضاد الإشكالي الذي تكون نهايته مأساوية معروفة مسبقاً، ممّا جعل العودة في تحليل « العمل الفني إلى بيان مذهبي يسيء أبلغ الإساءة إلى تفهم وحدة العمل: انه يفكك بنيته ويفرض عليه معياراً للقيمة غريباً عنه »[2]، وهو الظروف الاجتماعية الطبقية التي حدّدها تاريخ الصراع الأيديولوجي؛ فَغَدَا الحديث عن موقع الشخصية شيئا أساسيا خاصة في نظرية الانعكاس التي تنظر إلى العالم الخارجي على أساس كونه « انعكاساً في الوعي الإنساني الذي يوجد مستقلا عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني في الواقع »[3].

و هناك من الباحثين منْ تحدّث عن مصطلح الوعي وقد قصد به وعي الفنان لا الوعي الاجتماعي الموجود داخل النص الأدبي.« فالعمل الفني إذا كان في مجمله حصيلة تجاوب الفنان مع الحياة ورؤيته للمجتمع والكون، فإن الوعي، وعي الفنان لهذه الرؤية ، يشكل جزءاً لا يتجزأ منها »[4] من مجتمعه

[1] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية. ترجمة نايف بلّوز. ط3. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع. بيروت. لبنان. 1985. ص 18.
[2] محي الدين صبحي: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1980. ص 25.
[3] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دط. منشورات دار الأفاق الجديدة. بيروت. لبنان. دت. 118.
[4] جلال فاروق الشريف: إن الأدب كان مسؤولا. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 1978. ص 12.

وهو إجراء تكفل به بعض الباحثين في علم اجتماع الأدب الذين درسوا العلاقة بين الكاتب ومجتمعه؛ فقد رسم إسكاربيت « نتيجة تحقيق جزئي حول الانتماء الاجتماعي المهني لبعض الكتاب الفرنسيين والانكليز في القرن التاسع عشر »[1]. ومن ثمة قام بتصنيف نقدي لمجموعة الأدباء في عصره انطلاقا من الوضعية الاجتماعية لكل كاتب.

وفي المقام نفسه قدّم واسيني الأعرج دراسة محاولاً الكشف عن مدى انعكاس هذه الأعمال على الواقع الاجتماعي واحتوائها على الفكر التقدمي الثوري من خلال حركة الأبطال وهدفها الاجتماعي، لسبب وجيه – في نظره – « ففي حدود معرفتي ، لا توجد دراسة واحدة ، تتناول هذه الموضوعة الجوهرية : انعكاس البنى التحتية في البنى الفوقية من خلال عملية ديالكتيكية مركبة »[2]. فمفهوم الوعي الذي تحدّث عنه هؤلاء – بمن فيهم واسيني الأعرج – في دراساتهم النقدية للأعمال الأدبية يتراوح بين المفهوم الواقعي للوعي الذي يخص المؤلِّف أو كاتب الرواية، وهي محاولة لقراءة الأصول الأيديولوجية والانتماء الطبقي للكاتب من خلال تحليل مضمون الرواية.حتى صار مصطلح الوعي في مفهومه مرتبطاً بالواقعية التي من شدّة تعلقها بهذا الصراع صارت « وعظية، أخلاقية، بلاغية، رعوية، أو كوميدية »[3]. وهذا الوعي التاريخي يتحقق في الفن عن طريق التركيز على الوظيفة الاجتماعية المتمثلة في انعكاس الواقعي في الأدبي – والروائي منه بوجه خاص – بواسطة تحمل المسؤولية التاريخية كاملة، ونعني بها « صراع الطبقات حيث يجد نفسه ملتزماً طوعاً أو كرهاً ، وصراع الأفكار حيث عليه أن ينحاز »[4].

ولم يذكر مصطلح الوعي عند ألب الباحثين إلا ما كان من قبيل الإشارة إلى الواقعية الحقيقية التي تمثل الواقع الاجتماعي؛ فهي – حسب أحد الباحثين – « الواقعية الواعية... (الدالة على) نتيجة ما يمكن النظر إليه على أنه اتفاق جديد قائم بين الكاتب والواقع »[5]. وبذلك يكون مصطلح الوعي غائباً في أغلب

---

[1] روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب. تعريب آمال أنطوان عرموني. ط3. عويدات للنشر والطباعة. بيروت. لبنان. 1999. ص 13.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر– بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية –. ط1. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت. ص 10.

[3] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة مُحَمَّد عصفور. دط. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب. الكويت. 1987. ص 161.

[4] هنري أرقون: الجمالية الماركسية. ترجمة جهاد نعمان. د ط. منشورات عويدات. بيروت / باريس. 1975. ص 16.

[5] ديمين كرانت: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية – الرومانس – الدرامه والدرامي – الحبكة).ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت. لبنان. 1983. مج 3. ص 96.

الدراسات النقدية، وإن برز مفهومه في ضوء حديث الباحثين عن الواقعية أدباً ونقداً.

وما يمكن قوله عن مصطلح الوعي ومفهومه خلال هذه المرحلة الأولى إن هذا المصطلح برز عند الفلاسفة السوسيولوجيين في الدرس الفلسفي وظهر بقوة مصطلحاً ومفهوماً، بينما توارى مصطلحه في الدرس النقدي وبرز مفهومه فقط ،ويتعلق ذلك – أساساً – بالمنهج السائد في هذه المرحلة؛ فالحديث عن الوعي انطلاقاً من مفهومه دون الإشارة إلى مصطلحه أملته الشروط المرحلية الخاصة بالمنهج الواقعي الأيديولوجي الذي ركز على مضمون العمل الأدبي ومدى علاقته بالواقع الاجتماعي، ف«الصراع الاجتماعي (يحدّد) دلالة الرواية، التي لا تكون كما يجب أن تكون، إلا إذا تجاوزت ظاهر الواقع الخادع ونفذت إلى جوهره »[1]. فهذا الوعي بقضية الصراع الاجتماعي الذي نجده عند لوكاتش هو وعي الكتابة الأدبية الذي يفصح عنه الكاتب أو المؤلف. إضافة إلى كون الوعي في ارتباطه باللغة أو المنهج البنيوي لم يتم الاعتماد عليه، لأن منظومة المناهج النقدية كانت مناهج سياقية لم تعط للقارئ/ الناقد الفرصة بتخصيص الحديث عن الوعي وعلاقته ببنية النص اللغوية الداخلية.

بينما تطور مصطلح الوعي في مرحلة لاحقة؛ فبعد بحثنا لمفهوم مصطلح الوعي فيما يخص المرحلة الأولى– قبل تطوره – من علاقة المصطلح بالمنهج الواقعي أدباً ونقداً، لم تبق كيفية التعامل مع مفهوم الوعي في البحوث النقدية كما كان عليه الحال في الدراسات السابقة، وإنما تطورت مفاهيمه – أو بالأحرى كيفية التعامل معه – في البحث النقدي المعاصر؛ من حيث كونه أصبحت له علاقة باللغة التي صارت مدار البحث الفلسفي والنقدي على حدٍّ سواء. فاللغة قلبت مركز التفكير الفلسفي من العقل إلى المادة أو من الخارج إلى الداخل، والمصطلح يدخل ضمن هذه المنظومة المتحوّلة المتغيّرة. « ومن هذه الزاوية يمكن أن نفسر اختلاف المصطلح من قراءة إلى قراءة، ومن هذه الزاوية أيضاً يمكن أن نفهم شيوع مصطلحات ما دون غيرها من المصطلحات في قراءة دون قراءة »[2]. فبعد فشل المنهج الواقعي الجدلي الأيديولوجي في تفسير الأعمال الأدبية نتيجة تركيزه على مضمونها، وبعد الملاحظات التي أبداها لوسيان غولدمان على منهج أستاذه جورج لوكاتش وموقفه من تطبيق آليات هذا المنهج، استفاد غولدمان من بحوث علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب لردم الفجوات التي خلّفها المنهج الأيديولوجي، و« تخليص المادية التاريخية كنقد

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1999. ص 28.

[2] قاسم المومني: في قراءة النص. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1999. ص 123.

ميكـانيكي ودوغمـاتي مـن عنـق الزجاجـة، ومـدها بمـا يؤهلهـا لفـتح حـوار بنـاء مـع مـا اعتـبر إلى حـين تحريفيّـاً وسـلبيّاً»[1]. وحـاول غولـدمان في الوقـت نفسـه الاسـتفادة مـن المنـاهج النقديـة الحداثيـة الـتي ولـدت في أحضـان بنيويـة دي سوسـير اللغويـة، ووجـد إمكانيـة دراسـة الـوعي ضـمن منظومـة نقديـة جديـدة تعتمـد علـى البنيـة اللغويـة الداخليـة الصـغرى (لغـة الـنص الأدبي)، لكنهـا منفتحـة علـى البنيـة الاجتماعيـة الكـبرى، اسـتجابة لحركيـة المجتمـع الـذي لا يسـتقر علـى صـورة واحـدة، وكـذلك هـو الـنص الأدبي الـذي يعكـس المتغـيّر والمتحـول. وهـذا المـنهج الـذي أعـاد النظـر في مفهـوم الـوعي أو كيفيـة التعامـل معـه سمّـاه غولـدمان (**البنيويـة التكوينيـة أو التوليديـة**) الـتي اسـتفادت مـن أيديولوجيـة المـنهج الجـدلي الخالصـة، كمـا تـرفض في الوقـت نفسـه شـكلانية البنيويـة اللغويـة المغلقـة. وهمـا الرافـدان اللـذان تتشـكل منهمـا بنيويـة غولـدمان، مسـتفيدة مـن آليـة الانعكـاس بـين البنيـة الصـغرى والبنيـة الكبرى.

ويعـدّ مشـروع غولـدمان قفـزة نوعيـة في إطـار النقـد المنهجـي الـذي يحـاول الانطـلاق مـن المعطيـات النقديـة السـابقة، لتصـحيح مزالـق المـنهج الجـدلي ومواكبـة الانتقـال المعـرفي مـن العقـل إلى البنيـة اللغويـة الـتي صـارت تمثـل كـل شـيء مطلـع القـرن العشـرين علـى حـدّ قـول زكـريا إبـراهيم: «صـاحبة الجلالـة (البنيـة) سـيدة العلـم والفلسـفة رقـم واحـد، بـلا منـازع ، ابتـداء مـن سـنة 1966 حـتى اليـوم ... قفـزت – علـى حـين فجـأة – مـن مـؤخرة الصفوف، لكي تجيء فتحتل – في أقل من عشر سنوات – مكان الصدارة في مفاهيم الفكر الحديث »[2].

والتركيـز علـى اللغـة النصـية الداخليـة للخطـاب الأدبي جعـل غولـدمان يتحـرر مـن التطبيـق الآلي الميكـانيكي للمـنهج الجـدلي، رغـم تمسـكه بقاعدتـه الفلسـفية الـتي تفـرض ثلاثـة أنمـاط مـن الـوعي الاجتمـاعي داخـل الـنص الأدبي، وكـان هدفـه هـو « إعـادة الاعتبـار للعمـل الأدبي والفكـري في خصوصـيته بـدون أن تفصـله عـن علائقـه بالمجتمـع والتـاريخ، وعـن جدليـة التفاعـل الكامنـة وراء اسـتمرار الحيـاة وتجـددها مـع المـنهج البنيـوي التكـويني، لا يلغـى – الفـني – لحسـاب الايـديولوجي»[3]، وهـو السـعي المنهجـي النقـدي الـذي يعـدّ في نظـره مراجعـة حقيقيـة لمـنهج أسـتاذه لوكـاتش . ليكـون الـوعي مصـطلحا ومفهومـا حاضـراً في حديثـه عـن التحليـل البنيـوي التكـويني للنصـوص الأدبيـة، ورغـم مـا قيـل عـن مـنهج غولـدمان بأنـه « يصـطنع التحليـل السوسـيولوجي في دراسـة الأعمـال

[1] لوسيان غولدمان وآخرون: الرواية والواقع. ترجمة رشيد بنحدو. ط1. منشورات عيون. الدار البيضاء. المغرب. 1988. ص 06.

[2] زكريا إبراهيم: المرجع السابق. ص 07 (في التصدير) .

[3] لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ترجمة محمّد سبيلا. ط2. مؤسسة الأبحاث العربية .بيروت. لبنان. 1986. ص 07 (في التقديم).

الأدبية »[1]، فهو يدخل ضمن دائرة العلوم الاجتماعية وليس في ميدان النقد الأدبي الذي يعدّ علماً مستقلاً عن دائرة هذه العلوم. ويمكن اختصار منهج غولدمان (البنيوية التكوينية) في علاقتها بمصطلح الوعي في الخطوات الآتية:

أ – **مصطلح التناظر**:فقد حاول غولدمان الاقتراب أكثر من النص الروائي في بنيته الداخلية عن طريق بعض المصطلحات التي جاء بها مثل : مصطلح (التناظر) بين البنيتين: البنية الأدبية والبنية الاجتماعية؛ إذ يدل على « أن صدق القضية يقوم على أنها تعبر عن الواقع أو أنها صورة منه»[2]. وهو المصطلح الذي وظّفه غولدمان محلّ مصطلح (الانعكاس)؛ فبعد إعادة النظر التي قام بها غولدمان في منهج أستاذه وجد الحل – في نظره – ،« مشددا على مبدأين ، الأول : ... يبيّن نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع. والثاني يرى أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع »[3].

ب – الرؤية للعالم: يتحدث غولدمان عن مصطلح (الرؤية للعالم) في بناء منهجه النقدي القائم على « تسلسل يدرج الوعي الحقيقي للكاتب والرموز التي يعبر عنها في اطار "نحن"... (فهو) تسلسل يسعى إلى تحديد ...فرضيات أولية خاصة بالأفراد أو الجماعات ... (وبذلك فهو) ... تسلسل يحاول أن يربط مجموع الظواهر الخيالية ببنية خفية بالنسبة للكاتب ومعاصريه »[4]، فكل عمل أدبي يحمل رؤية الكاتب للعالم مهما أخفى ذلك.

وهي المحاولة التي كشف عنها كتابه (الإله الخفيّ) الذي اعتمد في تأليفه على بحوث أستاذه لوكاتش وخاصة كتابه (الرواية كملحمة بورجوازية)؛ فما يميز العلاقة بين الدراستين هو الحديث المشترك بينهما عن الوعي في صورة « الوضع الاجتماعي والمصالح الاجتماعية »[5] المادية التي يتشكل منها هذا المفهوم، فالرؤية للعالم تعني عند غولدمان فالرؤية للعالم تعني عند غولدمان « أن العمل الإبداعي يعيد إنتاج الإيديولوجيا

[1] السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب. ط3. مكتبة مدبولي. القاهرة. مصر. 1992. ص 35.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت. 1984. ص 122.

[3] يمنى العيد : في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي –. ط4. دار الآداب. بيروت. لبنان. 1999. ص 130.

[4] لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 98.

[5] بيير زيما: النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي –. ترجمة عايدة لطفي. مراجعة أمينة رشيد وسيّد البحراوي. ط1 .دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة / باريس. 1991. ص 51.

الموجـودة في الواقـع الفعلـي، أي الموجـودة بوصـفها شـيئا طبيعيـا، وبكيفيـة تتـيح لخطابهـا التخييلـي تزويـدنا بتفسـير يبرر الواقع الذي تتولد منه »[1] هذه البنية النصية الدالة على البنية الاجتماعية الكبرى.

ج – البنية الدالة:

فيمـا أطلـق عليـه غولـدمان مصـطلح (البنيـة الدالـة) الـذي يشـكل البنيـة اللغويـة النصـية الداخليـة الـتي تعكـس البنيـة الاجتماعيـة الموازيـة الموجـودة في المجتمـع، فهـي تفسـر « العلاقـة بـين الشـكل الروائـي نفسـه وبنيـة الوسـط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع »[2].

وانطلاقـاً مـن هـذه المعطيـات العلميـة بخصـوص مصـطلح (البنيـة الدالـة) فإنـه يمكـن القـول إنهـا: « كـل حـدث إنسـاني – بمـا في ذلـك الأدبي – يـدخل في عـدد مـن (البنيـات الدالـة الشـاملة)، حيـث يسـمح توضـيحها، بمعرفـة الطبيعـة والدلالـة الموضـوعية »[3] وفـق نظـرة غولـدمان الـتي تعطـي أهميـة كبـيرة للعلاقـة التناظريـة بـين الـوعي والبنيـة الدالـة في ضـوء هـذا التجـاذب ، ولـيس بالمفهـوم الانعكاسـي الآلي الـدقيق الـذي أشـار إليـه الواقعيـون مثـل لوكـاتش وغـيره مـن البـاحثين. لـذلك فـإن التنـاظر الـذي أقامـه غولـدمان بـين البنيتـين يجعـل مـن البنيـة الدالـة ذات وجهـين، أحـدهما: لغـوي، والآخـر: اجتمـاعي. لـذلك ف« كـل واقعـة إنسـانية (بمـا فيهـا الواقعـة الأدبيـة) هـي واقعـة دالـة »[4] مهما اختلف زمانها ومكانها.

د – الفهم والتفسير:

فـالفهم أو التفسـير هـو « عمليـة فكريـة تتمثـل في الوصـف الـدقيق للبنـاء الـدلالي الصـادر عـن العمـل الأدبي »[5]. فعمليـة الفهـم تتطلـب مـن قـارئ الـنص الأدبي أن يقـوم بعمليـة الـربط – عـن طريـق فهمـه للعلاقـة بـين البنيتـين – بـين الأدب والواقـع، بـين مـا هـو لغـوي بنيـوي ومـا هـو تكـويني اجتمـاعي؛ فـالأدب هـو جـزء مـن التـاريخ الاجتمـاعي للطبقـات. « فمـن الأصـح الانطـلاق، في تاريـخ الأدب، مـن وضـع الطبقـات الـتي تصـنع أدب العصـر المقصـود؛ كمـا أنـه مـن الصـواب تمامـا أن نسـعى إلى الكشـف عـن... صـراع الشـرائح الاجتماعيـة الـتي

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1998. ص 168.

[2] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ص 21.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1. دار الكتاب اللبناني /شوسبريس. بيروت /الدار البيضاء. 1985. ص 53.

[4] لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة. ترجمة يوسف الأنطاكي. مراجعة محمد برادة. دط. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1996. ص 149.

[5] فيروز الصادق زوزو: الأدب النسوي بين الإبداع والواقع – قراءة تكوينية لرواية (بيروت 75) لغادة السمان –. مجلة سمات / 2 ماي 2015. ص222.

وجـدت تعبـيرا ايـديولوجيا عنهـا في تلـك التيـارات الأدبيـة »[1] الـتي تعكـس في أشـكالها التعبيريـة أنـواع الـوعي الممكنة المحددة وفق السلم الاجتماعي: الوعي القائم والوعي الزائف والوعي الممكن.

بينمـا عمليـة الشـرح فهـي: « تقـوم بإدراج العمـل الأدبي كعنصـر مكـون و وظيفـي في إطـار بنـاء شـامل يتجـاوز الـنص، إنـه يقـوم بإدخـال بنيـة الـنص في بنيـة أوسـع حيـث يصـبح العمـل جـزءا مـن الكـل ليشـرح علاقـة هـذه الأعمـال الأدبيـة والمجموعـة الاجتماعيـة، إنـه يؤسـس حقيقـة التوالـد الاجتمـاعي للـنص»[2] الـذي يجمـع بـين البنيـة النصـية ومهادهـا الـذي ولـدت فيـه. وهنـا تظهـر القيمـة العلميـة لمـرحلتي الفهـم والتفسـير/الشـرح وعلاقتهمـا بالوعي الجماعي الناجم عن البنية النصية التي تحمل البنية الاجتماعية في ثناياها.

وانطلاقـاً مـن هـذه العمليـة المزدوجـة الـتي تجمـع بـين الفهـم / التفسـير والشـرح فإنـه بإمكاننـا القـول إن تركيـز غولـدمان كـان علـى السـياق الاجتمـاعي المحـيط بالـنص الأدبي أو بطريقـة غـير مباشـرة هـو البحـث عـن أشـكال الـوعي الموجـودة في الـنص الروائـي مـن خـلال الحـوار النقـدي معـه؛ « حيـث تقـرأ الروايـة مـرة في ضـوء الإطـار الخـاص بهـا، ثم يـتم قراءتهـا مـرة أخـرى في ضـوء الإطـار المرجعـي الأشمـل المحـيط بهـا وهـو السـياق الاجتمـاعي »[3] الـذي احتضـن كاتـب الروايـة أو الـنص الأدبي بشـكل عـام. وبـذلك فـإن غولـدمان يبحـث دائمـا عـن الـوعي الموجود في البنية الدالة ومدى علاقتها بالبنية الاجتماعية المحيطة بالنص.

هـ – الكلية أو الشمولية:

إن هـذا المصـطلح الـذي صـاغه غولـدمان يكمـل بـه هـذا الأخـير آليـات منهجـه، وهـو في منظـوره ينطلـق « مـن التصـور السوسـيولوجي التقليـدي الـذي يفـترض أن كـل إبـداع ثقـافي أصـيل وهـام لا يمكنـه أن يلـد إلا مـن اتفـاق عميـق بـين البنيـة العقليـة للمبـدع والبنيـة العقليـة لجماعـة جزئيـة واسـعة نسـبيا لكنهـا ذات تطلـع عـالمي»[4]؛ إذ يعتـني بـه عنايـة فائقـة، مـن حيـث كونـه المفهـوم الـذي تفسـر مـن خلالـه البنيـة اللغويـة المعاكسـة للرؤيـة للعـالم. فمصـطلح الكليـة أو الشـمولية يقـوم بعمليـة توضـيح فهـم العلاقـة الـتي تجمـع بـين الرؤيـة للعـالم والبنيـة اللغويـة الدالـة،

[1] جورج لوكاتش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي. ص 76.

[2] فيروز الصادق زوزو: المرجع السابق. الصفحة السابقة .

[3] صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية – يوسف القعيد نموذجا –.دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1998. ص 24.

[4] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ص26.

وتُفسَّر هذه الأخيرة في ضوء معطيات الوعي الاجتماعي التي يظهر من خلال رؤية الكاتب للإنسان والكون والحياة.

وهذه الفكرة إشارة غير مباشرة من غولدمان إلى تدخل الوعي في صناعة الآليات الأربعة السابقة (الرؤية للعالم / البنية الدالة / الفهم والتفسير / الكلية أو الشمولية)، رغم الفارق بين منهجه ومنهج أستاذه لوكاتش ممّا عرضنا له سابقا في هذا الفصل. وبذلك تسعى آليات البنيوية التكوينية « إلى تحقيق وحدة بين الشكل و المضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية »[1].

وبذلك يكون منهج غولدمان المتمثل في الآليات الأربعة السابقة متحدثاً عن مفهوم مصطلح الوعي سواء ما كان منه بطريقة مباشرة مثل: (الرؤية للعالم) و(الكلية أو الشمولية) أم ما كان بطريقة غير مباشرة مثل: (البنية الدالة) و(الفهم والتفسير)، هو تغيّر، بل تنوع في توظيف المفاهيم الاجتماعية التي ورثها غولدمان من أستاذه لوكاتش. ولعل التغير الملحوظ في منهج غولدمان خلافاً لأستاذه هو التركيز على البنية اللغوية الدالة لاستنباط أنماط الوعي التي تشكل رؤية المؤلف للعالم، بعيدا عن المضمون الأيديولوجي للعمل الأدبي الذي كان يصحب كل تحليل أو قراءة للنص الأدبي وبذلك يكون مفهوم الكلية أن « البنية ليست إبداعا فرديا، ولكنها إبداع جماعي لذات فوق – فردية متميزة...

إننا يجب أن نؤكد أنه ، بالقياس إلى سوسيولوجية الأدب التقليدية ، فإن هذه الطريقة في تصور الابداع الأدبي تعتبر انقلاباً كليا »[2].

ومنه فإن تكوينية غولدمان حاولت إخفاء البعد الأيديولوجي لمنهج لوكاتش الذي ظل سافراً في مناداته بالقيم الأيديولوجية عن طريق تحليل المضمون أو المحتوى، وهي الملاحظة التي سجلها بعض الباحثين على لوكاتش الذي أسرف في الحديث عن القيم الأيديولوجية، وتحول معها المنهج النقدي إلى عرض آراء النظرية الماركسية وتصورها للأدب. فقد جاء غولدمان مُنقذاً هذه النظرية من ترهّلها ومخفّفا من دعائيتها الواضحة وفشلها الذريع رغم الطابع المميز لها عنده، وهو « معالجة الرواية ذاتها باعتبارها مساهمة إيديولوجية في

[1] لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 46.

[2] لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة. ص 153.

حقل الصراع الأيديولوجي العام في المجتمع »[1].

إن المشروع النقدي الذي قدمته بنيوية غولدمان يعدّ – في نظر هذا الأخير – مراجعة حقيقية لمنهج لوكاتش، وتمثل ذلك في استحداث آليات جديدة لقراءة النص الأدبي تُبقي مسألة الوعي وتدخّلها في عملية القراءة واردة دائماً، « إننا لا يمكن – ونحن نتفق مع المواقف المبدئية لغولدمان – إلا أن نأسف لواقعة أن أعماله تشعر المرء بضرب من (المضمونية) وأن المشاكل الصورية للغة لا تعالج إلا في مدى ضعيف »[2].

ومنهج غولدمان في ضوء هذه العلاقات قائم على –كما أسلفنا الذكر – « تناظر البنى كفرضية أساسية ...(فهو) يترك بعض وجوهها من دون إنارة كثيرة، فهو لا يبيّن بوضوح ما إذا كان التناظر الموضوعي قائماً بين بنيتين مستقلتين ومختلفتين عن بعضهما، أم أن التناظر صادر عن نقل بنية واحدة (الوعي الاجتماعي) من مستوى إلى آخر (العمل الأدبي)، الأمر الذي يجعل من بنية العمل الأدبي إعادة توليد نوعي لبنية جاهزة وسابقة للعمل الأدبي»[3].

ومنه فإن منهج غولدمان فتح المجال أمام باختين للتركيز أكثر على اللغة من خلال نظريته الحوارية (البوليفونية/ تعدد اللغات الاجتماعية في الرواية) التي أنقصت من حدّة الأيديولوجيا في العملية النقدية التي فرضت نماذج مسبقة، واشتغلت على لغة النصوص الروائية؛ فقد رأى أحد الباحثين أن «الحوارية... هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية. والحوارية هي ذلك الشيء الأساسي الذي ينقص المنهج البنيوي التكويني كما بلوره غولدمان وخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الروائية. إن الحوارية إذن هي الأداة الفعالة في كل تحليل لبناء الرواية الداخلي »[4]، وهي دراسة محايثة للوعي انطلاقاً من لغة الرواية التي تؤسس لطرفي الصراع الأيديولوجي الذي تعدّ الرواية حقلاً غنيّاً لهذا الأخير.

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا. ص 07 (في التقديم) .
[2] لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 50.
[3] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية. ص 49.
[4] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا. ص 49.

2- المبحث الثاني : الوعي القائم : مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي .

2 – 1 – مفهوم الوعي القائم :

بدأ الحديث عن الوعي وأنماطه في الخطاب الروائي من خلال مفاهيم الواقعية عند جورج لوكاتش والبحث البنيوي التكويني عند تلميذه لوسيان غولدمان، وذلك بتوضيح مسائله وتفسير عناصره، وبرز بقوة عند هذا الأخير لكونه استفاد من بحوث الفلسفة و علم الاجتماع التي كانت سائدة آنذاك في عصره، بعد أن رفض منهج البنيوية اللغوية لعدم اهتمامها بعلم اجتماع الأدب وإلغاء التاريخ وإبعاد الأدب من الخوض في قضايا المجتمع. وهي العوامل التي جعلت من رواد الواقعية أدبا ومنهجا يحاولون التفكير في منهج بديل لما يسمّى بعلاقة الأدب بالمجتمع، وخاصة بعد فشل المنهج الواقعي في تحديد البنيات التكوينية الدالة على فئات لقد لجأ لوسيان غولدمان إلى بحوث علم الاجتماع لبيان العلاقة الوطيدة بين هذا الأخير والأدب لكونه نتاج المجتمع، وقناعته بضرورة خدمة الأدب لقضايا المجتمع. ورغم عدّ بعض الباحثين منهج لوسيان غولدمان منهجا اجتماعيا و ليس منهجا نقديا، لكونه « يتبنى الإطار السوسيولوجي في تحليله للظاهرة الأدبية ، مما يجعل من السهل القول إن دراساته تنتمي بذلك إلى علم الاجتماع الأدبي وليس إلى النقد الأدبي »[1]، إلا أننا نقول عنه إنه يمثل الاتجاه السوسيولوجي في النقد الأدبي، وهو اتجاه يُعدّ وريثَ المنهج الواقعي.

وحين كان المجتمع يحركه صراع فئاته أو طبقاته، فإن كلّ طبقة تمثل وعيا معينا بما يدور في المجتمع وإدراكا متميّزا لقضاياه. ومن ثمة فإن الوعي هو :« مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[2]. فهذا الإدراك المخصوص المنتمي إلى تفكير معين يعطي موقفه من الإنسان والكون والحياة. و بذلك يكون الوعي بالأشياء هو الكيفية التي تستوعب بها طبقة من الناس القضايا الوجودية السابقة. والتميز من حيث النظر إلى هذه القضايا هو الذي ينتج أنماط الوعي ويصنف المجتمع إلى طبقات انطلاقا من مواقفهم المتباينة اتجاه المسائل الاجتماعية.

و تنعكس هذه المواقف في الخطاب الأدبي وتسمّى ب(الرؤية للعالم) التي تنبثق عادة من الفكر الجمعي المجتمع في ظل التطور النقدي بخصوص ظهور البنيوية الباحثة عن البنية اللغوية المغلقة والاكتفاء بذلك.

[1] السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب. ص 50.

[2] لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 33.

للطبقة الواحدة، لأن غولدمان رفض أن تكون « النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية ، وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد وتنتمي إلى جماعات (أو طبقات) محددة . هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية »[1]، وهي الفكرة التي انطلق منها غولدمان لإعادة تأويل الإنتاج الأدبي الإبداعي وفق مفهوم الرؤية للعالم، و في الوقت نفسه حتى يتناسق الإنتاج الأدبي مع البنية التكوينية الدالة على رؤية معينة للعالم.

إن الشيء الجديد في تصور غولدمان هو التحوّل من المنهج الواقعي، أي من سوسيولوجيا المضمون أو محتوى الأعمال الأدبية القائم على الانعكاس إلى سوسيولوجيا البنية الدالة على الرؤية للعالم أو سوسيولوجيا الشكل، وهو انتقال منهجي في ظل التغيّر من العقل في المنهج الواقعي إلى البنية اللغوية الدالة في البنيوية التكوينية، لكي يتناسب المنهج وطبيعة المنظومة النقدية الحداثية السائدة بعد ظهور البنيوية التي تنطلق من اللغة أو فلسفة اللغة لا من مضمون الأعمال الأدبية.

وعلى الرغم من محاولة الباحثين في البنيوية التكوينية إلغاء الحديث عن الانعكاس كمفهوم أساسي في المنهج الواقعي، إلا أن ظلال هذه الآلية ما تزال تحكم العلاقة بين النص والواقع في المنهج التكويني، وهو ما يجعلنا نلخص تصور غولدمان في تعامله مع النص الأدبي في هذا القانون النقدي الآتي الذي يعدُّ البنية بكونها:« تُفهم وتُفسر باعتبارها بنية دالة متماسكة تندرج ضمن بنية إيديولوجية تدخل في علاقات وظيفية مع طبقة أو فئة اجتماعية تبحث عن وظيفة داخل المجتمع »[2]. لذلك ظهرت عند غولدمان بعض المصطلحات الإجرائية التي تدخل في بناء منهجه البنيوي التكويني ألا وهي (الوعي القائم) و(الوعي الزائف)و(الوعي الممكن)، وهي الأنماط الثلاثة التي أشار إليها بقوله :« الوعي الواقع أو الكائن، ثم الوعي الممكن ، وأخيرا الوعي الخاطئ (الزائف)»[3]. وسنخصص هذا المبحث الأول للحديث عن النمط الأول، ألا وهو الوعي القائم بكلّ ظِلاله أو تجلّياته في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف.

ومنه فإن الوعي القائم أو الواقع الذي تحدث عنه رواد البنيوية التكوينية أو التوليدية هو نظرة متميزة إلى قضايا الوجود الأساسية، وفق هذا المنظور الخاص المبني على قاعدة المصلحة الطبقية التاريخية من منطلق ماديّ، عن طريق القانون الاجتماعي الذي سنّه ماركس، وعمل به الفلاسفة وعلماء الاجتماع من أتباعه :

[1] رامان سلدن: المرجع السابق. ص 69.

[2] مُحَّد أمنصور: خرائط التجريب الروائي. ط1. مطبعة أنفو برانت. فاس. المغرب. 1999. ص 21.

[3] Lucien Goldmann : Marxisme et sciences Humaines. Gallimard. Paris. 1970. p 125.

« ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم ، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم »[1]. والمقصود بالوعي هو نوعية التفكير الطبقي أو الانتماء الطبقي ويحدده الموقع الطبقي الاجتماعي الذي تنتمي إليه طائفة من البشر، وليس العكس. فالوجود الاجتماعي أو الموقع الطبقي يتحكم في نوعية التفكير حسب قاعدة المصلحة.

لذلك فإن الوعي لديه علاقة بالواقعة الاجتماعية، لكون الوعي هو نتاج منظومة من السلوك الاجتماعي اتجاه واقعة اجتماعية معينة، وهو ما جعل كلّاً من الوعي والواقع في علاقة مترابطة عبر عنها لوسيان غولدمان بقوله:

«أ) – كل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، وكذلك:

ب) – كل وعي هو، قبل كل شيء، تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، على وجه التقريب »[2]. ومنه فإن الوعي هو قيمة إنسانية اجتماعية مادية انطلاقا من موقف طبقة من الناس من واقعة معينة. و من ثمة فإنه لا حديث عن الوعي في هذه الدراسة إلا من منطلق مادي – من منظور لوسيان غولدمان – وفق المعطيات الاجتماعية السابقة.

وبالعودة إلى الوعي القائم فإنه يتجلّى في خطاب مُحَمَّد زفزاف الروائي في مستويات كثيرة، قد يرتبط بالشخصيات الطبقية التي تنطلق من موقع اجتماعي واحد، وتتجسد غالبا في حالة الانسداد أو الأزمات التي تمر بها هذه الشخصيات، لكون هذا الوعي يخص الجماعة التي تملك وعيا واحدا. ولما ارتبط تاريخيا عند لوسيان غولدمان أسوة بأستاذه جورج لوكاتش بالطبقة النبيلة أو الإقطاعية فإن وعيها المسيطر الذي يشكل أزمات بالنسبة إلى الطبقات الأخرى يعدّ حضوره فعليا حتى في غياب الشخصيات المنتمية إلى هذا الوعي القائم .

1 – 2 – تجليات الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

تنفتح رواية (أرصفة وجدران) لمحمد زفزاف على حالة اليأس والرتابة والقلق وعدم المبالاة التي تخضع لها شخصيات مثل بومهدي وسالم وعبد الرحمن وصالح، وهم الطلبة الجامعيون المثقفون الذين يأوون بعد

[1] رامان سلدن: المرجع السابق. ص 49.

[2] لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 35.

العودة من الجامعة إلى غرفة سالم، وهو ما تجلّى في قول الراوي البطل بومهدي: « إن العالم يبدو لي في بعض الأحيان مهترئا. جد مهترئ. وأشعر بدخان زاكم ينبت في صدري. وينطلق إلى خياشيمي بالبرود، ثم إلى الفضاء مختلطا بظلال الأشياء وبالفراغ الكابوسي الثقيل »[1]. فالشيء الذي يسيطر على البطل وأصدقائه يدل عليه هذا المقطع الذي يبيّن الحمل الثقيل الذي تنوء بحمله أظهرهم، فهم يعيشون حالة من الإحباط ولا يكادون يغادرون الغرفة إلا إلى الجامعة، بينما تكون صورهم مجرد أشباح في الطرقات وعلى الأرصفة وأمام الجدران، وهو ما يجعل الوعي القائم ينعكس بصورة جلية في تصرفات هذه الشخصيات.

ويبقى الوضع القائم أو الفعلي على ما هو عليه، وتزداد حالة هذه الشخصيات السابقة سوءا في كلّ مكان، سواء أكان ذلك في شقة سالم أم في الشارع والطرقات أم في الجامعة، فالوعي القائم يحيط بهم جميعا من كلّ جانب، « انحل الإضراب هكذا بلا مقدمات. غير أنه لم يذهب (بومهدي) إلى الكلية أمس أو اليوم. وفي الصباح مكث بومهدي في البيت حتى وقت الغداء. لم يفعل شيئا ولكنه كان يفكر ويفكر. كان شعور عارم يجتاحه. شعور عارم بالاختناق. العالم لا يريد أن يتغير. في بعض اللحظات يشعر أنه مركز العالم . لكني للأسف تمثال هش لا يساوي شيئا »[2]. فهذه المقاطع السردية تبين الوعي الواقع الذي يكبل البطل وأصدقاءه من خلال هذه الحركة الرتيبة المحزنة التي تلفّ حياتهم، وتسيطر عليها جاعلة إياهم لا يقوون على أيّ شيء. فهم يحتجون والاحتجاج « على الوجود في العالم يعني في وجهه الضمني الآخر الاحتجاج على الواقع الاجتماعي »[3].

إن هذه الظروف الاجتماعية التي يعيشها البطل وأصدقاؤه تعبر عن وقوعهم تحت طائل الوعي الواقع الذي كبّلهم بقيوده ،وإن كانت هذه الأخيرة معنوية دون حضور فعلي لشخصية من شخصيات هذا الوعي، وإنما الشيء الملاحظ هو أن الرواية قد بدأت بحالة من التأزم عبرت عن وجود – ولو معنويا في ظل غياب شخصيات نبيلة أو اقطاعية واضحة في هذه الرواية – نمط الوعي الواقع مسيطرا على هذه الرواية.

ولا تخرج رواية (الأفعى والبحر) عن مسار السرد الروائي الذي ينتظم خطّ الكتابة عند زفزاف، فالوعي القائم يبدو واضحا من خلال حديث البطل سليمان إلى صديقه كريمو عن الفيلات الضخمة المحيطة

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 82.

[3] حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية –.ط1.دار الثقافة للنشر والتوزيع .الدار البيضاء. المغرب. 1985. ص 384.

المحيطة بشاطئ البحر التي بنيت بأموال الوزراء الذين حوكموا بتهمة السرقة وتعاطي الرشوة: « قبل سبع سنوات كان المكان بلقعاً. هذا آخر ستيل في الهندسة المعمارية. يقال إنها بنيت من نقود الوزراء الذين حوكموا بتهمة الرشوة واستغلال النفوذ »[1]. فالنمط المسيطر – وإن كان مشارا إليه في هذا المقطع السابق – هو الوعي القائم الذي بدأ يحيط بشاطئ البحر ويبتلع كل المساحات والأراضي. فهذه البنية اللغوية من الراوي الشخصية تكشف عن نوعية الوعي الموجود في هذا المقطع.

ولا نكاد نعثر على مقطع سردي يشير إلى الوعي الواقع سوى ما يذكره الراوي البطل سليمان بينه وبين الصبيّ شقيق سوسو الذي وجده بالقرب منه على الشاطئ: « أبي (والد الصبيّ) دائما في الفيلا . ليل نهار . إنه يخاف أن يصاب بزكام. له كرش ورأس أصلع . يتقن عدّ المال فقط . لكن أختي تسرق منه وتشتري لي الآيس كريم وتدخل الرجال من الباب الخلفي ... أحيانا يكون رجلان واحد لأمي والآخر لأختي »[2]. فهذه البنية اللغوية تعبر عن بنية اجتماعية أكبر أو الوجود الاجتماعي للوعي القائم المتحلِّل الذي لا تتقن شخصياته سوى عدّ المال والقيام بالمغامرات الجنسية أو الخيانات الأسرية وعدم إحساس بعضهم ببعض.

فالبنية اللغوية الدالة تحدد البنية الاجتماعية الكبرى التي تشير إلى نمط الوعي القائم الذي يتشكل منها الخطاب الروائي في هذه الرواية، وهو ما يجعل هذه البنية الاجتماعية تشير إلى أطراف الصراع في خطاب هذه الرواية، وهو صراع القيم الاجتماعية الذي يعمل على جعل حالة التأزم نقطة بداية السرد من طرف الراوي.

تقوم البنية السردية لرواية (أفواه واسعة) على تكثيف الأحداث وقصّها بطريقة موجزة عن طريق راوٍ عليم يسرد مسائل متفرقة تتعلق أساسا بالكاتب، فهي لا تشرح أحداثا واقعية، وإنما تأتي في شكل سيرة ذاتية تعطينا موقف الكاتب من قضايا كثيرة، وفي مقدمتها موقفه من البنية الاجتماعية التي تشكل الوعي القائم : « ولا أستطيع أن أتصور كيف يستطيع أن يأكل إنسان ثريّ طعاما مرتفع الثمن في مطعم فاخر فيخرج له صرصار من طرف المائدة ، أتصور كذلك ، أن ذلك الثري ، سوف يتظاهر بأنه لم يره ، خصوصا إذا كانت معه امرأة. فقد تحتج عليه لأنه أخذها إلى مطعم فيه صراصير، وحتى لو كان في بيتهم صراصير... فهي لم تتعود على العيش بين الصراصير، ولم تر في حياتها قط جرذا، وحتى لباسها قد تكون جلبته

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 28.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 35.

لها أختها من إسبانيا أو إيطاليا »[1].

يشير الراوي في هذا المقطع المكون من البنية اللغوية إلى بنية اجتماعية ينتمي إليها الأثرياء رجالاً ونساءً، وهذه البنية الاجتماعية تكوِّن الوعي القائم الذي يقوم بقهر أنماط الوعي الأخرى عن طريق المال، لكونه يقف في هرم الوجود الاجتماعي، ويتسبب في قهر الآخرين، وهو واضح من موقف الكاتب اتجاه هؤلاء الأثرياء الذين لا تهمهم سوى أنفسهم، بعيدا عن آلام الناس الذين لا يجدون ما يأكلون.

إن اهتمام الراوي بالحديث عن موقف الكاتب ممن يكوّنون الوعي القائم هو تركيز على البنى الاجتماعية التي تشكل الصراع وتحرك خيط الأحداث، وهو ما يتجلى في قوله: « حتى لا تدركنا إحدى دوريات الشرطة فتأخذنا إلى المركز بتهمة ذلك الشيء الذي تعرفينه، أو نعرفه نحن جميعا. كلنا سلكنا تلك الطريق، ولا أنسى الشهور الثلاثة التي قضيتها في السجن ، ولا شك أنك دخلت السجن ، ... فذلك هو قدرنا »[2]. فتشكل هذه البنية اللغوية دلالة واضحة على البنية الاجتماعية القارة في هذا المقطع، فهي بالنسبة إلى الكاتب البطل أداة قهر وسيطرة، بل ودخول إلى السجن. وهي طبيعة الوعي القائم الذي يسعى إلى البقاء مسيطراً لا يَطالُه التغيير ولا يتحول عن مكانه ولا يحيد عنه.

تنفتح رواية (بيضة الديك) على تبرّم شخصية البطل رحّال من الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها من جراء الحالة التي تحيط به، وهنا يشير الراوي إلى شخصيات ذات سلطة ووزن كبيرين جاءا على لسان الحاجة صاحبة العمارة التي يأوي إليها البطل: « ألا تعرف يا ولد الحرام أنّي أعرف المقدم والخليفة والعامل و الكوميسير »[3]. فالبنية اللغوية التي أشار إليها الراوي في كلام الحاجة يدل على بنية اجتماعية كبرى يمثلها المقدم والخليفة والعامل والكوميسير وتمثل الوعي القائم، وهي الأطراف التي أسهمت في الأوضاع الاجتماعية المزرية للبطل رحّال، وجاءت على لسان الحاجة كأداة ضغط لكبح جماح البطل وزملائه الذين يمثلون وعيا آخر يريد أن ينفلت من هذا الوضع الذي أسسه الوعي القائم.

ويأتي نموذج آخر يكرس هذا الوعي القائم في هذه الرواية، وإن كان لا يظهر بشكل واضح إلا

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 07.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 27.
[3] محمد زفزاف: بيضة الديك . ص 13.

من خلال كلام شخصية اليهودية صاحبة البار: « بدأت مضايقات السلطة لي ، ورجال الضريبة وسماسرة النهر العكر، بدأوا يخوضون في مائه. لكني عرفت كيف أتخلص من كل هذه المضايقات فيما بعد . نجوت بنفسي وبعت البار الذي أغلق نهائيا »[1]. فصاحبة البار التي كانت تجمع في هذا الأخير الزبائن من الرجال والنساء أصبحت مضايقة من عمال المخزن ورجال الضريبة ، وهؤلاء يمثلون الوعي القائم الذي أسهم في غلق هذا البار ، لتؤسس هذه البنية اللغوية للبنية الاجتماعية التي تسعى إلى بقاء الأوضاع الاجتماعية على ما هي عليه ، لكون بقاء هذه الأخيرة على هذا النحو هو بقاء للوعي القائم وتكريس لمظاهره التي تلعب دورا في بناء الحدث السردي وتذكي جذوة الصراع بين أنماط الوعي الاجتماعي.

وإذا كان مُحَمَّد زفزاف لم يشر إلى هذا الوعي القائم من خلال تجسيد ذلك في شكل شخصيات بارزة تمارس هذا القهر على أنماط الوعي الأخرى ، فإن خطورة هذا الوعي القائم على مجموع شخصيات الرواية تظهر جلياً عبر الاشارة المقتضبة من الراوي من حين إلى آخر إلى حدث هامشي يؤسس لوجود مثل هذا الوعي الاجتماعي. «الغريب أنها كانت تلاطف رجال الشرطة السرّيّين . قيل لي إنهم كلما احتاجوها أخذوها إلى المخفر . كلهم يشتهون جسدها حتى أنه صار بالنسبة لهم مبتذلا . ولا شك أنها ستفعل نفس الشيء لو أن رجال الدرك هاجمونا الآن بين الأشجار »[2].

إن الحديث عن شخصية هذه المرأة المغربية التي تجلس على شاطئ البحر أو البلاج جرنا من خلاله الراوي إلى ذكر المخزن ورجال الشرطة ورجال الدرك الذين يمارسون قهرا اجتماعيا واقعا أسّس لوعي فعلي جعل البطل عليّ يتحدث بكثير من الخوف والوجل عن علاقة هذه المرأة مع المخزن برجاله . فهذه البنية اللغوية تؤسس لبنية اجتماعية وهي بنية الوعي القائم الذي يبسط سيطرته على كل أنماط الوعي الأخرى ، رغم أنه لا يشكل قيمة واضحة في الصراع الدائر بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.

رغم هذه الإشارات السردية الموجزة التي يوردها الراوي بخصوص الوعي القائم إلا أننا ألفيناه يذكر شخصية ذلك الشاب الثريّ الذي يرمز إلى الوعي القائم. « الفتى الثريّ ، المدلل ، الغبيّ ، الذي لا ثقة له في نفسه ولا في الآخرين ، الآن فقط بدأت أعرف لماذا كان صامتا وخجولا . لم يكن ذلك الصمت سوى ترصد . دراسة مسبقة للإقدام على أيّ فعل أو قول ... ففي هذا المغرب الصّقع جرت العادة ألاّ يتحدث

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 29.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 63.

الناس سوى عن فروجهم وما سوف يمتلكون من دور أو فيرمات. وفي حالات مثل هذه ليس على أمثال عز الدين سوى الصمت، الاستماع، واجترار الآلام الداخلية من جراء ما يتردى فيه القطيع من بلادة وانحطاط. والذي يريد قسرا أن يعكس كل ذلك على الأقلية التي تتحمل آلامها الخاصة وآلام القطيع »[1].

يرمز هذا الفتى الثريّ إلى الوعي القائم الذي يصنع مآسي الآخرين ويترصد تحركاتهم، بل يقوم بتصوير ما يفعلون وينظر إليهم نظرة احتقار، فهو ينتمي إلى الوجود الاجتماعي للوعي القائم الذي يمارس قهرا على البطل والشخصيات الأخرى، ولم يتضح ذلك بشكل جليّ، وإنما أشار الراوي البطل إلى هذه البنية اللغوية التي تعكس البنية الاجتماعية التي ينتمي إليها هذا الفتى الثريّ. فالآلام التي أشار إليها البطل هي نتيجة الوعي القائم الذي ينتمي إلى وجوده الاجتماعي هذا الفتى الذي وضعه الراوي بين أنماط الوعي الأخرى ليؤسس لهذه المفارقة.

وتبرز مسألة الوعي القائم بشكل أفضل في رواية (الحي الخلفي) التي تتناول الجانب الهامشي من المجتمع. وهنا يبرز الجانب الخلفي السريّ الذي لا يظهر للناس، وهو ما يجعل من هذه الرواية تبرز سلطة الوعي القائم التي تتحكم في مجريات الأحداث، بل وتشكل نقطة بداية الصراع أو ما يمكن أن يُسمّى بالتقاطب في الرواية بين أنماط الوعي. وتنفتح هذه الرواية على سرد الراوي وقصّه فيما يخص العمارات التي تتجاور مع بعضها ويسكنها بعض النازحين من القرى والأرياف، وهي في الأصل لأصحابها المقيمين في أوروبا: « ومثل هذه العمارات المغلقة النوافذ أو التي لم يستكمل بناؤها والمنتشرة هنا وهناك لابد وأن يحتلها بعض السكان الغرباء إلى حين قرب الصيف ، موعد عودة أصحابها الذين يشتغلون في أيّ شيء في أوروبا ... عين المقدم تمرّ بكل تأكيد في كل زقاق وتتسرّب إلى أية بناية مسكونة أو مهجورة وهو يعرف أسماء أصحابها الأصليين واحداً واحداً، كذلك فإن الساكن الغريب الطارئ لا بد وأن يدفع دون أن يبلغ جاره وحتى لا يبلغ الجار جاره، وحتى لا يسمع مسؤول كبير »[2].

تشير هذه البنية اللغوية التي وردت في هذا المقطع إلى بنية اجتماعية تتضمن مجموعة القيم التي تؤسس للوعي القائم الذي ينتمي إليه المسؤول الكبير الذي سلط عينه – وهي المقدّم أو رجل الأمن – تراقب كلّ شيء في الناس، في نومهم ويقظتهم، وفي سكناهم وحين وجودهم في الأحياء والأزقة، و هو ما شكّل

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 89.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 7 – 8.

عليهم قهرا اجتماعيا أنشأ هذا الوضع الفعليّ أو القائم الذي يعاني منه هؤلاء النازحون من الأرياف إلى هذه البنايات أو المساكن المهجورة.

ويبرز القهر الاجتماعي الذي يمارسه الوعي القائم في هذه الرواية من خلال حديث شخصية المعلّم بخصوص زوجته مع شخصية الطاهر؛ حيث إن زوجة المعلم تركته وفرت مع يهوديّ ثم تزوجته فيما بعد، وهو ما شكل عبئاً إضافيا على المعلم الذي بقي تحت طائل هذا الوعي الفعلي القائم. « لقد تزوجت يهوديا ومعنى هذا أنها كانت لها علاقة به في السابق، لا يستطيع أحد أن يعرف ما يدور في رؤوسهنّ ... أنا لا أفهم، إذا كانت لا تحبني فلماذا لم تصارحني بذلك ؟ أم أنني أصبحت فقيرا. كان عليها أن تساعدني حتى أجد لي شغلا و نربي الطفلين وكل شيء. لقد كان الطفلان سعيدين. لكنها فعلتها »[1]. فالوعي القائم هنا حدده الانتماء الطبقي بالنسبة إلى زوجة المعلم، فانتماؤها إلى الوعي القائم بعد هروبها من زوجها جعل انتماءها الجديد هذا إسهاما في هذا القهر الطبقي من طرف الوعي القائم. فالبنية اللغوية السابقة دلت على البنية الاجتماعية التي تنتمي إليها زوجة المعلم، وتعكس في الوقت نفسه نمط الوعي الجديد الذي صارت تنتمي إليه.

ولا تخرج رواية (قبور في الماء) لمحمد زفزاف عن هذا الخط السردي في بناء الأحداث، بل تسلك المسلك نفسه الذي يميز نمط الكتابة عنده ، وإنما الشيء الملاحظ على هذه الرواية هو بروز شخصيات الوعي القائم واضحة ، في صورة شخصية العياشي صاحب مركب الصيد الذي غرق في عمق البحر، وعلى مَتْنه عشرة صيادين أو بحارة . وانتظر أهل قرية المهدية عشرة أيام ولم يعد ذلك المركب بالصيادين ، وهو ما أحدث فجيعة في هذه القرية وترك أهلها في حالة حزن وبكاء ونحيب ؛ فهذه الرواية « تمثل موقف الروائي وتقدم رؤيته الخاصة للعالم ، بما تتضمنه هذه الرؤية من موقف تجاه الواقع الاجتماعي»[2].

والأمر الذي يهمّنا من هذا الحدث الجوهري في هذه الرواية هو شخصية العياشي صاحب المركب المفقود ومالكه، فهو يمثل الوعي القائم الذي تسبب في مأساة هذه القرية: « إن العياشي رجل غني . وهو ليس في حاجة إلى مركب . وهو يستطيع أن يعيش سواء أضاع المركب أو لم يُضعهُ »[3]؛ إذ تنفتح هذه الرواية على الوضعية الاجتماعية المأساوية التي عصفت بهدوء هذه القرية، وجعلت الوضع الاجتماعي يزداد سوءاً،

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 29.

[2] حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص 480.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 11.

واستولى على أهلها الفقر والفاقة والحاجة، لكون هؤلاء الصيادين المفقودين يعيلون أسرهم بعملهم عند العياشي في مراكبه. ويتخطى الوضع القائم بداية الرواية ليصل إلى خط نهايتها، وهو ما يجعل الوضع الفعلي القائم مسيطرا على فصول الرواية كلها، لأن حديث أهل القرية كلّه كما ذكر ذلك الراوي في السرد لا يتعدى مسألة التعويض الذي يقدمه العياشي لأهالي المفقودين، هل سيدفع الدية لهم أم لا ؟ .

وانتهت أحداث الرواية ولم يدفع العياشي الديّة لأهالي المفقودين، وأقنعهم بإقامة زردة كبيرة تكون في حجم النعي. « بعد أن كان الجميع ينتظرون دية أصبحوا ينتظرون زردة يأكلون فيها حتى يشبعوا . ثم يأخذون لأبنائهم اللحم في العب والقب.

كما كان غرق المركب غير متوقع ، وغياب وعودة العياشي غير متوقعين ، كذلك لم تكن الزردة في حساب أحد ، خصوصا وأن المهدية لم تشهد حفلا منذ وقت ليس بقصير . لذلك جاءت الفرحة وقد خفت آلام الموت »[1]. لقد أقنع العياشي عن طريق حلفائه في الرواية أهل قرية المهدية بقبولهم بالزردة ونسيان قصة ديّة المفقودين، رغم إلحاحهم وترقبهم وانتظارهم حلول العياشي بالقرية وحديثهم مع أهلها وإعطائهم – على الأقل كما كانوا ينتظرون – وعوداً بدفعها. فهذا الواقع القائم الذي تسبب فيه غرق مركب العياشي وعدم دفع هذا الأخير للدية أفرز وضعا اجتماعيا صعباً بالنسبة إلى قرية المهدية، ونقل أهلها من حالة صعبة إلى حالة سيئة جداً، وكشف في الوقت نفسه عن البنية الاجتماعية التي انطلق منها العياشي في معاملته لأهل القرية .

ويبقى مُحَّد زفزاف في نسق الكتابة نفسه في رواية (محاولة عيش)؛ حيث يقص علينا سيرة الطفل البطل حميد بائع الصحف والجرائد، وهو يجوب الشوارع والمقاهي والميناء بحثا عن لقمة العيش للخروج من الحالة الاجتماعية التي أسست لوضع قائم سيء جداً، يعيشها هو وأفراد أسرته المكونة من الوالد والوالدة والإخوة. ويتكون هذا الوعي القائم من أطراف كثيرة أسهمت في إنتاجه.

ينفتح جو الرواية على وجود البطل حميد أمام الباخرة (أيفون 5) التي تنقل الخمور المغربية إلى مناطق مختلفة من العالم، وهي كما يقول عنها الراوي بالنسبة إلى البطل حميد: « إنه يعرفها جيدا، لأنها تمر كل خمسة أو ستة أشهر ... فإن حميد يتغير نهائيا، تتلبسه حالات من الفرح العارم، وعندما ترحل، ترحل عنه تلك الحالات، يعود إلى بؤسه الحقيقي. لم يكن يعرف للرجل اسما ، إلا أنّه سينغالي أسود ... وبالرغم من سواده

[1] مُحَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 76.

فهو مسلم حقيقي. أحسن من بعض المسلمين البيض الأثرياء الذين يعرفهم في المدينة. إنهم قساة . لا يشترون جرائده. فقط يشتمونه عندما يدخل المقهى أو يعرض عليهم صحفه »[1].

يوجز الراوي في هذا المقطع البنية اللغوية التي تعكس البنية الاجتماعية الدالة على الوعي القائم الذي أسس للظروف الاجتماعية التي يمر بها البطل حميد؛ فهؤلاء الأثرياء الذين أشار إليهم الراوي – ولو بصورة سريعة موجزة – ينتمون إلى الطبقة النبيلة التي تقوم بقهر أمثال حميد، وتعمل على بقاء ظروفهم المزرية على حالها هي إمعاناً في ذلك، وهو ما يشكل سيطرة للوعي القائم أو الفعلي من هذا المنطلق.

كما شكلت علاقة حميد بالمرأة اليهودية بروزا قوياً لسيطرة الوعي القائم على غيره من أنماط الوعي التي ينتمي إليها البطل حميد مثلا: « أخرج حميد القفتين وهو يتمايل. كان قد وضع حزمة الصحف في إحديهما. وقف عند باب المطعم، وأخذ ينظر في خوف يمينا وشمالا، لو ضبطه الرئيس لأشبعه لكمًا ورفسًا.

- يا ولد ال... هل أنت بائع صحف أم حمّال ؟ سأصفي معك الحساب هذا المساء. إذا لم تعجبك المهنة فاختر أن تكون حمّالا.

خاف حميد أكثر. انتابت جسده قشعريرة وتمنّى لو تخرج اليهودية السمينة بسرعة، انفتح الباب وظهر جسدها، كانت تتحدث إلى بعض الزبائن وهي تبتسم :' أكلة شهية '. مشت أمامه دون أن تعيره انتباها. تبعها حميد ... كان يتمايل . خشي أن تلتفت اليهودية فتراه على تلك الحالة . ثم تغير وجهة نظرها في قوته »[2].

تشكّل كلّ من اليهودية التي كلفت البطل حميد بحمل القفتين والرئيس في مخيّلة حميد – كما دلّ على ذلك الراوي – تأسيسا لموقف واضح جليّ من البطل، بوصفهما يحملان الوعي القائم الدال على الوجود الاجتماعي المناقض لوعي حميد، فهما يعدّانه خادما تحت إمرتهما، لا بد أن يطبق الأوامر وينصاع. وهو موقف يأباه حميد ويستجيب له ولو على مضض، ممّا يخلق تبعيته للوعي القائم الذي يحتقره ويهينه بشتى الوسائل. فالانتماء الطبقي لليهودية والرئيس هو تجسيد للوعي القائم في أعلى صوره الواضحة.

ولا يختلف خطاب محمّد زفزاف في رواية (المرأة والوردة) عنه في الروايات السابقة، لأن هذه الرواية

[1] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 03.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 41.

تكمل حلقة الخطاب الروائي الذي بدأه زفزاف، وإن كانت رواية (المرأة والوردة) هي الرواية الأولى التي كتبها زفزاف. وبذلك فإن تجليات الوعي القائم تبرز بقوة في خطاب هذه الرواية.

ولعل الشيء الذي لفت نظرنا في هذه الرواية هو كون أحداثها جرت – مثلما يقص علينا الراوي ذلك – في بعض البلاد الأوروبية التي أقام بها البطل هاربا من بلاده التي لاقى فيها الشقاء والبؤس والظلم والقهر، وباحثاً في الوقت نفسه عن لقمة العيش بواسطة تهريب الكيف والخمور وبيع السلع المهربة ناقما على كلّ ما يمثّل هذا الوعي القائم: « وإذا استنجدت بشرطيّ ضربك على رأسك وقادك إلى المركز حيث تشم رائحة الوسخ والقذارة . وربما كلفت بتنظيف المركز من قيء السكارى، كل هذا لأن الشرطة أميون جهلة، قادمون من البادية. تحولوا من مكانهم وراء الماشية والإبل إلى مكان آخر وراء الشعب يرفسونه ويذلونه »[1]. فهذه البنية اللغوية التي كشف عنها الراوي تدل على بنية اجتماعية ناتجة عن علاقة البطل بكلّ الذين ذكرهم في هذا المقطع؛ فالفعل الذي قام به الشرطي يؤسس لتصور الوعي القائم بخصوص المواطنين، فهم لا يلقون منه سوى الضرب والركل والرفس لقمع أيّ محاولة منهم لإفساد سلطته، أو السعي في غير الاتجاه الذي اختاره.

ومن حين إلى آخر يسعى أحد أبطال الرواية إلى الكشف عن أطراف كثيرة تمثل الوعي القائم – بواسطة قصّ الراوي فترات مختلفة من الرواية –، وهو ما جاء على لسان البطل: « – فجأة انهال علينا ضوء البطارية – رفعت (باربارا) رأسها ورفعت رأسي – وجدنا الحارسين وهما يقهقهان – وقفت بصعوبة وظلت باربارا ممددة في مكانها فأرسل الحارس الجبان ضوء بطاريته ... طلب مني الجواز ولم يكن معي – قال اذهب هات الجواز واترك الفتاة – فهمت اللعبة و صعدت إلى فوق ...لذلك خفت عندما قالت سوز سيكتشفوننا. خفضت صوتي وسرت في جسدي رهبة خفيفة »[2] .

تعد هذه الإشارة من الراوي البطل بمثابة البنية اللغوية الدالة على البنية الاجتماعية التي ينتمي إليه الحارسان اللذان ضبطا البطل مع باربارا في الغابة. إضافة إلى الرهبة والخوف اللتين شعر بهما البطل أثناء حديث سوز معه بضرورة خفض صوته. وهي الإشارة إلى نوعية العلاقة التي تحكم البطل وصديقته مع الحارسين، فهي علاقة القهر والتسلط والسيطرة؛ فقد « عكست الرواية موقفا انتقاديا تجاه الواقع الاجتماعي

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 39.

المغربي »[1] الذي هرب منه البطل مُحَمَّد، إلى الواقع الأوروبي الذي لجأ إليه ممّا ينجر عن ذلك التوتر السائد بينهما، وتكون العلاقة بين الطرفين (البطل مُحَمَّد وسوز من جهة، والحارسين من جهة أخرى) علاقة قهر وتسلّط.

نستطيع القول بعد بحث مسألة الوعي القائم وتجلّياته في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف إن هذه المسألة تجلّت بشكل واضح في روايات هذا الأخير؛ من حيث كون الوعي القائم أو الفعلي يدخل في تشكيل البنية السردية للخطاب الروائي الذي ينفتح عادة على مواجهة البطل لهذا الوعي القائم الذي يقف مانعاً من تحقيق الوثبة الاجتماعية أو يكون سبباً وعائقاً في هذه الحالة المزرية، وبرز ذلك عند بطل رواية (أرصفة وجدران) بومهدي في علاقته الانفصالية عن مجتمعه. بينما تكون العقبات التي تحول بين سليمان بطل رواية (الأفعى والبحر) هو المظاهر المقلقة التي انتشرت بمحاذاة الشاطئ (البلاج) وفي المدينة الصغيرة التي سافر إليها. وتكون مظاهر الوعي القائم في رواية (أفواه واسعة) وما أعقبها من روايات مُحَمَّد زفزاف في (بيضة الديك) و(الثعلب الذي يظهر ويختفي) و(الحي الخلفي) و(قبور في الماء) و(محاولة عيش) و(المرأة والوردة) هي الانسداد التام بين أبطال هذه الروايات والواقع الذي يصطدمون به في بداية اتصالهم بهذا الواقع.

[1] حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص 316.

3 – المبحث الثالث : الوعي الزائف : مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي .

3 – 1 – مفهوم الوعي الزائف:

بعيدا عن إعادة مفهوم الوعي مرة أخرى من حيث اصطلاح باحثي علم الاجتماع فإن الوعي الزائف في البنيوية التكوينية يكتسي خصوصية مستقلة، لكونه دالا على فئة معينة من المجتمع تملك شعورا واحدا بامتلاكها قيما واحدة جماعية مستقلة عن طبقة أخرى. وهي الفئة التي تقع في سُلّم الترتيب التنازلي في علم اجتماع الفلسفة في المرتبة الثانية تاريخيا، رغم نشأتها المتأخرة عن الطبقتين الأولى والثانية : الأرستقراطية (النبيلة) والبروليتارية (الفقيرة).

ويبدو أن هذا المصطلح (أي الوعي الزائف/الخاطئ) يحمل في مفهومه بعدا تاريخيا من القيم والدلالات، تتمثل في علاقته بمجموعة من التصورات التي تؤكد على أن المصطلح جاء نتيجة للزخم المعرفي والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تعدّ مهاداً لنشأته. إضافة إلى كون هذا المصطلح قد أطلقه ماركس على البورجوازيين الذين نسوا أهداف الثورة التي أقاموها مع البروليتاريين (الفقراء) ضد الطبقة النبيلة (الأرستقراطية)، وانقلبوا على أعقابهم وراء مصالحهم.

لعل الشيء الذي اعتنى به مُحَمَّد زفزاف في خطابه الروائي عامة هو قضية الوعي الزائف أو البورجوازية ومسألة الاستيلاب، ولم يعتنِ بقضية أخرى أكثر مما اعتنى بهذه الأخيرة، لكونها شغلته فناصب لها العداء وجعلها العدو الأول للوعي الممكن أو طبقة العمال. لذلك فإن رواياته تتحدث عن العلاقة بين البورجوازية والعمال، وهو ما يتجلى في القراءة الآتية :

3 – 2 – تجليات الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

تبدأ رواية (أرصفة وجدران) بعرض حياة مجموعة من طلبة الجامعة المثقفين وعلى رأسهم البطل بومهدي الذين يأوون إلى شقة سالم لممارسة الجنس ولعب الورق والحديث عن الفن، دون مبالاة بما يجري خارج هذه الشقة، بل صارت حياتهم تافهة لكونهم يشعرون باهتراء هذا العالم، وهو ما جاء على لسان البطل بومهدي: « لماذا هذه الحركة تتضمن العفونة والرتابة والتكرار ؟

إنني مُقيّد، وأشعر أن العالم مقيد كذلك وهذا الزمان وهذه الجدران الأربعة، وهذه الأوراق الجامدة ..

ترى أين توجد مفاتيح هذه القيود جمعاء ؟

ركل كتابا بقدمه كان قد تعب من قراءته ، ثم نهض مفككاً ' الحكيم إيزوب وسقراط . . لا شيء قد تغير. إن القيم هي الأخرى قد اهترأت باهتراء العالم »[1]. إن هذا الإحساس والشعور المضطرب الذي استولى على البطل وعلى أصدقائه سالم وعبد الرحمن وصالح هو شعور جماعيّ ناجم عن انتماء هؤلاء إلى بنية اجتماعية واحدة أدّت بهم جميعا إلى العدمية وعدم المشاركة في الحياة بشكل عاديّ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتناء بالهموم الفردية لكل واحد منهم؛ فسالم « أمك تتعفن وأنت هنا تتعفن في الأوساخ واللاتنظيم . تعتقد أن الشرب والعاهرات والرسم شفاؤك . أبدا لا . أبوك يعيش لذاته. ويبول على أمك في الدهليز . وأنت هنا تحاول أن تنسى »[2]. بينما يُشغل صالح وعبد الرحمن نفسيهما بلعب الورق وجلب العاهرات إلى شقة سالم وخيانة زوجتيهما و الانصراف إلى جمع المتع واللذات الجسدية التي لا تشبع شهواتهما؛ فالبطل « عندما يشاهد المرأة يهتز كيانه وتطفح علامات الرغبة الجنسية على السطح ويتقلص إحساسه بالعالم ليتركز في جسم امرأة »[3].

إن هذا الضياع الذي يعيشه البطل وزملاؤه جعلهم لا يعيرون المجتمع اهتماما، ولا ينخرطون في أيّ عمل نافع؛ فحتى وهم طلبة في الجامعة ليس لهم همّ سوى الذهاب إلى الجامعة والعودة منها إلى شقة سالم، وغالبا ما تراودهم أفكار القتل والانتحار.لم ينشغلوا بمهمة الثقافة و بشؤون الطلبة لكونهم كذلك، فقد « انحل الإضراب هكذا بلا مقدمات. غير أنه (بومهدي) لم يذهب إلى الكلية أمس أو اليوم. وفي الصباح مكث بومهدي في البيت حتى وقت الغداء. لم يفعل شيئا ولكنه كان يفكر ويفكر. كان شعور عارم بالاختناق . العالم لا يريد أن يتغير »[4].

لا نجد للبطل وزملائه – انطلاقا مما يعيشونه – سوى الحديث عنهم بالانتماء غير الاجتماعي؛ فهذه المقاطع السردية تحيلنا على بنية اجتماعية معينة تنفصل عن هموم المجتمع، وتعكس هذه البنية رؤية معينة للعالم، عبرت عن السكون والتعفن والانعزال وعدم المبالاة والملل والكآبة، فهم أبطال تائهون، ضمائرهم ميّتة. والنتيجة التي نستنتجها هي، أنه « ليس البطل هنا أكثر من شاب مراهق ينظر إلى العالم من خلال نصفه

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 25.

[3] حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص 372.

[4] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 82.

الأسفل، وينحصر كل همه في تفريغ مكبوتاته الجنسية، ويرى أن المرأة ليست أكثر من بالوعة. وبالطبع فإن هذا هو نموذج الشاب البورجوازي الأناني الذي يريد السيطرة والاستيلاء على كل شيء »[1]. وهو الوهم الزائف الذي وقع فيه البطل وزملاؤه وفقا للمعطيات السابقة. ومردّ ذلك في نظر غولدمان إلى البنية الاجتماعية التي ينطلق منها هذا الوعي الزائف البورجوازي.

ويستمر زفزاف في فضح الطبقة البورجوازية من خلال وعيها الزائف بالمجتمع؛ في كونه مجموعة من الشهوات والملذات والمتع الجسدية والجنسية، رغم ما تخلّفه هذه الأخيرة من تفاهة وعجز وعدم المبالاة، فقد شهدت رواية (الأفعى والبحر) تفصيلا لمسألة البورجوازية، من خلال الحدث الرئيسي بين البطل سليمان وشخصية سوسو البورجوازية التي يملك والدها فيلا على شاطئ البحر؛ فقد كان نزول سليمان إلى البحر في يوم حار وتعرّفه على الطفل الصغير الذي يتبعه كلب بمثابة الحدث الذي فجر خيوط الرواية؛ إذ أغرى هذا الحدث الراوي وحثّه على فعل القصّ، وجعلنا نتعرف أكثر على سمات الوعي الزائف. « وحاول أن يتصور أخت ذلك الطفل ... لا شك أنها جميلة . غير أن ذلك لا يمنع كونها بليدة ولا تتحدث في الكتب والثقافة، بل تتحدث عن مغنين غربيين رأت صورهم في مجلات رخيصة. وشعر سليمان بالتقزز لأنه لا يحب هذا النوع من الناس البورجوازيين التافهين ، الذين ليس لهم همٌّ سوى رفع المهور ، وتزويج أبنائهم ببعض الأسماء التي تبدأ ب(بن)»[2].

إن هذا الموقف الذي أبداه الراوي من سوسو وعائلتها هو – في حقيقة الأمر – موقف من كل البورجوازيين الذين يمثلون الوعي الزائف؛ حيث تغيب عنهم الثقافة والاهتمام بالمجتمع، وليس لهم همٌّ سوى الجانب المادي الذي يتحدثون عنه. وما عدا ذلك فهم تافهون. إن هذه الصورة السردية التي رسمها الراوي عن سمات الوعي الزائف هي إشارة منه إلى الوهم الذي يعيشه هؤلاء، لاهتمامهم بهذه الجوانب التي هي – في نظره – تعكس طريقة تفكيرهم ونمط عيشهم.

ويستمر الراوي في فضح هذه البنية الاجتماعية التي تنطلق منها الطبقة البورجوازية، وهو ما جاء على لسان الصبيّ شقيق سوسو لما سأله سليمان عن أبيه: « أبي يكون دائما في الفيلا . ليل نهار . إنه يخاف أن

[1] محمد عزام: وعي العالم الروائي – دراسات في القصة المغربية –. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 1990. ص 108.
[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 17.

يصاب بزكام . له كرش ورأس أصلع . يتقن عدّ المال فقط »[1]. وهنا تظهر البنية الاجتماعية التي ينطلق منها هذا الوعي الزائف، إنها بنية مادية مهترئة، ليس لها علاقات إنسانية، بل تعيش تفاهة الحياة جرياً وراء أشياء في حقيقتها سراب، هي ترف مادي وشهوات وملذات. والأكثر من ذلك أن عناصره مفكّكة، تتحكم فيها الفردية والأنانية، والاعتناء بالجسم من حيث النظافة والأكل، رغم التمزق الذي أصيبت به من جراء البحث الدائم عن الجنس: « أراهن على أن الزوج كان هناك مختفيا في غرفة أخرى مجاورة. وربما ، هو الذي شجعها على ذلك. هذا المجتمع يحب أن تعرفه جيدا ، إنه غريب ، غريب »[2].

لقد أوقفنا الراوي على الطباع السيئة التي تحيط بهذه الطبقة التي يتحكم وجودها الاجتماعي في نمط تفكيرها و كيفية تعاملها و طريقة عيشها، فالوالد يفكر في المال وعدّه، والوالدة وابنتها يفكران في المتع الجنسية والشهوات النفسية والجسدية. وهذه الطباع وغيرها أفسدت هدوء المدينة، ونشرت فيها الفساد، وجلبت إليها مشاكلهم الفردية المتعفنة، واستوطنوا قرب الشواطئ كالأورام السرطانية، رغبة منهم في توسيع دائرة الأملاك الشخصية، ظناً منهم بأن تلك هي الحياة الحقيقية.

ولعل الصورة الأخيرة للطبقة البورجوازية التي فصّلها مُحَمَّد زفزاف في (الأفعى والبحر) لم تظهر بشكل كافٍ في رواية (أفواه واسعة) لطبيعتها السِّيَرذاتية كما أسلفنا الذكر، لذلك فإن موقفه من الوعي البورجوازي الزائف لم يأت في صورة سردية واضحة، وإنما جاء موقفه منها ضمن موقفه من قضايا كثيرة تحدث عنها، وذلك عندما ذكر نمط تفكير النساء البورجوازيات: « لكن اللواتي أفطرن بشكل جيد في هذا الصباح، لا شك أنهن يفكرن في كيف سوف يحصلن على ثمن الإفطار القادم ، وعلى أجرة القوادات اللواتي يسمينهن مربيات . كيف يحتفظن لهن بلقطائهن ولقيطاتهن الذين سوف يكبرون واللواتي سوف يكبرن »[3].

إن هذه الطائفة من النساء لا هدف لهنّ في الحياة سوى التفكير في الطعام أو المال والجري وراء كسبه بأيّ طريقة، حتى ولو تطلب الأمر ترك أولادهن عند مَنْ يُسمّيهنّ مربيات، أو ربما يكون هؤلاء الأولاد لقطاء وَلَدْنَهم من العلاقات الجنسية التي كانت نظير الملذات والشهوات والتحرر من العلاقات الأسرية والتفكك الذي أصابهن لأجل الأهواء الشخصية الفردية. فهذا النمط من الحياة يؤسس للانعزال والاهتمام بالتافه الرخيص على حساب الجوهريّ ، وهو ما يشكل قلبًا للمفاهيم الاجتماعية الحقيقية التي ينبغي أن تسود

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 35.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 38.
[3] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 15.

المجتمع. ومن هذه المفاهيم السابقة ينشأ الوعي الزائف.

وفي صورة أخرى مشابهة لهذا الوعي الزائف أو الوهم الذي أشار إليه الراوي البطل، يبدي موقفه من أناسٍ يوهمون أنفسهم بأشياء لا تخدمهم على الإطلاق. « وهناك من لا يجد أكلا فليلتجئ إلى الصلاة في المساجد أو الكنائس أو البيع أو المعابد. كأن صلاته سوف تطعمه، وإذا ما يئس من هذه الصلاة التي لا تجلب له الطعام، فإنه يلتجئ إلى السلاح متربصا بالذين يأكلون »[1]. فالإشارة إلى كون العبادة لا تغني الإنسان عن الطعام هي إشارة إلى أن هناك من يوهم نفسه بذلك، ثم يتبين له بعد ذلك خلاف ما كان يعتقد بعد فوات الأوان، لتكون صدمته كبيرة فيحمل السلاح ويقتل غيره ممن شبع. إن هذا الوعي الزائف هو الذي دفع بالراوي البطل إلى أن يعطينا موقفه من هذا الوهم الأخير عندما سألته والدته عن الفقيه الفرتلي، فأجابها : بكون « الفقيه الفرتلي مجرد حشاش »[2] أو مخدر يقوم بتخدير الآخرين، فهو جرعة دواء لتسكين الألم لا لعلاج الموضع أو الجرح. فهذه الانطباعات الأخيرة هي تشريح لمظاهر الوعي الزائف وموقفه منها، بوصفها أوهاما يلتجئ إليها الناس لتسكين آلام الآخرين.

ويستمر مُحَمَّد زفزاف في بيان موقفه من الطبقة البورجوازية بتحديد سمات الوعي الزائف المتمثلة في الاستيلاب والاستغلال والوهم بغرض السيطرة والتسلط؛ فها هي صاحبة الصيدلية التي يعمل عندها البطل رحّال في رواية (بيضة الديك) قد طردته من العمل عندها بحجة أن «أختها لا يمكنها أن تحب مستخدما فقيرا مثلي »[3] حقيرا من حيث الوجود الاجتماعي. بينما نجد الحاجة التي تملك عمارة أجّرتها للناس ومنهم البطل رحال. لكنها في الوقت نفسه تتاجر بأعراض الفتيات البئيسات الفقيرات، وتتخذ أجسادهن سلعة تستفيد منها دخْلا مُربحا، ولم يكن لها أدنى شعور بالإنسانية و لا وخزة ضمير، فالفتيات عندها سلعة للاستهلاك. أما البطل رحال فقد كان موقفها منه بأن حاولت طرده –كما يقول البطل عن نفسه – « الحاجة صاحبة العمارة حاولت طردي بعدما طردتني صاحبة الصيدلية ... (فقد) حرضت الحاجة مرارا عليّ ذلك البغل (عمر). ولكني كنت أتجنبه ، فجسمه يساوي ثلاثة أضعاف جسمي، لكنه عندما شرب زجاجة نبيذ ، ظل ليلة بأكملها يركل باب الغرفة »[4].

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 20.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 43.
[3] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 09.
[4] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 12.

إن هذا الحقد هو جزء أساسي من مكونات الوعي الزائف الذي يسعى إلى تحطيم الآخرين انطلاقا من بنيته الاجتماعية الاستغلالية التي لا تشفق على أحد من الناس. ويبلغ هذا الوعي الزائف تفاهته وحقارته عندما تبحث شخصية الحاجة عن ملذاتها الجسدية الجنسية و شهواتها النفسية و قد بلغت من الكبر عُتيًا؛ فقد كشفها خادمها عمر: « متى كانت لي أم مثل تلك العجوز ؟ لا أكتمك شيئا يا رحال ، إني أبحث عن مكان أدخل فيه مسماري فقط »[1] إرضاء لنَهَمِها الجنسي، وإشباعاً للّحظات الشبقية التي تسكنها. فكل شيء تحت السيطرة، فالناس كلهم خدم عندها لتحقيق المال وجمعه بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة.

إن رؤية الحاجّة للعالم ومن قبلها صاحبة الصيدلية تمثل الوعي الزائف الذي يعتقد أن طريق التصرفات السابقة وغيرها هي هدف الإنسان من الحياة، ولو كان على حساب الآخرين، وهو ما يكشف عن ترهّل هذه القيم وفسادها، لكونها قد حركت كل خيوط الصراع في الرواية، بين البطل وصاحبة الصيدلية، وبين الحاجة والفتيات، وبين البطل والحاجة، وبين البطل وعمر (خادم الحاجة) في المرحلة الأولى في النماذج السابقة. ف« هذه المحمولات تبرز العلاقات الأساسية الكبرى القائمة بين شخوص الرواية ، فهي بنفس المعنى مفاهيم وظيفية »[2]. فالشكل السردي مبنيٌّ على أساس العلاقات الجدلية التي تبرز سمات الوعي الزائف وتميّزها عن غيرها من أنماط الوعي الاجتماعي الأخرى.

إذاً فالبنية الاجتماعية التي تنطلق منها قيم الوعي الزائف هي التي حددت نوعية العلاقات، وبناء على ذلك بُنيت شبكة الأحداث والمسار السردي الذي يتحكم في النص الروائي. و ما من حدث في الرواية إلا و يمرّ عبر خصوصية هذا البناء الذي يكشف عن نوعية الحوافز السردية المشكِّلة للخطاب الروائي.

وتبلغ درجة الحقد الطبقي لمحمد زفزاف اتجاه البورجوازية وقيم الوعي الزائف مداها عندما تنفتح رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) على مشهد سردي، يقوم فيه بتعرية قيم هذا الوعي من دون مقدمات، عن طريق بطله عليّ الذي يُفاجأُ ب« سلوك فتاة رجولية . شاب أخطئ تكوينه ، لكن صوته صوت أنثى »[3]، وهي دلالة تعبّر عن التفسخ والانحلال الذي وصل إليه الوعي الزائف في المجتمع. وهو استدراج من الراوي لفتح أفق القارئ لمزيد من هذه القيم التي تأتي تباعاً في صورة فاطمة الحجوجي التي بعد أن تأملت البطل عليّ

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 15.

[2] عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية – بيضة الديك لمحمد زفزاف – . دط. نشر الفنك. الدار البيضاء. المغرب. 2002. ص 82.

[3] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

تحرّك نَهَمُها الجنسي، وأصرّت حينئذٍ على المستخدم في الفندق أن يقبل برغبتها تلك بطريقة غير مباشرة :« دعه يشاركني الغرفة. إن عندي سريرا إضافيا »[1].

إن المظاهر المادية التي تشكل عصب الوعي الزائف لا تتوقف عند هذا الحد، بل تزداد هذه المظاهر بروزا بعد صداقة عليّ وفاطمة، وينضم إليهما بعض الهيبيّين القادمين إلى مدينة الصّويرة الباحثين عن السياحة والمتعة الجسدية في صورة بريجيت وخطيبها مكسيم، فلا فرق بين الأشياء المادية الموجودة في الطبيعة وبين الناس كلهم، ف« الناس مثل البطاطس والطماطم والبطيخ. يجب أن نطلق عليهم أسماء لكي نميزهم عن بعضهم. ومع ذلك فالأمر ليس بذي أهمية »[2]. فالناس إذاً سلعةٌ تباع مثل الخضراوات في الأسواق.

ومن هذا القانون الاقتصادي تنطلق رحلة هؤلاء في المجتمع، وتسعى شخصيات هذا الوعي لتجسيد هذا المبدأ؛ ويكون البطل عليّ شاهدا على هذه المبادئ، ويبدأ تجوالهم في المدينة بحثاً عن المطاعم واقتفاء لأمكنة الكيف والحشيش وتلبية لنداء الجسد والاستماع إلى الموسيقى والرقص وشرب البيرة المعتّقة، في ظل غياب تام لأيّ قيمة إنسانية منهم أو بينهم وبين الآخرين. فالمهمّ بالنسبة إليهم هو مزيد من التحرر والجري وراء نداء الجسد بعيدا عن أيّ مانع أو حاجز يقف أمام رغبة أحدهم في ذلك .

ويبقى البطل الشاهد يكشف من خلال الحدث الذي يرويه السارد عن العالم الغريب الذي يعيشه هؤلاء، وكيفية تفكيرهم ونمط تصرفهم مع الآخرين. إن همومهم فردية وليست هموماً جماعية، شعارهم: مزيدٌ من المتع والشهوات والتحرر من الخوف في سبيل اللذة الآنية. إن الراوي في (الثعلب الذي يظهر ويختفي) يتخذ البطل عليّ شاهدا وحافزا في الوقت نفسه؛ أي يستدرج به شخصيات مثل فاطمة و عز الدين المغربيَيْن ومكسيم وبريجيت الهيبيَيْن نموذجا للوهم الذي يعيشونه ويحسبون ذلك حقيقة الحياة: « الوعي الحقيقي لا يفقد سواء بالخمر أو بالحشيش . في حين أن الوعي الزائف سوف يظل زائفا بدون سكر إلى أن يفتضح أمره بعد تناول مادة مسكرة أو محششة »[3]. وهي القناعة التي أراد زفزاف أن يوصلنا إليها من خلال فعل القصّ عند راويه بمساعدة بطله الذي كان شاهدا على تلاشي القيم المادية لهذا الوعي وفسادها.

ولا يخلو خطاب رواية (الحي الخلفي) من مكونات الوعي الزائف، بل هي استمرار للخطاب السابق

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 09.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 91.

لمحمد زفزاف في الروايات المذكورة، رغم كون هذا الأخير لم يهتم فيها كثيرا بهذا النمط من الوعي؛ إذ تنفتح فصول رواية (الحي الخلفي) على مجيء الشرطة إلى أزقة هذا الأخير باحثين عن المخدرات والكيف والعاهرات في شقق هذا الحي، ومُنفّذين أوامر الحكومة ، وعلى رأس رجال الشرطة المقدّم ، « فالمقدم مجرد منفذ وكان السكان الغرباء يفهمون ذلك جيدا »[1]. فشخصية المقدّم هي انعكاس لأوامر السلطة، وعينه تراقب كلّ شيء في الحي وغيره.

و لما كان المقدّم مجرد منفّذ فإن غيره ممّن ينضوون تحته هم صورة طبق الأصل عنه في الانتماء إلى الوجود الاجتماعي الدال على نوعية الوعي وطريقة التفكير. « ظلت سيارة القائد واقفة على حافة الطريق يركبها سائق أكرش دائما ومنفذ دائما، وخلفها كانت سيارة أخرى رابضة هي الأخرى وقد نزل سائقها وترك الباب مفتوحا ليدخن سيجارة على مزاجه في غيبة القائد »[2]. وهنا يظهر التفكك الذي يقع داخل هذا الوعي، فالمقدّم ينفّذ، بينما سائقه يشير إلى سمة من سمات الوعي الزائف ألا وهي البطن المترهّلة المندلقة. أما سائق السيارة الثاني فكان يبحث هو الآخر عن متعته في التدخين في غفلة من المقدم. وبذلك تتضح الفردية التي تمزق هؤلاء جميعا رغم ظهورهم في فِرقة واحدة.

وينتقل الراوي إلى شخصية القائد المسؤول الأمني عن مقاطعته الذي له تفكير خاص انعزالي، لا يحب الآخرين ويكره الاحتكاك بهم، فهو« لم يتزوج إلا مؤخرا وأنجب بسرعة ثلاثة أبناء على التوالي ، وفصل زوجته الممرضة عن العمل لأن لها احتكاكا يوميا بأكبر عدد ممكن من الناس ، بل إنه منع حتى أطفاله من اجتياز عتبة الفيلا الصغيرة حتى لا يختلطوا بأقرانهم . كان له عالمه الخاص »[3]، فمثل هذه التصرفات نابعة من الوجود الاجتماعي للوعي الزائف التي تنطلق بنيته الاجتماعية من الطبقة البورجوازية التي تمجد المال وتحب العيش في الأبراج العاجية البعيدة عن مجتمع الناس. لذلك فهو يحارب من ينتمي إلى غيرِ وعيه، ويسعى إلى القبض عليهم، والبحث عنهم في كل مكان. فتحركهم يقلقه ويجعله في توترٍ وخوفٍ كبيرين يعيش من جراء ذلك على أعصابه.

إن البنية اللغوية في المقطع السابق انعكاس للبنية الاجتماعية التي تبين رؤية القائد للعالم وتصوره لحقيقة الإنسان والكون والحياة التي تختصر حقيقة الوجود في الجانب المادي. والأكثر من ذلك، فالقائد يحاول

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 08.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 09.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 10.

في كل مرة أن يتهرب من مسؤوليته، فيسكت رجاله بأيّ كلام هروبا من اقتفاء أماكن المومسات وأصحاب المخدرات والكيف والحشيش: « أنت لا تجلب لي من بيتها سوى تلك الفتيات المحروقات الجلد، ماذا نفعل بهن عندما نقدمهن للعدالة ؟ هل نقول عثرنا عليهن بدون بطاقة هوية؟ ... معنى ذلك أنك تريد أن تورطنا إذا ما اصطدمنا بشخصية مهمة »[1]. فالقائد نموذج للوعي الزائف الذي يتلون كالحرباء وفق مصالحه الشخصية وأهوائه في نفاق ظاهر، يكشف سوء نيّته وتلاعبه بالانضباط العام، رغم كونه وضع في مهمة حماية الصالح العام.

ويستمر مُحَمَّد زفزاف في بيان موقفه من البورجوازية في رواية (قبور في الماء)، وإن لم تكن هي كذلك مخصصة لبحث مسألة الوعي الزائف، إلا أنها لا تخلو من مكونات هذا الأخير؛ فبعد حادثة غرق المركب بالصيادين المفقودين ومطالبة أهل قرية المهدية صاحب المركب العياشي بالدّيّة،لم يكن لهذا الأخير من حلّ يُسكت به هؤلاء سوى أعوانه من أمثال الفقيه الدرقاوي الذي كان تصرفه سلبيا اتجاه قضية غرق المركب: « اسمعوا يا جماعة . في حالة مثل هذه يجب الابتهال إلى الله والاعتراف بقدرته . وتجب كذلك الصلاة من أجل هؤلاء الذين ماتوا بلا قبور»[2]. والهدف من كلامه هذا هو تحويل غضب أهل قرية المهدية إلى خضوع لسلطة العياشي وعدم مطالبتهم إيّاه بديّة موتاهم الذين قضوا نحبهم في هذه الحادثة.

إن نموذج الفقيه الدرقاوي – وفق ما جاء في كلام الراوي – هو آلة في يد العياشي يطمئن بها على مصالحه، يسكن بها آلام أهل القرية ولو مؤقتاً، رغم كونه يجهل كثيرا من قضايا الدين التي تتعلق بصلاة الجنازة أو الصلاة على الأموات، فعندما فاجأه أهل القرية حول ما إذا كانت الصلاة على الأموات أو الأحياء: « سكت ... غير أن الدرقاوي تأمل برهة في التراب الجاف . ثم نقل نظراته إلى بلغته الجديدة . وكان هو الوحيد الذي يضع البلغة »[3] الدالة من هذا المنطلق على الانتماء إلى الوجود الاجتماعي للوعي الزائف الذي يقوم بنشره الفقيه الدرقاوي، عن طريق توجيه نمط تفكير أهل القرية من المطالبة بحقوقهم إلى السكوت عنها و الرضى بما يقدّمه لهم العياشي.

ولما لم يقبل أهل قرية المهدية بموقف الفقيه الدرقاوي اتجاه مسألة الدّيّة، حولوا نظرهم إلى القائد (رئيس فرقة الشرطة) لعله أن يتكلم مع العياشي بخصوص الديّة، إلا أن صوتا من أهل القرية (العيساوي) أسكتهم

[1] مُحَمَّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 12.

[2] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 38.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 39.

وأجابهم على الفور : « القائد لن يفعل شيئا لأنه صديق العياشي . فهو يجلب له الويسكي و يهديه له مجانا »[1]. وهو مظهر آخر من مظاهر الوعي الزائف القائم على الرشوة والصداقة الفردية والمصالح الشخصية.

ولا تكتمل مظاهر الوعي الزائف في الرواية سوى بحديث الراوي عن شخصية إبراهيم صاحب الدكان الوحيد في قرية المهدية الذي يعمل على استغلال حاجة الناس إليه، ويقوم بإهانة بعضهم وطردهم من دكانه لأتفه الأسباب، رغم كونه غريبا عن القرية وليس من أهلها، فقد كان بربريا لا يحسن الحديث باللغة العربية ولا اللهجة العامية. تعامله مع أهل القرية فيه تمييز : بينما يتعامل مع شخصية حدوم بليونة واستجابة فائقتين إرضاء لميوله الجنسي نحوها، لا يعترف بتودّد الآخرين له. وفي المقابل يستفزه الأطفال فيقوم بلعنهم والسّخط عليهم: « الله يمسخكم . أولاد الحرام »[2].

وحين حاول أهل المهدية الاستنجاد بشخصية المعلم صاحب المقهى الوحيدة في القرية للتقرب من العياشي ونيل ديّتهم منه، أو على الأقل للاطمئنان على حقوقهم نظير موتاهم يفاجأون به عن طريق الكشف الذي حدث من الراوي أنه « المعلم ومقهاه . قصة المعلم ومقهاه ... إن العياشي هو الذي اشترى له المقهى »[3]. وهنا يشير الراوي إلى شيئين مهمّين في شخصية المعلم :

أحدهما : أن المعلم هو صورة عن العياشي، وأن مقهاه اشتُرِيت من مال هذا الأخير، ومن المستحيل أن يدافع عنهم أمام العياشي. وأما الآخر: فهو ما تحمله دلالة هذا الاسم الذي ينمّ عن ثروة، ممّا يدل على انتمائه إلى الوجود الاجتماعي للوعي البورجوازي الزائف الاستغلالي لأهل القرية الذي يأخذ منهم دون أن يقدّم لهم شيئا. وبذلك تكون هذه الشخصيات (الدرقاوي والقائد وإبراهيم والمعلم)تنطلق من الوجود الاجتماعي للوعي الزائف الذي يقوم بتزييف الحقيقة لأهل قرية المهدية وإبعادهم عنها؛ فهذه الرواية هي «إدانة ضمنية أيضا للشخصيات السلطوية ، تتجلى في تصوير مسؤوليتها في ما كانت تعانيه شخصيات القرية من حرمان . و" العياشي" هو شخصية نمطية للبورجوازي الاستغلالي ،كما أن " القايد " شخصية نمطية لرجل السلطة المتواطئ مع قوى الاستغلال»[4].

وتأتي رواية (محاولة عيش) لمحمد زفزاف لتفتح هي الأخرى ملف الوعي الزائف، ليشكّل هذا الأخير

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 41.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 48.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 55.

[4] حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص 516 - 517.

بؤرة القصّ السردي من طرف الراوي أو مساعدا قصصياً يحفز هذا الأخير على تحريك خيوط السرد. ولا ينتظر الراوي كثيرا حتى يسرد علينا بعض ما يفعله رموز البورجوازية، وذلك لما توقف السارد عند شخصية الرئيس الذي يعمل عنده البطل حميد: « خرج رجل سمين يضع نظارتين سميكتين على عينيه . كان شبيها بيهودي يبيع الفراخ والدجاج »[1]. و هي صورة هزلية مشوّهة لرجل يشبه البرميل في الضخامة، وهو ما يوحي بكون الصفات اللاحقة لهذه الشخصية ستكون غايةً في الجفاء والغلظة والطمع والمحاسبة والاستغلال والقوة الجسدية.

إن فعل القصّ السردي لدى الراوي فتح تأويل القارئ لصفات الرئيس. « وبدا في مشيته كما لو كان يزحف. لم يقل صباح الخير »[2]. فليس له علاقة بالقيم الإنسانية، فما يهمُّه هو العلاقة التجارية بينه وبين عمّاله، فالمحاسبة ستكون عسيرة في آخر النهار، وخاصة لمن لم يقم بدوره على أكمل وجه، كأن تضيع منه بعض الصحف، أو تسرق مثلاً، « فكر حميد أن رئيسه سوف يشتمه في المساء ، وسيتهمه بأنه يدفع الجرائد لبعض الزبائن يقرؤونها بمقابل ثم يردونها له ، الشيء الذي يسبب خسارة لشركة التوزيع . سيركله الرئيس ، وسيسب أمه وأباه وكل أجداده »[3].

وانتقالا إلى نموذج آخر ينتمي إلى الوعي الزائف نفسه يتحدث الراوي عن حراس البواخر والسفن الراسية في الميناء، أو الحديث عن الملاهي والبارات القريبة من هذا الأخير، وهي كلها وجوه تعكس الوعي الزائف الذي لا يستطيع – حسب الراوي – الصمود أمام الواقع، فبمجرد تناول المواد المسكرة كالخمر والكيف والحشيش يظهر زَيفُه :« كانت معركة حامية أمام ملهى ' صليب الجنوب ' ، بين مغربي وجندي أمريكي، المومس غنّو بينهما في منتهى السكر . كل واحد يجرها نحوه ، كانا سكرانين كذلك . أخرج الجندي الأمريكي سكينا قصيرة لكنها حادة . وضعها على عنق غنّو ... يشتم الأمريكي المغربي ، ويدفع السكين في عنق غنّو. هي لا تكاد تشعر و لا تصرخ أو تستنجد »[4].

يتميز الوعي الزائف في هذا المقطع السابق بكونه وعيا عدائيا، ينطلق من استغلال جسد المرأة وجعلها سلعة بحثاً عن المتعة واللذة بأي طريقة كانت، ولو على حساب مصالح الآخرين إلى حدّ القتل والصراع

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 18.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 19.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 12.
[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 70.

الـدموي. إن هـذا الـوعي ينطلـق مـن البنيـة الاجتماعيـة القائمـة علـى الوجـود المـادي أو الاجتمـاعي للبورجوازيـة ورؤيتها للعالم وفق منظورها الخاص، جاعلة من متطلبات الجسد الجنسية والمادية مبررا إلى ذلك.

ولعـل روايـة (المـرأة والـوردة) تجسـد قـيم الـوعي الزائـف علـى مسـتويات كثـيرة: الجنسـية والماديـة والاسـتغلالية، ويظهـر ذلـك مـن خـلال رحلـة البطـل إلى بعـض الـبلاد الأوروبيـة الـتي اكتشـف فيهـا أجـواء أدهشـته، واسـتهل الـراوي هـذه الروايـة بالقـانون المـادي الـذي يحـرك الخيـوط السـردية: « هـذا العصـر عصـر جمـع المـال »[1] ، وهـو مـا يعـدّ المنطلـق العـام للروايـة، فكـل العلاقـات الـتي ذكرهـا السـارد بعـد ذلـك مبنيـة علـى هـذا القـانون الـذي يخضـع كـل شيء لشروطه.

يـبرز الـراوي عـن طريـق البطـل مظـاهر الـوعي الزائـف وذلـك في مشـهد داخـل مقهـى: «كانـت امـرأة في أرذل العمـر تـراقص شـابا إسـبانيا . لا تـتقن الـرقص، لـذلك ذهبـت وجلسـت عنـد طاولتهـا أمـام زجاجـات بـيرة كثـيرة ومتنوعـة ... ظـل الشـاب يـرقص وحـده بحركـات أنثويـة مغـريا العجـوز (الـتي يبـدو أنهـا تحـب السـحاق). هـل هـي أمـه ؟ عشـيقته ؟ »[2]. فهـذا المقطـع يكشـف عـن تصـرفات بعـض ممـن ينتمـون إلى الـوعي الزائـف كتلـك العجـوز المسـنّة الـتي تبحـث عـن لـذّتها الجنسـية، وهـي تـراقص ذلـك الشـاب الـتي تفوقـه – ربمـا – بضـعف عمـره اسـتجابة لشـهواتها. بينمـا هـو – رغـم كونـه ذكـرا– إلا أنـه يحمـل ملامـح الأنثـى مـن خـلال رقصـاته المثـيرة المغريـة. ولا شـك أن هـذه التصـرفات نابعـة مـن الوجـود الاجتمـاعي للبورجوازيـة أو الـوعي الزائـف، وهـي القـيم الـتي يتبنّاهـا هذا الأخير وفقا للمعطيات السابقة.

وتـبرز مسـألة النـزوة الشـبقية الجنسـية عنـدما يجـد البطـل نفسـه أمـام النسـاء الأوروبيـات البورجـوازيات اللـواتي يبحـثن عـن إشـباع نهمهـنّ الجنسـي، فيتقلّـب معهـنّ في الفُـرُشِ؛ مـن سـوز الدانماركيـة إلى باربارا ولاينـا وبعـض الشخصـيات الرجاليـة مثـل بْيِـير عشـيق هـذه الأخـيرة وجـورج وألان. ويصـل الأمـر بالـراوي إلى تعريـة الواقـع البورجـوازي عـن طريـق كشـف الواقـع المهـترئ وفضـحه وبيـان العلاقـات الاجتماعيـة المتفسـخة للـوعي الزائـف عنـدما يصـف هـذه العلاقـات الجنسـية المثليـة: « بعـد لحظـات كـذلك سيضـبط البـوليس شـابا إسـبانياً أو مغربيـاً وراء مـؤخرة عجـوز أوروبي في مرحـاض داخـل مـرقص» [3].فهـذه التصـرّفات السـلوكية الـتي تـنم عـن البنيـة الاجتماعيـة الـتي ينطلـق منهـا الـوعي الزائـف هـي في الحقيقـة انعكـاس لرؤيـة أفـراد هـذا الـوعي للعـالم، ومـن خـلال

[1] محمّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 07.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 17.

[3] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 86.

ربط البنية اللغوية بنظيرتها الاجتماعية وتفسير هذه الأخيرة في ضوء الأولى يتبين لنا الوعي الزائف الذي يحرّك فعل القصّ عند الراوي /المؤلف الضمني في جدليته مع أنماط الوعي الاجتماعية الأخرى، فهو وحدة أساسية تدخل في تركيب بنية الخطاب الروائي لدى مُحَمَّد زفزاف.

وما يمكن قوله بخصوص مسألة الوعي الزائف في خطاب هذا الأخير إنه أحد عناصر البنية السردية التي تعتني بهذه التراكمات الاجتماعية البورجوازية، لتجعلها منطلقاً للوصول إلى الهدف السردي الأيديولوجي المتمثل في تجاوز هذا المنع الذي يخلقه هذا الوعي الزائف أمام البطل، وتجلّى ذلك في كلّ روايات مُحَمَّد زفزاف بداية برواية (الأفعى والبحر) إلى رواية (المرأة والوردة) ، باستثناء رواية (أرصفة وجدران) التي وصل فيها هذا الوعي الزائف إلى مرحلته الأخيرة من التفسخ والترهّل والاضمحلال، لكن دون ظهور البطل المناوئ لهذا الوعي الذي يتجاوز هذا الأخير.

3– المبحث الثالث : الوعي الممكن : مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي:

3 – 1 – مفهوم الوعي الممكن :

بقي الحديث عن الوعي الممكن وهو النمط الثالث من أنماط الوعي الاجتماعي في الخطاب الروائي مثله مثل النّمطين: الأول القائم والثاني الزائف؛ إذ إن الوعي الممكن هو كذلك يتميز بمجموعة من المكونات ويتصف بسماتٍ أو خصائص تجعله يبتعد عن القائم والزائف. وهو من هذا المنظور يشكل « حدود (رؤية العالم)، المعروضة في عمل ما، من منظور (لوكاتش) و(كولدمان)،... و(هو) إصطلاح إجرائي في المفهوم (الكولدماني) للرواية ... ويعني الاصطلاح عند (كولدمان) الحد الأدنى ، من ملاءمة الواقع ، التي في مقدور جماعة ، أن تصل إليه ، بدون تغيير لبنياتها »[1]. ويكون بذلك الوعي الممكن هو الطريقة المخصوصة في إدراك الأشياء أو النظرة إلى عناصر الوجود الإنساني بنوع من التفكير الذي يلائم طبيعة الطبقة البروليتارية (الفقيرة) ومصالحها. وهنا يتعلق الوعي الممكن بزخم من الأفكار الثورية والتغيير الذي يحصل على مستوى المجتمع وينعكس في الخطاب الروائي كنمط من أنماط الصراع الموجود في الرواية.

إن نحت هذا المصطلح عند غولدمان كان نتاج التفكير الفلسفي والاجتماعي والطبقي الذي يقوم عليه الصراع الدائر في المجتمع. ومن ثمة فإن الوعي الممكن لا يخلو من مجموعة القيم والأفكار والتصورات التي تنطلق من التصور الذي يتكئ على رؤية معينة للعالم تبرز كفاح الشخصيات المنتمية إلى هذا الوعي لتغيير واقعها إلى غدٍ أفضل. ويتجلى ذلك في النصوص السردية لمحمد زفزاف وفق التفصيل الآتي:

3 – 2 – تجليات الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

لعل نمط الوعي الذي لم يحظ بإشارة تفصيلية من طرف الراوي في رواية (أرصفة وجدران) هو الوعي الممكن المتعلق بالطبقة الفقيرة، لكون هذا النص السردي كُتب أساسا تصويراً لهموم الطبقة البورجوازية ذات الوعي الزائف. لذلك لم يهتم زفزاف بالقضايا الأساسية في الكفاح الثوري لهذه الطبقة الفقيرة. وأول شيء يلفت نظرنا في هذه الرواية بخصوص الوعي الممكن – بحثاً عنه طبعا – هو الخلاص المفقود للبطل بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن وليلى وفاطمة، من خلال الإشارة إلى بعض الصيادين المسرورين وهم يصعدون من البحر باتجاه المقهى :« وكان الصديق ينظر إلى صيادين يصعدون وهم يقهقهون ... انظر هؤلاء

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ص 235.

الصيادين. إنهم مسرورون. يبدو ذلك من تصرفاتهم »[1].

إن هذه الإشارة من الراوي إلى الصيادين عن طريق البطل بومهدي وصديقه هي إشارة إلى الوعي الممكن المفقود الذي بدأ في التشكّل والظهور كبديل للوعي القائم الذي تمثّله البورجوازية؛ فهذا الفرح من الصيادين يقابله الحزن من البطل وصديقه، وهو في الحقيقة أفق مفتوح ضد المتاهة المغلقة، حركة ضد السكون، إشراق ضد الكآبة، كلام ضد الصمت الرهيب الذي يغرق فيه البطل وصديقه. وهي حالة تشكل بمثابة حضور الوعي الممكن في خطاب هذه الرواية.

وهناك إشارة أخرى ألمح إليها زفزاف عن طريق راويه إلى الوعي الممكن وحضوره، وذلك من خلال علاقة البطل بومهدي بالطالبة الجامعية نَانْسِي التي فُتِنَ بها، ليس من جانب جمالها، وإنما كان ذلك من جهة مبادئها ومستوى تفكيرها وطريقة ردّها وإجابتها، وهو ما يدل على ذكائها ولفتها للنظر لمن يتحدث معها: « هل يكفي أن تكون المرأة شيوعية لكي لا تكون مغرية . لا يا نانسي . أنت مغرية . غير أن إغراءك جديّ ... وبدأ يضحك فلاحظ تضايقها . ثم كف عن الضحك . أنت قاسية ورائعة . لبؤة ضارية ... ثم لم تكمل حديثها . ولم يجد الجرأة ليستحثها »[2]. فالبطل بومهدي بدا معجباً بشخصية نانسي الطالبة المنتمية إلى الشيوعية – من خلال كلام الراوي – النشيطة التي تعدّ بالنسبة إليه مثالا للنساء، رغم كونها لا تهتم كثيرا بالزينة التي تهتم بها باقي النساء. وهي إشارة من الراوي إلى الأصول الاجتماعية لشخصية نانسي، كونها تنتمي إلى الوعي الممكن الذي يعطي أهمية كبرى للشخصية المثقفة المتحررة من التقاليد وفق المبادئ الثورية.

ولئن كنا قد ألفينا زفزاف في الرواية السابقة لم يبرز الوعي الممكن بشكل واسع كما ذكرنا، فإن رواية (الأفعى والبحر) قد لفتت نظرنا إليها – بداية – من خلال عنوانها الذي يشير شطر من منه (البحر) إلى الأصول التاريخية للوعي الممكن، لأن البحر هو ملجأ الصيادين ومنبع لقمة عيشهم، والوعي الممكن هنا يدخل في حوار مع الأفعى (سوسو) التي تعكس الوعي الزائف الذي أشرنا إليه من قبل.

تنفتح رواية (الأفعى والبحر) على خبر وصول البطل سليمان إلى المدينة الصغيرة لقضاء عطلة الصيف، هروباً من ضغط الدراسة الجامعية التي جعلته عصبيّاً قلقاً لا يطيق الازدحام في مدينة الدار البيضاء. وهنا يكشف الراوي عن شخصيات الوعي الممكن، ومنها: شخصية سليمان البطل وصديقته ثريا التي كانت

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 38.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 90.

« من ذلك النوع من النساء الذي يثير اهتمام شخص مثله ... أما ثريا فيشعر أنها لا تعتبره هذا أو ذاك وإنما تلائمه ، ولا تشبه الأخريات ... الشيء الذي يجعلها تقترب من اهتماماته الخاصة»[1] التي تتمثل في النظر إلى المستقبل والاهتمام بالكتب والثقافة، واكتشاف المجهول وتغيير الواقع إلى غدٍ أفضل.

وبجانب كلٍّ من سليمان وثريا هناك « فقراء كثيرون يجلسون في المقهى يحتسون الشاي الأخضر ويسمعون الراديو ويثرثرون حول موسم الصيد القادم »[2]. فهؤلاء الصّيّادون ينتمون إلى الوجود الاجتماعي للوعي الممكن، انطلاقا من تفسير البنية اللغوية التي تعكس رؤيتهم للعالم المتمثلة في النظر إلى المستقبل والتفاؤل بقدومه، ويتحدثون في أشياء تخدم المجتمع بعيدا عن الفردية والانعزالية والانطوائية.

وهناك نموذج آخر للوعي الممكن تمثل في عائلة من حاحا التي ذكرتها شخصية ماريبطا: « إنهم طيبون وفقراء . وأحيانا يصعد الأب العجوز ليقدم لنا الحريرة ، ويدخن معنا بعض الكيف ثم ينصرف ... إن زوجته مريضة بالسل »[3]. فعند تفسير هذه البنية اللغوية تنعكس من خلالها البنية الاجتماعية التي تشير إلى الوجود الاجتماعي لهذه العائلة؛ فهذه الأخيرة هي نموذج الوعي الممكن الذي يواجه مشاكل الوعي الزائف عند ماريبطا وكاري وتامارا، كما واجه البطل سليمان الوعي الزائف لسوسو وعائلتها في الشاهد السابق، لاختلاف الوجود الاجتماعي بالنسبة إلى كلّ وعي.

إن البطل سليمان يقارن – عن طريق الراوي – بين وعيه والوعي الزائف في صورة سوسو وماريبطا وكاري باستحضار صورة ثريا التي تمثل وعيه الاجتماعي: « وأخذ يفكر فيما عساه يكون موقف ثريا لو كانت هنا الآن . وتوصل بسرعة إلى نتيجة : إنها ولا شك ترفض هذا الوضع الانساني المنحط . فهي لا تحب عالم الحشيش ، وتود دائما أن تبقى بكامل وعيها ، حتى تنظر إلى العالم نظرة سليمة »[4]، وهو ما يجعل البطل وصديقته ثريّا يقيان على وعيهما الحقيقي، حتى ولو تناولا أو تناول أحدهما الحشيش أو الكيف، مثلما حصل مع البطل سليمان مع النساء في الغرفة.

وبقراءة عميقة لرواية (أفواه واسعة) فإن الراوي يتحدث عن الكاتب، ويشير إلى ما يُسمّى بالهامشي أو ما يقع في الأحياء الخلفية التي تضم الطبقة الفقيرة المعدمة التي ترزح تحت العبء القهري للواقع القائم الذي

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 09.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 24.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 65.
[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 69.

سلب منها الشعور بالقيم الإنسانية، ودفعها إلى بيع أجسادها؛ فهذه « امرأة باعت جسدها لأنها لم تجد ما تقتات به، وكيف أن شابا يجلس بالقرب منها على رصيف مقهى على شاطئ المحيط، في انتظار زبون يأتي لكي يأخذها إلى أقرب فندق ثم يعود بسرعة لتدفع بعضاً من تلك الدراهم لذلك الشاب ، الذي غالباً ما يكون وسيماً حتى لا يثير الشبهات »[1].

إذاً يشير الراوي إلى مكونات الوعي الممكن المتمثل في المرأة التي تبيع جسدها نظير لقمة العيش؛ فهي مدفوعة إلى ذلك بسبب الحتمية الاجتماعية التي تسيطر عليها، فقد أصبح جسدها سلعة في يدي أرباب الأموال. فالبنية الاجتماعية الكامنة في هذا المقطع هي إشارة إلى الأصول الاجتماعية لوعي هذه المرأة الممكن، وانتمائها إلى وعي سكان الهامش، أو من ينتمون إلى المهمّشين الذين لا يهتم بهم أحد.

وفي مقطع آخر يبرز الراوي – شاهد يروي قصة البطل – أصوله الاجتماعية من خلال الإشارة إلى ما يأكله من طعام مقارنة ببعض الناس الأغنياء الذين يملكون عقارات ومصانع: « وأنا بكل صراحة لو كان والدي الذي مات وأنا في بطن أمي يملك كل هذه الأشياء لما تعشيت أمس بصحن طماطم »[2]. وهذا المقطع هو لفت للنظر إلى البنية الاجتماعية التي تشكل الوعي الممكن المذكور في تقاطب مع الوعي الزائف الذي يحدّثه في صورة شخصية (صديقة الكاتب).

ورغم الطابع المختصر لهذا النص السردي، إلا أن الراوي في خطاب هذا النص يلفت عنايتنا لتوضيح مسألة الوعي الممكن بأيّ طريقة كانت، سواء أكان ذلك عن طريق سرد قصة، أم ذكر مثال يتضمن الإشارة إلى الأصول الاجتماعية لشخصية معينة: « تذكرت (الراوي) أحد جيراننا الذي مات مؤخرا ، كان المسكين ... يعاني كثيرا من داء السرطان الذي أودى في النهاية بحياته . وعندما علمت زوجته بأنه سوف يموت لا محالة ، أزالت الحجاب ، وأصبحت تضع الأصباغ على وجهها ، وأصبحت تخرج مع ابنتها إلى الفسحة ، تلك الفسحة التي نعرفها جميعا . وكان هو طريح الفراش، لا يستطيع أن يقول كلمة واحدة »[3].

تدخل هذه التوضيحات السردية في نطاق الإشارة إلى تكوين الوعي الممكن، من خلال الحديث عن الرجل الذي سقط في الحتمية الاجتماعية بعد المرض، فَفَقَد شرفه وقيمته الإنسانية. وهنا تشير البنية اللغوية

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 17.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 23.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 45.

إلى الوجود الاجتماعي الذي ينتمي إليه هذا الرجل. فالأصول الفقيرة تؤكد سمات الوعي الممكن وتعكس في الوقت نفسه وجوده في الخطاب الروائي.

ولا يكاد يبرز الوعي الممكن بشكل لافت للنظر في مسيرة الخطاب الروائي لمحمد زفزاف سوى بداية من رواية (بيضة الديك) التي تعد بحقٍ رواية الوعي الممكن بامتياز، لكون أبطالها الذين يتحدثون عن تجاربهم الشخصية ينتمون إلى الوعي الممكن، بداية بالبطل الرئيسي (رحّال) في الفصل الأول (باب من فتح الله عليه) إلى الفصل الأخير(باب الخيانة)؛ فالبطل رحّال يذكر أصوله الاجتماعية :«كان والدي الذي يبيع بعض الخضر المتعفنة في سوق الحفرة لا يستطيع أن يعيل هذه الأفواه كلها . كل شيء ارتفع ثمنه . أربعة إخوة لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم »[1].

بينما البطل الثاني هو: شخصية جيجي فتروي هي كذلك عن أصولها الاجتماعية، وكيف وصلت إلى ممارسة البغاء أو الدعارة، فهي تأكل بجسدها متنقلة من حانة إلى أخرى، وكانت بداية عهدها بالدعارة بعد وفاة والدها؛ لما ربطت والدة جيجي علاقة مع السي العربي لكي تأكل الخبز، تعلمت هي كذلك من والدتها كيف تعيش في هذا المجتمع المتناقض :« عندما توفي والدي ربطت (أمي) لها علاقة مع السي العربي، ذي الكتفين العريضتين . لا أزال أتذكره ، كان يشرب برميلا من الخمر ولا يسكر . ترك زوجته وأطفاله ، وربط مصيره مع أمي ... لم يكن يرتدي سوى الثياب الأمريكية ، التي يجلبها من الميناء ، أو يشتريها من سوق الحفرة »[2].

وها هي شخصية عمر الذي يعمل حارسا عند الحاجة يتحدث عن أصوله الاجتماعية، وعن الأسباب التي دفعته إلى مغادرة مدينته مراكش هارباً منها إلى مدينة الدار البيضاء التي تعرّف فيها على شخصية الحاجة والتقى هناك رحّال وجيجي والشخصيات الأخرى :« كانت كنزة من ذلك النوع، لكنها للأسف دفعتني إلى السقوط ، لو لم تكن فقط تنتمي إلى أسرة مخزنية لسارت الأمور سيراً آخر . لبقيت في مراكش ، ولما زرت السجن هنا في الدار البيضاء . غير أن كل شيء أحيانا يمكنه أن يتم ، دون أن تكون لنا يد فيه »[3] . فالحادثة التي أشار إليها عمر هي لفت نظر القارئ إلى الانتماء الاجتماعي، وما الحادثة الجنسية بينه وبين

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 10.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 25.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 51.

كنزة ذات الانتماء الاجتماعي للوعي الزائف سوى مظهر من مظاهر الصراع بين وعيه الممكن ووعيها الزائف اللذين دخلا في صراع أيديولوجي، وغرض الراوي من هذا العرض هو الإشارة إلى قيمة الوعي الممكن.

ويتحدث الراوي عن شخصية دحّو الذي ينتمي إلى الوعي الممكن وعن علاقته بذلك العجوز الأوروبي الشاذ جنسياً الذي وعده بعمل في الشركة التي يديرها، وهو ما جاء على لسان جيجي: «كثير من الناس يكسبون حياتهم من فروجهم ... أعرف الكثير من هؤلاء الذين أدركوا الحياة التي لا تدرك، إلا بطرق مثل تلك .

وبالفعل تغيرت أحوال دحو عندما تعرف على ذلك الأوروبي في حديقة السندباد »[1].

إن هذه الشخصيات السابقة تحدّدَ انتماؤها إلى الوعي الممكن انطلاقا من الأسباب التي كانت لكل واحد منهم؛ وبذلك تكون هذه المقاطع السردية دالة على البنية اللغوية التي تعكس البنية الاجتماعية الواحدة المؤسسة لرؤية هؤلاء للعالم؛ إذ تمثلت هذه الرؤية في كونهم جميعا ينظرون إلى العالم من منطلق حقيقته المادية، فمعاناتهم الاجتماعية سببها – من منظور الراوي – الظروف المزرية التي عاشوها.

وفي رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) يتحدث الراوي البطل عليّ الذي تنتمي أصوله الاجتماعية إلى الوعي الممكن عن شخصية عبده الذي التقاه في مدينة الصُّوَيْرة؛ حيث سرد علينا الراوي قصته، وذلك أثناء ربطه العلاقة بالهيبيين (مجموعة من السُيَّاح) الذين غزوا المغرب، ولم يتركوا فيها مكانا إلا ونشروا فيه الفساد والحرية الزائفة جرياً وراء أهوائهم وملذاتهم وشهواتهم. إن عبده « شاب من الدار البيضاء ، بدون شغل ، عرفته في مقهى الكوميديا كل ما أعرف عنه أنه يعيش على حساب أخته المحترفتي البغاء ، وأحيانا على حساب بعض الشاذين جنسياً من الأجانب . سبق أن التقيته أيضا في طنجة وفي مراكش وفي كل مكان توجد فيه أوكار الشذوذ الجنسي »[2].

يشير الراوي في هذا المقطع إلى الأصول الاجتماعية لهذا الشاب البيضاوي الذي رآه البطل عليّ انطلاقا من المعطيات التي ذكرها، فأخته اللتان تحترفان البغاء تعيلانه بوصفه عاطلا عن العمل، ولا يملك عيشه ولا قوت يومه. لذلك فهو ضحية الوجود الاجتماعي للوعي القائم الذي ساومه مادياً من أجل شرفه

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 74.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 45.

وشرف أختيه، فهم ينتمون إلى الوعي الممكن.

ومن حين إلى آخر يوضح الراوي مسألة الوعي الممكن عندما يذكر أصوله الاجتماعية الفقيرة عن طريق شخصية إبراهيم الذي جاء إليه بمجموعة من الهيبيّين: « أنت مجرد أستاذ فقير ولا تتاجر في الحشيش. تلك الأجرة البسيطة التي تتقاضاها لن تنفعك في شيء. ثم إن معرفة الرجال كنوز. من يدري قد تستفيد منهم »[1]. فهذا المقطع يشير إلى الأصول الفقيرة التي ينتمي إليها البطل. وبذلك يتحدّدُ الوجود الاجتماعي عنده بكونه قاعدة للوعي الممكن، وهو منطلق البطل في تعامله مع الشخصيات الأخرى، سواء أكان ذلك مع شخصيات الوعي الزائف مثل : فاطمة وبريجيت ومكسيم والمرأة المغربية التي رآها على شاطئ البحر، أم شخصيات الوعي الممكن مثل : صديقه إبراهيم .

وتنفتح رواية (الحيّ الخلفي) على سيطرة الوعي الممكن على جو الرواية لوجود شخصيات كثيرة تنتمي إلى هذا الوعي؛ فمنذ اللحظات الأولى للسرد يطلعنا الراوي على بعض الشخصيات التي تمثل الوعي الممكن وتعاني القهر والظلم والملاحقة الدائمة، فهذا الراوي يسرد على لسان عون الأمن ما قام به الأسود المدعو فنطوس: « يقال إنه اغتنى في هذه الأيام لأنه جلب كمية من النبيذ الإسباني معلبة في علب كارتون غير قابلة للكسر مثل الزجاج ، وسمعت أن له امرأة سيسفرها إلى سبتة لتجلب له هذا النوع من النبيذ الرخيص الثمن، وهي أيضا تسكن هنا في هذا الحي »[2] .

تأتي هذه الإشارة من الراوي إلى شخصية فنطوس الذي يقوم بتهريب بعض السلع الإسبانية هو وزوجته من أجل كسب لقمة العيش، وهو ما يجعلهم هدفاً لرجال الشرطة في البحث عنهم وتتبّع خطواتهم، وخاصة حين كان يسكن هذا الحي؛ فهذا الأخير يرمز إلى الوعي الممكن الذي تقطنه مجموعة الشخصيات الممثّلة له وهي تعاني من الظروف الاجتماعية المزرية. وبذلك فهي تلجأ إلى الطرق الملتوية الممنوعة لكي تقاوم عجزها الاجتماعي وضعفها في البنية الاجتماعية.

ويكثر السارد من الحكي عن الشخصيات ذات الوعي الممكن؛ فالراوي يكشف عن نمط الوعي الذي يملكه الهراوي، ويقص علينا أفق المستقبل الذي يبحث عنه هذا الأخير للخروج من الأزمة التي يعيشها: « وكم تمنى لو انقلبت الأمور لكي يذهب إلى سبتة ومليلية ، ويهرب من هناك سلعاً يابانية أو حشيشاً

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 70.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 11.

أو أي شيء آخر ، حتى يتمكن من الخروج من الحفرة »[1]. فالبنية الدلالية تحيل إلى بنية اجتماعية كبرى تجعل من المعطيات الواردة في هذا المقطع تبرز نوعية الوعي الموجود؛ فالحفرة تشير إلى أسفل المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها الهراوي والأوضاع الاجتماعية القاهرة التي يقبع فيها، وهو يودّ أن يخرج من هذه الحفرة أو بتعبير أدقّ من السقوط الاجتماعي الذي يعاني منه.

ويختم الراوي هذه الرواية بما كان قد بدأ به سرده فيها ، فيشير إلى أن الغزاة – أهل البادية الذين يسكنون ديار المهاجرين – يخرجون من سكنات المهاجرين في الصيف ؛ ف«منهم من ركن إلى حيّ الصفيح المجاور ليتسول بأبنائه أو لكي يكتري أبناء جيرانه بعد أن يلطخ أوجههم ويلبسهم أسمالا وغالباً ما كان الأطفال في حيّ الصفيح يرتدون الأسمال »[2]. فهذا التحوّل الذي أشار إليه الراوي في فصل الصيف بالنسبة إلى أهل البادية الوافدين إلى المدينة، هو في الأصل محاولة التشبث بالحياة الاجتماعية ورفض أوضاعهم والانطلاق نحو مستقبل مشرق، لكنهم في الأخير يعيدهم المجتمع مرة أخرى إلى وضعهم الطبيعيّ، وبذلك تنشأ مأساتهم من جديد.

ولعل الرواية التي سيطرت فيها معطيات الوعي الممكن هي خطاب رواية (قبور في الماء) الذي برزت فيه الشخصيات الفقيرة بكثرة، من حيث العدد والحضور السردي في الفضاء النصّي؛ فتنفتح الرواية على مأساة أهل قرية المهديّة بغرق المركب في عرض البحر دون حضور العياشي صاحب هذا المركب ، ويبقى أهل القرية في حيرة وتزداد وضعيتهم سوءًا ، وهي في الأساس حياة تفتقد شروط الكرامة والعزة والعيش الهنيء؛ فهذه شخصية علّال تمثل حياة قرية المهديّة: « أخذ علال يمعن النظر عند حدود ركبتيه اللتين كانت إحداهما تخرج سمراء متشققة متسخة من فتحة في السروال. وظل ينظر إلى ركبته القوية وقد انطبعت فوقها كدمات من جراء السقوط والاصطدام الكثير بالأرض الصلبة »[3].

إن شخصية علّال تلخص الوجود الاجتماعي للوعي الممكن الذي يسعى إلى القضاء على الحتمية الاجتماعية التي فرضها واقع العياشي وغيره. فمظاهر الفقر التي تحتويه تؤسس لنمط الوعي الذي ينتمي إليه، ويجعل في الوقت نفسه من مظاهره التي رصدها الراوي دلالة على تبنّي هذه الشخصية للوعي الممكن.

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 58.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 87.
[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 11.

وتتأكد مظاهر الوعي الممكن في شخصية أخرى ركّز عليها الراوي ، قد لعبت دورا مهمّاً في تجسيد الوجود الاجتماعي للطبقة الفقيرة التي صارت مركزاً للسرد في هذه الرواية ؛ فشخصية العجوز عيّوشة التي تمثل قاعدة شعبية في قرية المهديّة يقوم الراوي بوصف حالتها الاجتماعية: « لقد بدأ الزمن يأكل من جسدها ومن قوتها . كانت خرقها البالية ترتعش فوق جسدها النحيل بفعل الهواء الخفيف الذي كان يهب من البحر»[1]. فالحالة الاجتماعية المزرية التي تمر بها عيوشة زادت جسدها – إضافة إلى عامل السن المتقدم – ضعفا ووهنًا، وهي الحالة التي سردها الراوي في مواضع كثيرة من هذه الرواية.

ولا تقلّ مظاهر الوعي الممكن في هذه الرواية، بل يتوسع الراوي في ذكر هذه المظاهر كلما تشابكت الأحداث وبلغ السرد أوجّه ؛ فعدسة السارد تتنقل بين البيت والمقهى والجبل والبحر، لترصد ملامح الوجود الاجتماعي في قرية المهدية التي طغت فيها مظاهر الوعي الممكن؛ فهذه شخصية الحسناوي تحمل كذلك مظاهر هذا الأخير: «كان أيضا شبه حافٍ . لا ينتعل سوى قطعتين جلديتين استهلكهما طول المشي ... كان فقيراً و متزوجاً، وما يحصل عليه لا يقيم به أودّه أو يسد رمقه. شيء قليل، لكنه كاف على الأقل لرد الجوع »[2] .

ولم يتوقف الراوي عند مظاهر الوعي الممكن في شخصيات هذه الرواية ، بل كان يقدّم الوصف للشخصيات – رغم كثرتها – ، وهو ما يجعلها – بشكل بدهيّ – تخضع للتنميط الاجتماعي الذي يصنفها حسب انتمائها وموقعها الاجتماعي وكيفية تعاملها مع الشخصيات الأخرى . لذلك تكثر المعطيات الدالة على الوعي الممكن انطلاقا من موضوع الرواية الذي سيطر في هذه الأخيرة ؛ إذ كلما مرّ الراوي بشخصية تنتمي إلى هذا الوعي إلا وميّزها بهذه المظاهر ، مثلما حدث مع شخصية المعطي الذي كانت ملامح المرض بادية على وجهه :«كان المعطي يختنق بسبب السعال الذي أمسك بخناقه ولم يسلمه حتى احمرّ ثم اصفرّ ، ثم احمرّ ثم ازرقّ حتى كادت تزهق روحه »[3].

فالشواهد السردية السابقة هي بُنى لغوية دالة على البنية الاجتماعية المادية التي تنطلق منها هذه الشخصيات السابقة في تعاملها مع الشخصيات الأخرى؛ فالمظاهر التي طغت على الشخصيات هي مظاهر مادية تشكل – في مجموعها – الوجود الاجتماعي للطبقة الفقيرة التي تسعى إلى مستقبل مشرق يخلو

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 44.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 62.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 69.

من الحتمية الاجتماعية التي كرست الواقع الذي يعيشه هؤلاء. لذلك فإن « رؤية الكاتب ليست مستمدة من تحليله المباشر للواقع، ولكن من خلال وعي جمعي هو وعي الطبقة أو الفئة التي تمارس تأثيرها الاديولوجي عليه ، وهو يعبر في الغالب عن رؤية خاصة للعالم تتبناها طبقته »[1].

وتعد رواية (محاولة عيش) من حيث بنيتها السردية تكملة لرواية (قبور في الماء)؛ فهي تحكي قصة البطل حميد الذي ينتمي إلى الوعي الممكن ومجتمعه الذي يعيش فيه، وتكون مسيرة البطل في الرواية هي البحث عن حياة كريمة رغم المعوّقات الاجتماعية التي تعترضه في مدينة كبيرة (الدار البيضاء)؛ فتبدأ حياته يومياً صباحاً عند المعلم صاحب الجرائد وتنتهي مساءً بما يجنيه أو يربحه من هذا البيع. وبذلك يوفر لعائلته مصاريف بسيطة لا تكفي لضروريات المعيشة اليومية التي تتطلب الكثير ممّا يتحصل عليه.

وتشير الدلالات السردية الأولى إلى كون البطل حميد من عائلة فقيرة جداً. «كان حميد أحيانا يذهب مع رفاقه لجني البلوط ويتقاسمون ثمنه فيما بعد ... إذ تمر شهور دون أن يذوق شنتيفة لحم »[2]، فالأصول الاجتماعية للبطل حميد وعائلته تنتمي إلى الوعي الممكن الذي يحاول اختراق الحتمية القاسية التي فرضها المجتمع؛ فالجري من البطل في كلّ اتجاه هو بحث عن الخروج من الأزمة المادية التي تكاد تعصف بالعائلة كلها، ويكون بذلك المحرّك السردي للراوي هو الحافز المادي لحميد الذي يشكل الوجود الاجتماعي لهذه الشخصية الروائية.

والوجود الاجتماعي نفسه تنطلق منه شخصيات أخرى؛ فمظاهر الفقر لعائلة حميد تظهر على ملامح والديه: « تظاهرت الأم، وهي تضم نفسها وتجمعها داخل خرقها البالية... انتهى الأب من العد. ظهر في عينيه بريق، ابتسم حتى ظهرت أسنانه القذرة و السوداء من كثرة التدخين ،كأسياخ الحديد »[3]، بما يعني الغرق في الفقر والفاقة وقعر المجتمع. فهذه الشخصيات تؤكد البداية السردية للرواية، كون الراوي جعلها منطلقا لسرد خيوط الرواية وعلاقات الشخصيات بعضها ببعض. وفي الوقت نفسه تعدّ قاعدة للتعامل بين الشخصيات التي يكون التنافس فيما بينها حول إثبات الوجود الاجتماعي للأصول الطبقية، وهو ما يجعل رؤية هؤلاء للعالم تختلف، ويكون انتماء البطل حميد وعائلته إلى الوعي الممكن مسألة واضحة.

---

[1] Lucien Goldmann : Le Dieu caché : Etudes sur la vision Tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Gallimard. 1975. p 26.

[2] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 15.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 21.

ولما كان الراوي في السرد يهتم بإبراز معالم الوجود الاجتماعي الذي يكرّس الوعي الممكن فإن مظاهر هذا الوعي لم تنقطع من سرد فصول الرواية، ممّا يؤكد سيطرة مظاهره؛ ويتدخل الراوي عندما يذكر سكان البراريك الفقراء الذين يغزون المدينة: « الأمريكيون يلقون نفايات القاعدة الجوية ، فيتسارع إليها كل ساكني البراريك ليلتقطوا الأجبان المدودة وبقايا المصبرات القذرة ، وقطع الخبز المبللة بسوائل لا يدري أحد ما هي ، ويلتهمون كل ذلك بنهم كبير...ويبقى الرئيس الأمريكي في مودة لكل عاطل ومسلول ومشلول و أجرب»[1]. فالغرض السردي من توظيف مظاهر الفقر هي تأكيد على وجود الوعي الممكن في الخطاب الروائي الذي يأخذ أشكالا كثيرة في بناء الشخصية ذات نمط وعي معيّن، فمظاهر الوعي الممكن في خطاب رواية (محاولة عيش) تغطّي مساحة كبيرة، مما يجعلها تتصدر الخطاب الروائي لمحمد زفزاف مع رواية (قبور في الماء)، وهما الروايتان اللتان تصدَّر فيهما الوعي الممكن البنية الكبرى للسرد الروائي.

وتقلّ في الوقت نفسه مظاهر الوعي الممكن في رواية (المرأة والوردة)، لاهتمام مُحَمَّد زفزاف عن طريق راويه بمسألة الوعي الزائف الذي خصص له خطاب هذه الرواية. ورغم هذا العامل السردي فإن الراوي في هذه الرواية يسجل من حين إلى آخر مواقف تنتمي إلى الوعي الممكن؛ فها هو البطل محمّد يسرد سنوات طفولته المؤلمة: « في سنوات معينة – سنوات منطبعة بحد السكين في ذاكرتي وقلبي – كنا نعاني من الجوع الشديد والفقر– قيل حينها إن العالم كله يجتاز أزمة اقتصادية – غير أنه في حقيقة الأمر لم يكن العالم هو الذي يجتاز الأزمة – ولكن – العائلة عائلتي أنا – لذلك كان أبي يعود بأي شيء يستطيع أن يملأ البطن حتى ولو كان براز بعض الحيوانات – وكان من العسير والصعب العثور على الخبز– لم أكن أعرف شكل الخبز الحقيقي »[2].

يشكل هذا المقطع السردي إشارة من الراوي البطل إلى أصوله الفقيرة التي تجعل وجوده الاجتماعي ينتمي إلى الوعي الممكن؛ فهو يقوم بعملية مقارنة بين ما كان يعيشه في طفولته في بلده المغرب ودفَعَه للبحث عن حياة أفضل في بلدٍ كإسبانيا مثلاً وبين ما يعيشه الآن في هذا الأخير، فهذه المحاولة هي نظرة إلى المستقبل وبحث عن العدالة والحرية بعيداً عن القهر الاجتماعي الذي يضغط على البطل وغيره ممن ينتمون إلى وعي. فهذه البنية اللغوية (المقطع السردي) تُحيل إلى بنية اجتماعية ينطلق منها البطل – حسب ما صرح به الراوي – ، فالوعي الممكن يتمثل في مظاهر كثيرة، والراوي قد يشير إليه عن طريق الحديث عن بعضها: « إن

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 53.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 42.

طفلا صغيراً منبوذاً في حيّ فقير من أحياء مملكة النمل السعيدة، لا يشبه بأي حال طفلا يشتغل أبوه صحفياً »[1].

تبدو هذه الإشارة بسيطة لا تعني شيئاً بالنسبة إلى القارئ، لكنها في الحقيقة ترمز إلى حضور الوعي الممكن في خطاب الرواية الذي تتشكل مادته من صراع أنماط الوعي بين الحضور والغياب؛ فهذا الطفل الذي يشير إليه الراوي يمثل الوجود الاجتماعي للوعي الممكن الموجود في كل أنحاء العالم، وهو الوعي نفسه الذي ينتمي إليه البطل مثلما سبق ذكره. ورغم عدم حضور هذا الطفل المشار إليه كشخصية في خطاب هذه الرواية ، إلا أن توظيفه من طرف الراوي كفيل بجعله قطعة من الوعي المعبر عنه داخل الخطاب الروائي.

ولعل الشيء الذي يجعل من الوعي الممكن ذا حضور متميّز، هو ما سرده الراوي البطل مُحَمَّد في الفصول الأخيرة من الرواية ، لما سرد علينا محاكمة وهمية يقف فيها أمام الرئيس أو القاضي ، يسأله عن أسباب قيامه بعملية التهريب ، فيجيبه باختصار موجز :« أكثر من جائع . من يعطيني قطعة خبز ؟»[2] . إن هذا المقطع السردي يكشف عن أصول البطل الاجتماعية والوجود المادي الذي ينتمي إليه، فهو يلخص منطلقات البطل في تعامله مع بقية الشخصيات الأخرى، والدافع الذي جعله يغادر بلده نحو إسبانيا، والحافز الذي يحرِّكه والهدف الذي يرمي إليه.

والشيء الذي ينبغي أن يقال عن الوعي الممكن في خطاب زفزاف الروائي هو أن حضوره يختلف من رواية إلى أخرى، فبينما كان حضوره لافتاً للنظر في روايات (بيضة الديك) و(الحي الخلفي) و(قبور في الماء) و(محاولة عيش)، كان حضوره باهتاً في الروايات الأخرى (أرصفة وجدران) و(الأفعى والبحر) و(الثعلب الذي يظهر ويختفي) و(المرأة والوردة)، ويكاد لا يظهر سوى ما يشير إليه الراوي من حين إلى آخر في رواية (أفواه واسعة)، انطلاقا من كون هذه الأخيرة عبارة عن مواقف للكاتب في شتى ميادين الحياة.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 92.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 121.

الفصل الثاني:

أيديولوجيا الوعي في الخطاب الروائي .

(من الواقعية إلى البنية الدالة) .

1 - المبحث الأول :أهمية الوعي في تشكيل خطاب الروائي محمد زفزاف.

2 - المبحث الثاني: أيديولوجيا الوعي القائم /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف .

3- المبحث الثالث:أيديولوجيا الوعي الزائف /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 - المبحث الرابع: أيديولوجيا الوعي الممكن/ المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الثاني:

أيديولوجيا الوعي في الخطاب الروائي .

(من الواقعية إلى البنية الدالة) .

1- المبحث الأول : أهمية الوعي في تشكيل الخطاب الروائي.

2 - المبحث الثاني :أيديولوجيا الوعي القائم .

3- المبحث الثاني:أيديولوجيا الوعي الزائف.

4- المبحث الثالث:أيديولوجيا الوعي الممكن.

1 – المبحث الأول : أهمية الوعي في تشكيل الخطاب الروائي:

انطلاقاً ممّا تحدثنا عنه في المبحثين السابقين من هذا الفصل فيما يخص مفاهيم الوعي فإن مجموع الملاحظات التي نخرج بها من عرضنا لهذه المفاهيم تتمثل في النقاط الآتية:

1 – 1 – الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف هو شيء طبيعيّ وضروريّ جداً: لأنه مجموعة القيم الإنسانية التي تبرز مظهراً من مظاهر الصراع في الرواية. ولا يعقل أن نتصور خطاباً روائياً من دون وجود أنماط الوعي الاجتماعي فيه. وهذا ما يحيلنا إلى العلاقة الموجودة بين الواقع الروائي والواقع الاجتماعي؛ فمنظومة القيم الموجودة في الواقع الروائي التي تمثل وعياً معيناً لها علاقة بالواقع الاجتماعي قُرباً أو بعداً. ويتجسّد ذلك في مدوّنة هذه الدراسة في مجموع الروايات الخاصة بهذا البحث؛ فمنذ الرواية الأولى (أرصفة وجدران) يظهر وعي الشخصيات في مسرح الأحداث – بصرف النظر عن نمط الوعي الاجتماعي–، وعي الأبطال بومهدي وسالم وعبد الرحمن وصالح وليلى، وهو الوعي المحوري في هذه الرواية. « انتفض بومهدي من مكانه كطائر مفزوع . اتجه بسرعة وانفعال إلى الباب . ثم ، في النهاية ، تسمّر واقفاً بالباب . رجع خطوات إلى الخلف . توجّه إلى النافذة بطريقة من سينتحر. كانت سحائب من الضباب أمامه . لم يكن يبكي ولكنه لم يكن يرى بوضوح. كل شيء اتخذ له لوناً رمادياً غامضاً . وأحس أن هذه تجارب عنيفة يجتازها »[1]. ولما كان هذا الوعي الزائف يسبح وحده في فضاء هذه الرواية، ويقفز من هنا إلى هناك كان هذا الوعي يمضي إلى حتفه ومصيره المشؤوم وهو في تَيْهٍ كبير. فمجموعة القيم الإنسانية التي يحملها هؤلاء الأبطال هي موقف من الكون والإنسان والحياة.

بينما يكون الوعي في رواية (الأفعى والبحر) أكثر بروزاً وتأثيراً في الشخصيات، ممّا جعل الأحداث المحورية بين سليمان وسوسو وعائلتها من جهة، وبين سليمان وماريطا وكاري وتامارا من جهة أخرى أكثر عمقاً وعنفاً في الوقت نفسه، الشيء الذي حرّك الأحداث الروائية وجعلها تمتدّ في أمكنة كثيرة. «وقف (سليمان) بسرعة وجرى نحو الماء . كانت حواء (سوسو) تنظر إليه بعينين متعبتين . وقد اندسّ شعرها في الرمل ... ولم تكن ترى بوضوح سليمان. بل كان أمامها آدم عملاقاً . ذا عضلات ، يدخل في الماء ، يضرب الأمواج بذراعيه القويتين »[2]. فالوعي ونقيضه هو الذي يحرك هذه الأحداث السردية لدى الراوي.

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 124 – 125.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 110.

ويظهر الوعي في رواية (أفواه واسعة) في شكل موقف سردي على لسان الراوي من وعي الكاتب وصديقته من جهة، ومن بعض الأحداث المركزية الأخرى، مثل: الكتابة في مواجهة وعي الآخر من جهة أخرى. « إنه (الكاتب) يفكر في كتابة نص قصصي عن شخصيات كثيرة، لكنه سوف يجد معي مشكلة، ذلك أنني لن أصمت، وسوف أتحدث إليه حتى يكف هذه المرة عن الكتابة أو أن يكتب بشكل جيد، حتى يبقى خالداً »[1]. وهذا الموقف الذي اتخذه الراوي بخصوص شخصية الكاتب يدلّ على محورية وعي الكاتب الذي يتتبع الراوي بصماته في كلّ شيء، بداية بصديقته إلى بقية الناس الآخرين.

بينما يعطي الراوي/البطل مواقفه من بعض القضايا في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) بوصفه يمثل الوعي الممكن الذي يبحث عن حلٍّ مستقبلي في ظل التصرفات الغريبة التي شاهدها هذا الراوي /البطل عند بعض الشخصيات الأخرى. « قال المسيح :" خرافي تسمع صوتي وأنا أعرفها فتتبعني " وفكرت : إن خرافي تسمع صوتي وأنا أعرفها، لكنها لا تتبعني ، بل تتحول إلى ذئاب شرسة أحياناً . وهكذا يصبح من الضروري قتل المسيح في داخلي والتحول إلى نعجة أو ذئب أو ثعلب »[2]. فوعي الراوي/البطل عليّ المحوري الذي يتنقّل من مكان إلى مكان آخر هو الذي يحرّك كلّ شيء، ويبحث عن أنماط الوعي الاجتماعي الأخرى التي تعطي دفعاً لعجلة السرد نحو تحقيق الأهداف السردية التي يتوخّاها المؤلّف. ومنه فإن عدسة هذا الأخير تعطي أهمية كبيرة لوعي البطل في علاقته بأنماط الوعي الأخرى، فهو يقوم بإنجاز المسار السردي للوصول إلى تجسيد القيم الإنسانية بين أنماط الوعي الممكنة.

بينما يكون الأمر نفسه في رواية (المرأة والوردة) التي تنفتح بنيتها السردية على الاستهلال الذي قام به محدّثُ الراوي؛ فهذا الأخير يقوم بتحريك وعي البطل للقيام بمغامرة الرحلة إلى أوروبا بحثاً عن لقمة العيش. فالوعي إذاً هو الدافع إلى الحركة والقيام بالفعل .« إذا أتيت إلى هناك (أوروبا) فمر بي ، ستجدني في أمستردام ، وسأقدم لك أية مساعدة . يجب أن تفكر في بناء المستقبل ، لشاب مثلك يحمل أفكاراً مثل أفكارك لن يكون له مستقبل هنا . لا في الدار البيضاء ولا في طول المملكة السعيدة وعرضها. إني أنصحك كصديق أن تركب المغامرة. لا تخف . كن شجاعاً »[3]. ويلزم فقط أن يتحقق الوعي بالفعل حتى تُنجز الأحداث السردية على النحو الذي يتشكّل منه الخطاب الروائي.

---

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 05.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر و يختفي. ص 69.

[3] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 13.

1 – 2 – الوعي بمفاهيمه الكثيرة عند الباحثين هو المحرّك لشبكة العلاقات السردية : في الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف. فمن دون هذا الوعي لا يمكن الحديث عن شبكة علاقات الصراع بين الشخصيات الحاملة لأنماط الوعي المختلفة. والتصادم الذي يحصل داخل الرواية ناتج عن هذه المفارقة التي تحرّك خيوط الأحداث؛ فتقاطبات الوعي المختلفة هي التي تصنع الثنائيات الضدية التي يتأسس عليها الخطاب الروائي؛ فالبطل سليمان في رواية (الأفعى والبحر) كان دائم البحث عن وعي نقيضه، فقد بقي متوتراً في حالته السكونية، وكلّ حديثه كان مع خالته حليمة في بيتها عن ثريّا والسي أحمد، أو حديثه مع صديقه كريمو على شاطئ البحر، ولم تبلغ الأحداث حركيّة كبيرة سوى بعد لقائه مع شخصية سوسو. وقد تجلّى ذلك في الحوار/المشهد الذي جرى بين سليمان وكريمو :« أود أن أتعرف إلى أخت ذلك الصبي . إنها ترسم قلباً يخترقه سهم على فخذيها . وتكتب بلون مغاير : لوف . ألا تعرف ما معنى هذا ؟ إنها تبحث عن واحد مثلي ومثلك ... سأغتصبها ، سأفعل مثلما فعلت بثريا »[1]. فوعي سليمان كان يبحث عن وعي سوسو التي تمثل بالنسبة إليه بداية تفجير الأحداث الروائية وتمفصلاتها الكبرى. ومن ثمة فإن الوعيَيْن يسيران متوازيين جنباً إلى جنبٍ للوصول إلى نقطة النهاية التي تعني انفراج الأحداث وانتصار وعي على آخر.

فالتقاطبات الثنائية التي يصنعها الوعي هي التي تؤسس للحركة السردية التي يرويها السارد؛ إذ بداية شبكة العلاقات الحكائية تبدأ من ظهور الطرف الموازي الذي عن طريق احتكاكه بالطرف الأول يصدر فعل الحكي عن الراوي .« قبل لحظة فوجئت لغرابة سلوك فتاة رجولية . شاب أخطئ تكوينه ، لكن صوته صوت أنثى »[2]. فهذا الطارئ الروائي – المتمثل في بروز شخصية فاطمة في مسرح الأحداث – الذي فاجأنا به الراوي هو في الحقيقة بداية ظهور الصراع بين وعيين نقيضين برزا في مظاهر كثيرة داخل هذه الرواية: عليّ وفاطمة / عليّ ومكسيم معه بريجيت من جهة ثانية / عليّ وسلمى من جهة ثالثة / عليّ ومجموعة الهيبيين أثناء إعداد شراب الغيطة / عليّ وعز الدين في شقة هذا الأخير مع العلاقات الجنسية / عليّ وصديقه إبراهيم وهروبه من رجال الشرطة خوفاً من السقوط في أيدي هؤلاء. فهذه التقاطبات السابقة رسمت شبكة العلاقات السردية في هذه الرواية، وهي كلها نتاج اختلاف الوعي بين الشخصية ونقيضها.

ولعل هذا المسار السردي الذي يرتكز على نموذج تقاطبات الوعي هو الذي يفجر الأحداث ويوصلها إلى أسخن لحظة في السرد، رغم أن الحدث المركزي المحوري في رواية (المرأة والوردة) هو العلاقة بين البطل مُحَمَّد

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 34.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

وسوز الدانماركية. « عدت أصعد المنحدر . تلاقت نظراتي إذ ذاك مع سوز . نظرت من خلف نظارتيها العريضتين الواسعتين . بدأت تنظر ، تنظر . أثارت انتباهي. كانت تنظر وقد أصبحت خلفي . ما تزال تنظر. أشرت بيدي فتوقفت ثم جاءت »[1]. هكذا بدأت العلاقة بينهما دون سابق إنذار، ممّا جعل هذا الحدث بمثابة الطارئ الروائي بين وَعْيَيْن . فسلسلة الأحداث المسرودة المبنية على تقاطبات الوعي تبدأ – عادة – من حوارات البطل مُحَمَّد مع الفتاة الألمانية، و تتوسع عبر علاقاته مع سوز الدانماركية و شخصية باربارا وتصل إلى حدّ العلاقة بينه وبين ذلك الأوروبي الشاذ جنسيّاً على شاطئ البحر، لتكون الحادثة بين البطل عليّ وشخصية رجاء وأخيها الشاب المدلّل خاتمة هذه الأحداث المهمّة التي تضمنتها هذه الرواية.

1– 3 – الوعي عنصر من عناصر تشكيل الخطاب الروائي: مثله مثل بقية العناصر السردية المشكّلة للخطاب الروائي، يدخل في تشكيل البنية السردية ويرسم إطارها ويعطي خصوصيتها . ورغم كونه ليس عنصراً شكليّاً، في ظل عدم حديث بعض المناهج البنيوية والسيميائية عنه، لكنه المسؤول عن تشكيل هذه الخصوصية عن طريق تدخّل الوعي في تشكيل الزمن السردي – وهو ما تمّت دراسته في الباب الأول من هذا البحث – ورسم الفضاء الروائي بشكل عام. ويظهر الوعي في ضوء منهج البنيوية اللغوية في شكل الشخصية المحركة للفعل لتحقيق المنجزات السردية وفق البرنامج السردي المسطّر من طرف الراوي/ المؤلف الضمني. وفي هذه الحالة يركز هذا المنهج على العناصر الشكلية المكوّنة للشخصية بوصفها كائناً ورقيّاً.

بينما يكون الوعي في ضوء منهج البنيوية التكوينية بديلاً للشخصية في المناهج البنيوية السابقة – وهو ما نودّ التركيز عليه في هذا الباب الثاني من هذا البحث – ؛ فالسّمات الشكلية للشخصية الورقية تتحول دلالاتها إلى بنية تكوينية للوعي عند لوسيان غولدمان، فالشخصية/الوعي هذان الوجهان يمثلان العناصر الفاعلة في الرواية. ومنه فإن الحديث عن الوعي هو حديث عن البطل والمساعد من جهة ، والشخصية المناوئة ومساعدها من جهة أخرى. وفي الوقت نفسه هو حديث عن الزمن الذي يحيا فيه هذا الوعي والمكان الذي يسكنه هذا الأخير. كما أن الوعي يخلق بمعية العناصر الأخرى الفضاء الروائي للخطاب السردي. فمركزية الوعي في الخطاب الروائي هي بمثابة المحور الأساسي الذي يمسك العناصر السردية الأخرى إليه بعدما سلبته المناهج البنيوية إنسانيته وصيّرته كائنا من دون روح.

1 – 4 – الوعي يرسم ملامح أيديولوجيا المؤلف : فمن خلال الوعي ينحو الراوي/ المؤلف الضمني بالأحداث موقفاً معيّناً. فوعي الكتابة جزء من أيديولوجيا المؤلف التي تبرز ملامح هذه الكتابة المتميزة؛ فكثرة

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 19.

الشخصيات المنتمية إلى وعي واحد دليل على الميول الأيديولوجية للمؤلف الذي يبسط سيطرته على السرد الروائي، بتجميع شخصيات كثيرة منتمية إلى الوعي الذي يريده المؤلف. « أحياناً لا أدري كيف يُدفع كراء هذه الغرفة في نهاية الشهر أو في نهاية الشهرين، كثيراً ما دفعت " غنو " عنا ، اسم غنو لا يعجبها . تسمي نفسها جيجي . هي صديقتي »[1]. فالراوي/ شخصية البطل رحّال هنا يمهد بهذا السرد التقديمي لِوَعيِه الذي ضمن بهذه المقدمة السردية سيطرة على أفق القارئ الذي قام الراوي بتوجيهه نحو وعي معين. فهذا التقديم السردي هو ميول أيديولوجي للمؤلف نحو خطٍّ معين، عن طريق إثارة شفقة القارئ على البطل رحّال الذي يعاني من الفقر نتيجة ظروفه الاجتماعية القاهرة.

وفي موضع آخر من رواية (الحي الخلفي) تبرز أيديولوجيا المؤلف في تأثيره على المتلقّي عن طريق الراوي الذي يحاول إقناع القارئ بالمسار السردي الذي ينحوه. « أنا (الراوي/ الشخصية) أعرف ما يفعله الأعوان من ارتشاء وابتزاز للمواطنين سواء في الحي الخلفي أو في الأحياء الأخرى لكنني أستر كل ذلك بثوب شفاف، إنهم يعيشون والآخرون كذلك يعيشون وأنا أيضاً أعيش ، والمعلم المطرود يعيش كذلك معهم. هكذا نعيش جميعاً وراء ستار شفاف. الكل يعرف كيف نعيش جميعاً وراء هذا الستار، وعندما يحاول أي شخص أن يُزيل ذلك الستار فإنه يطرد فوراً من جماعة لعبة الستار تلك »[2]. فهذا الموقف الصادر من الراوي هو – في حقيقة الأمر– موقف شخصية الأستاذ الذي يعدّ وعيه مناوئاً لوعي أعوان الأمن المرتشين الذين يبتزون المواطنين البسطاء من أجل لقمة العيش، وهؤلاء جميعاً –كلّ من أعوان الأمن والناس البسطاء – لعبة مكشوفة رغم الستار الشفاف الذي يُغطى به هذه اللعبة؛ إذ يلعبها الجميع جرياً وراء تحقيق سبل العيش. وهو واضح من هذه الخلاصة التي تأتي في نهاية الرواية لتوضّح موقف المؤلف من هذا الواقع الاجتماعي الفاسد المتعفن.

ويؤسس هذا الموقف من الراوي لأيديولوجية المؤلِّف الذي يعطينا في نهاية رواية (قبور في الماء) خلاصة شبيهة بالخلاصة السابقة في رواية (الحي الخلفي)؛ فهذه التأملات الأيديولوجية من الراوي أو من أحد شخصياته تعكس هذه الأيديولوجيا. « وتصور (أي إبراهيم) القائد يقول بلهجته القوية : " الآن ستنهون كل شيء .ومن سولت له نفسه أن يذهب إلى الرباط من أجل الشكاية فإنه لا يلوم إلا نفسه "»[3].وهذا الموقف الذي تخيّله إبراهيم صادراً من القائد بخصوص مسألة الزّردة اتجاه قرية المهدية/ الوعي الممكن هو

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 07.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 82.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 78.

مأساة أخرى تضاف إلى مأساة غرق المركب في البحر. وتسعى أيديولوجيا المؤلف انطلاقاً من هذه النماذج السردية المتمثلة في هذه التأملات إلى تأزيم الوضع الاجتماعي بين العياشي وأعوانه من جهة، وأهل قرية المهدية من جهة أخرى، للوصول إلى إصدار مواقف بعض الأطراف التي تبرز الوعي الممكن في ثوب الضحية، ممّا يرسم صورة هذا الوعي المكافح الذي تنفتح عليه روايات زفزاف وهو يعاني أزمات كثيرة، و قد يرضى بالقليل – الاقتناع بإقامة الزردة بدل الحصول على الديّة – وينسى أهدافه الأساسية في ظل الوضع الاستغلالي الفاسد.

وتستمر مواقف /أيديولوجيا الراوي في الظهور من حين إلى آخر، وذلك عندما يبدي آراءه بخصوص مسألة معينة. « شيء جميل ورائع أن يعيش الإنسان ازدواجية من هذا النوع. كل حياة الإنسان ازدواجية، والذي لا يعيشها هو الأحمق. مأساة تتكرر باستمرار. ولماذا لا أقول ملهاة . وطبيعة الحياة مأساة وملهاة في نفس الوقت . إنها ازدواجية إذن »[1]. فحضور مثل هذه المواقف عند الراوي /المؤلف الضمني في ثنايا السرد يدل ذلك على أن الراوي وراء شخصياته؛ فصوته السردي يبرز على لسان البطل عليّ الذي يعطينا موقفه من نساء الصّويرة اللواتي يختفين وراء الجدران والثياب، بينما يفعلن أشياء لا تستطيع زوجة الشيطان أن تفعله. ويكون هذا التدخّل من لّدُنْه رأياً شخصياً من هذه الجدلية التي تجمع بين ما يظهر من ستر وما يخفى من عهر، وهي الازدواجية التي علّق عليها الراوي البطل مبدياً رأيه فيها.

ولا تخلو روايات مُحَمَّد زفزاف الأخرى من هذه المواقف الأيديولوجية التي ينكشف فيها وجه الراوي/المؤلف الضمني عن آراء بخصوص قضايا كثيرة؛ كأن تكون المسألة موقفاً من شخصية مثلما برز ذلك في رواية (محاولة عيش). «كم هي طيبة هذه الفتاة ! كم هي صادقة ! ليست من ذلك النوع الذي يحدثه عنه زملاؤه في العمل ... غنو يمكن أن يجعلها الإنسان خلفه وهو مستريح، هي من ذلك النوع الذي إذا (غاب عنها – زوجها – حفظته)»[2]. فملامح أيديولوجيا المؤلف تظهر من خلال الحكم السردي الذي أصدره الراوي على شخصية غنّو صديقة البطل حميد. وبذلك يكون الوعي الممكن الذي تنتمي إليه شخصية غنّو عاملاً مهمّاً لتحديد موقف الراوي منها. فهذه الإشارة من الراوي/المؤلف الضمني تعكس الموقف الأيديولوجي للمؤلِّف الذي يسعى دائماً عبر هذه الفجوات السردية إلى ظهور صوته وكشف مواقفه من المسائل التي يعرضها.

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 6 – 7.

[2] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 81 – 82.

وتكثر هذه المواقف الأيديولوجية للمؤلّف أثناء عملية السرد. « فالجيب هو الكرامة وهو الاحترام، هو الوضعية وهو المعنوية. لا أريد أن أبالغ ولكن الناس أساؤوا فهم حقيقة بعضهم البعض . وظلت تلك الأخلاق الخاصة المتخيلة موجودة فقط في الكتب... هذه كلمات تصلح لأن تعلق هنا في متاحف يتفرج عليها الناس إذا كان لديهم قليل من الوقت، ويقرؤونها كما لو كانت تنتسب إلى عقلية أناس عاشوا في زمن قديم ... إن متطلبات الحياة كثيرة، وعندما لا يلبيها الإنسان ينتظره المتحف أو دار العجزة »[1]. فالراوي/المؤلف الضمني يتوقف عند مسألة الأخلاق والشرف ليبدي موقفه منها، وانطلاقاً من هذا الموقف يتجشأ – إن صح التعبير – المؤلّف أيديولوجيته اتجاه هذه المسألة. ومن ثمة فإن المواقف السابقة التي كانت حاضرة في نصوص مُحَمَّد زفزاف الروائية تسجّل أيديولوجيته من قضايا كثيرة.

1– 5 – وعي الكتابة يعطي خصوصية الخطاب الروائي :ويصنّفه – انطلاقاً من موقف الراوي/المؤلف الضمني من الأحداث والشخصيات – ضمن مذهب فني معيّن من مذاهب الكتابة السردية بوجه خاص، لأن الوعي هو الذي ينشئ هذه الخصوصية. فالوعي يقوم بتلوين الخطاب الروائي وعناصره؛ من حيث كونه يسمح ببروز هذه الخصوصية السردية؛ فحديث مُحَمَّد زفزاف عن الوعي الزائف في لحظات سقوطه وترهّله وانكماشه في رواية (أرصفة وجدران) يدل على ذلك؛ وذلك حين «أعلن بومهدي بتحفظ :" العالم هكذا . نجيء بلا ميعاد وننتهي بلا ميعاد »[2]، هي بداية للإشارة إلى بروز الوعي الممكن الذي برز في صورة الصيادين الذين رآهم البطل بومهدي مسرورين يثرثرون في زهوٍ كبير، و« كان الصديق ينظر إلى صيادين يصعدون وهم يقهقهون »[3] أمامه، بينما هو يعيش في تعاسة كبيرة وإحباط لا يوصف. فجدلية الوعي هذه بين بومهدي وصديقه من جهة ووعي هؤلاء الصيادين يؤسس خصوصية الكتابة الروائية عند مُحَمَّد زفزاف ضمن نهاية الوعي الزائف وميلاد الوعي الممكن المستقبلي، فهذا الأخير يهدم التقاليد القديمة التي تبدو أنها لا تصمد أمام قضايا المجتمع الشائكة.

وعلى خلاف رواية (أرصفة وجدران) التي لم تبرز فيها خصوصية الكتابة السردية بشكل واضح، فإن رواية (الأفعى والبحر) منذ بدايتها أعلنت عن البطل سليمان ذي الوعي الممكن المستقبلي الذي جاء في مهمّة القضاء على الوعي الزائف وبقاياه الذين انتشروا بالقرب من الشاطئ. « قبل سبع سنوات كان المكان

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 21 – 22.

[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 97.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 38.

بلقعاً . هذا آخر ستيل في الهندسة المعمارية. يقال إنها بنيت من نقود الوزراء الذين حوكموا بتهمة الرشوة واستغلال النفوذ »[1]. وتكمن هذه الخصوصية السردية في المسار السردي الذي يتخذه الراوي للوصول إلى تحقيق هذه الخصوصية؛ فالبطل سليمان يمضي وفق الخطّ الموازي الذي رسمه الراوي مع خطّ سوسو وغيرها من النساء اللواتي ينتمين إلى وعيها إلى نهاية الرواية، بانتصار سليمان الذي نجح في تهديم هذا الوعي الزائف الآنيّ.

وتتأكد هذه الخصوصية السردية عند مُحَمَّد زفزاف حين صارت بعض رواياته بأكملها تتحدث عن معاناة الوعي الممكن في ظل المشاكل الاجتماعية التي تعيشها شخصياته؛ فرواية (بيضة الديك) تتكون من ثمانية فصول، كل فصل يضمّ حكاية يرويها بطل ينتمي إلى الوعي الممكن. « وكانت(أخت صاحبة الصيدلية) تقول لي يجب أن تكون ماركسياً . حياة الكلاب هذه التي تعيشها لا تليق بشاب مثلك. طردتني صاحبة الصيدلية رغم أني حاولت أن أشرح لها كل شيء »[2]. فالوعي الممكن الذي وظّفه الراوي البطل هو الوعي الموجود في بقية الفصول الأخرى التي تبدو منفصلة عن بعضها – وهي في الحقيقة تجمعها تجارب الوعي الممكن –، لأن كلّ الشخصيات في الرواية منتميّة، والانتماء يعطي خصوصية في الكتابة الروائية، وحضور هذا الوعي جعل نمطية الخطاب الروائي تؤسس لهذه الخصوصية.

والأمر نفسه يمكن أن يقال بشأن بقية روايات مُحَمَّد زفزاف الأخرى التي تؤسس لهذه الخصوصية؛ فباستثناء رواية (أرصفة وجدران) التي كان وعي بطلها زائفاً/بورجوازياً – كما أسلفنا الذكر – فإن بقية الروايات الأخرى تشترك في كون أبطالها ينتمون إلى الوعي الممكن؛ وما سليمان في (الأفعى والبحر) و الكاتب في (أفواه واسعة) ورحّال وجيجي وكنزة وعمر في (بيضة الديك) و عليّ في (الثعلب الذي يظهر ويختفي) والعيساوي في (قبور في الماء) وحميد في (محاولة عيش) و مُحَمَّد في (المرأة والوردة) سوى دليل على ذلك؛ فهذا عليّ بطل (الثعلب الذي يظهر ويختفي) يشير إلى الحتمية الاجتماعية التي ينطلق منها الوعي الممكن لإنجاز مهمته. «كان عالم الداخل يغلي مثل طنجرة . كذابون هم الذين يقولون بأن عالم الداخل

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 28.

[2] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 09.

يتحكم في عالم الخارج ، يشكّله ، يؤطره ، يغيره وأشياء أخرى »[1]. فمثل هذه المواقف من الراوي تجعل خصوصية الكتابة المنتمية تعلن عن نفسها، بكونها تقدم الوعي الممكن حلّاً سردياً للواقع الاجتماعي.

بينما في رواية (قبور في الماء) فإن الراوي /المؤلف الضمني يقدّم الوعي الممكن المستقبلي وقد أنهكه الاستغلاليون مثل: العياشي والقائد والمعلم؛ فهذه الرواية تنفتح على مأساة مركب الصيد الغارق في البحر، وتنتهي بمأساة أخرى هي عدم نيل أهل قرية المهدية ديّاتهم من العياشي نظير موتاهم المفقودين في هذه الحادثة. « بعد أن كان الجميع ينتظرون دية أصبحوا ينتظرون زردة يأكلون فيها حتى يشبعوا . ثم يأخذون لأبنائهم اللحم في العب والقب .

كما كان غرق المركب غير متوقع ، وغياب وعودة العياشي غير متوقعين ، كذلك لم تكن الزردة في حساب أحد »[2]. فالحديث من طرف الراوي في كل مرة عن عناصر الوعي الممكن يجعل خصوصية الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف تنحو منحى فنيّاً، يمكن تصنيفها ضمن الكتابة الواقعية التي تعتني بعلاقة الوعي الممكن بالخطاب الروائي.

ولقد بلغ اعتناء مُحَمَّد زفزاف بمسألة الوعي الممكن التي تمثل خصوصية الكتابة السردية عنده حدّاً كبيراً في بقية الروايات الأخرى، وذلك عندما تنفتح هذه الأخيرة على واقع الوعي الممكن الراهن، وتنتهي بآفاقه المستقبلية التي قد يصعب تحقيقها. « مد (حميد) علبة سجاير للحارس . تغير لون وجهه . أخذ يزرق قليلا لكنه حاول أن يصارع تلك الحالة النفسية، حتى يبدو أمامهما قويا. نظر بعيدا إلى ما وراء النهر، الذي ينعطف ويحاصر القاعدة الجوية الأمريكية ، ليصب في المحيط الأطلسي ، استمر في النظر ، كان يفكر في رد فعل عنيف ، لكنه وجد نفسه ضعيفا »[3] أمام سطوة حارس الباخرة، وحيلة الحمّال اللّذين استغلّا منصبيهما لابتزاز حميد؛ الأول: عن طريق الحصول على علبة سجاير. والثاني: عن طريق التوسّط لحميد لأجل الصعود إلى الباخرة وبيع بعض الصحف مقابل قراءة الحمّال للصحيفة. وهو مقطع سردي يبرز معاناة الوعي الممكن الذي يصارع جبهات كثيرة. وحديث مُحَمَّد زفزاف عن هذا الوعي في خطابه الروائي الممتدّ عبر تسع روايات كاملة تجعل عناصر الوعي الممكن تدخل ضمن خصوصية الكتابة السردية لديه.

[1] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 109.
[2] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 76 – 77.
[3] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 09.

2- المبحث الثاني : أيديولوجيا الوعي القائم : المفهوم والتجليات في الخطاب الروائي :

2 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي القائم :

لا حاجة بنا ونحن نتحدث عن هذه المسألة إلى إعادة مفهوم كلٍّ من مصطلحي الأيديولوجيا والوعي القائم، فقد سبق لنا تناولهما في مواضع متفرقة من هذا البحث[1]. لذلك سنخصص الحديث في هذا الموضع عن علاقة الوعي القائم بالأيديولوجيا، لكون هذه الأخيرة « في جوهرها وعياً اجتماعياً ، وحصيلة تصورات عن رؤية الإنسان والأفكار الموجهة للمجتمع »[2] بشكل عام.

والشيء الملاحظ أن الوعي القائم لم يظهر كثيرا في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف في شكل شخصيات فاعلة في الرواية – وهي مسألة لا تهّمنا في هذا الموضع لأننا سنركز على وعي الشخصية وليس على هذه الأخيرة نفسها –، وإنما ينفتح الخطاب الروائي على أشكال الوعي القائم مثل : الواقع الاجتماعي السيّء لطبقة من الناس، أو الظروف الاجتماعية القاهرة التي أدت إلى تهميشها وتدهور أوضاعها. فالواقع القائم هو واقع حاضر راهن يشكل حتمية تاريخية سكونية بالنسبة إلى هذه الطبقة المذكورة، ومنه تنطلق أحداث النص الروائي التي تهدف إلى تجاوز هذا الحاضر الراهن وتحريك بنيته المتحجرة الراكدة.

وفي هذا الموضع من البحث سنحاول إبراز ما هو واضح في عنوان هذا المبحث من تركيز على أيديولوجيا الوعي القائم وليس على هذا الأخير في حدّ ذاته، لأن الأيديولوجيا التي تمثل هذا الوعي هي: « رؤية كونية فإنها تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون . تستعمل في اجتماعات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن »[3]. ولذلك فإن مفهوم الأيديولوجيا يأخذ مفهومه من نمط الوعي الذي يتعلق به ، وتكون خصوصية الدراسة نابعة من هذه العلاقة الثنائية .

والشيء الذي يمكن قوله عن الأيديولوجيا بتراكماتها التاريخية والفلسفية وفي علاقتها بالوعي بشكل عام إن هذا المصطلح ليست له حدود واضحة، وإنما يوحي دائماً برؤية معينة ناتجة عن تصور للكون والحياة

[1] لقد تناولنا كلا من مصطلحي الأيديولوجيا في الفصل الرابع : (أيديولوجيا الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف) من الباب الأول :(الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف). بينما تناولنا مصطلح الوعي القائم في الفصل الثاني من هذا الباب . لذلك يمكن العودة إلى الموضعين لمراجعة هاتين المسألتين.

[2] بكري خليل: الأيديولوجيا والمعرفة. ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. 2002. ص 18.

[3] عبد الله العروي: المرجع السابق. ص 13 .

والإنسان، ممّا يجعل مفهومه يعطي انطباعاً بالقصور و الكراهية و الانعزالية و الأنانية والمصالح المشتركة لجماعة معينة من الناس وخصوصيتها في إطار التقاليد الموروثة لهذه الجماعة، وهو ما يعني أن التصرفات النابعة عن التفكير المشترك تقود إلى بلورة مفهوم الأيديولوجيا / رؤية كونية. ومنه فإن أيديولوجيا الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف تحكمها هذه التقاليد التي تشير إلى كون هذه التصرفات التي تمثلت في (أفعال وأقوال ومواقف) جماعة واحدة تشكل خصائص هذه الأخيرة، وهو ما يعطينا انطباعاً عن السمات الأيديولوجية للوعي القائم من خلال الفعل السردي للراوي بطبيعة الحال .

2 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

يتأسس الخطاب الروائي في نص زفزاف (أرصفة وجدران) على أيديولوجيا الوعي القائم التي تظهر ملامحها من السطور الأولى للرواية، رغم عدم وجود شخصيات تتبنّى أيديولوجيا الوعي القائم؛ فالجو ثقيل والوضع السّيّء قائم والأزمة التي يعيشها هؤلاء المثقفون (بومهدي وصالح وسالم وعبد الرحمن) والانغلاق وعدم التواصل مع الناس .« إن العالم يبدو لي مهترئاً ... ثم إلى الفضاء مختلطاً بظلال الأشياء و بالفراغ الكابوسي الثقيل »[1]. فهذا الوضع العفن الذي يتخبط فيه هؤلاء جعلهم لا يتواصلون مع المجتمع، بل قطع صلتهم به وجعلهم حيارى بفعل هذا الانسداد الذي يحيط بهذه العلاقة بينهم وبين المجتمع.

وتزداد أيديولوجية الوعي القائم وضوحاً وتبرز ملامحها أكثر خاصة بعد مضيّ الراوي في سرد أحداث الرواية، لأنها بمثابة الوضع الذي لا يريد أن يتغيّر، فهو ساكن، وغالباً ما تصطدم به الشخصيات المناوئة. وتظهر في شكل موانع من تحقيق الرغبات و الأهداف حتى يقع الخرق أو يُتجاوز هذا المنع من طرف هذه الشخصيات. « أمه (والدة البطل بومهدي) كانت تنعق في الغرفة المجاورة بصوتها القبيح. لعلها كانت تلعن والده كالعادة. إنها تحطم أعصابي بلا هوادة وتدوس شعوري بجهل ومرارة وقرف .إني أكرهها وأكره حتى البيت الذي يجمعني وإياها »[2]. ولم يكن للبطل من حلٍّ سوى الدّوس على تقاليد هذا الوعي القائم الذي يريد أن يسلبه حريته. فأيديولوجية الوعي القائم تقوم بتأزيم وضعية البطل. بينما هذا الأخير يسعى إلى تحسين وضعيته. وأيديولوجيا الوعي القائم تقوم بالمنع، بينما يقوم البطل بخرق المنع للوصول إلى الهدف أو الغاية التي يصبو إليها.

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 07.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 12.

وتبرز مظاهر أخرى لأيديولوجيا الوعي القائم في نص الرواية من خلال سرد الراوي الذي يظهر جوانب من البنية الأيديولوجية لهذا النمط من الوعي ألا وهي الاستغلال والاستعلاء وقهر الآخرين والسخط عليهم والثرثرة. « الاسبانية العجوز التي تثرثر مع صبية متسخة، يبدو أنها خادمتها ...ولكن حركاتها كانت تدل على أن هناك سوء تفاهم بينهما .فالعجوز كانت تتحرك بصعوبة ونرفزة . وترفع يديها إلى أعلى راسمة دوائر وأنصاف دوائر في الهواء »[1]. وبذلك تتشكل لدينا أيديولوجيا الوعي القائم التي تسعى دائماً إلى تأزيم الفضاء الروائي العام لإبقاء دائرة الصراع بين الشخصيات ذات أنماط الوعي المختلفة.

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن نص رواية (الأفعى والبحر) الذي لم تظهر فيه أيديولوجيا الوعي القائم بشكل كافٍ، إلا ما أشار إليها الراوي في معرض الحديث عن علاقة بنية أحداث الرواية بين البطل سليمان والفيلات المتاخمة للبحر الذي نزل فيه البطل لقضاء عطلته الصيفية. وتبدأ هذه الأيديولوجيا في الظهور منذ الصفحات الأولى من الرواية؛ فالشاطئ (البلاج) الذي نزل به سليمان وجده مملوءاً بعناصر أيديولوجيا الوعي القائم الذي أساء إليه ونغّص عليه راحته .« مرّ على سليمان بالمكان خمسة أيام . قرأ فيها قليلاً وتأمل كثيراً في أشياء ذات بال، وتحدث إلى خالته عن ثريّا وسي أحمد. ولكنه لم يكن مرتاحاً بما فيه الكفاية. فالوحدة قاسية حقاً »[2]. فمن سمات هذه الأيديولوجيا التي تعرض لها البطل سليمان العزلة و عدم الراحة والاضطراب والقلق الذي أصابه، وهو ما يوحي بالصراع بين وعيه وأيديولوجيا الوعي القائم وينذر بوقوف سليمان في وجه هذه الأيديولوجيا التي بعثت فيه القلق و التوتر و الاضطراب.

ويواجه البطل سليمان هذه الأيديولوجيا في مظاهرها المقلقة عندما يلتقي مع زميله كريمو وهو على الشاطئ (البلاج)، وتمثلت هذه الأيديولوجيا في الفيلات المتاخمة للبحر. « وألقى كريمو بنظراته بعيداً ، حيث كانت فيلات صغيرة ذات ستيل معاصر جداً »[3]، فهي فيلات تبعث على القرف والاشمئزاز والسيطرة، وامتدادها يشكل خطراً على البطل ووعيه الذي كان يحلم أن يجده ما يزال يبسط سلطانه هناك، وهو ما ينبئ بحضور الأيديولوجيا المناوئة للبطل. فعناصر هذه الأخيرة تضغط على سليمان للخضوع لسلطته، وهو يرفض سيطرتها التي إن استسلم لها يعني ذلك نهايته.

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 23.
[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 23.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 28.

إن السارد في رواية (الأفعى والبحر) يكشف أثناء تقدمه في السرد عن بعض عناصر أيديولوجيا الوعي القائم الذي يقوم بإيقاف سليمان حتى لايتجاوز عقبات هذه الأيديولوجيا التي تريد أن تأسره وتحدّ من حريته وتفسد عليه حياته. « إن هذه الطبقة الوافدة من البيضاء قد أفسدت هدوء المدينة الصغيرة ... أما الآن فانصت إلى هذا الصمت اللئيم . لقد أصبح الناس هنا يخافون من هؤلاء »[1]. فالمشاكل التي أثارتها هذه الأيديولوجيا جعلت الفضاء الروائي الذي يعيشه البطل سليمان عناصر تدفعه إلى تغيير هذا الوضع الخطير الذي يؤرقه ويقضي على السعادة التي كانت موجودة قبل حلول أيديولوجيا الوعي القائم. فهذه الأخيرة بسطت عناصرها المقيّدة لحريات الناس وتريد إسكات كل الأصوات سوى صوتها الوحيد.

وتستمر أيديولوجيا الوعي القائم في بسط عناصرها فيما يخص رواية (أفواه واسعة) التي لا تختلف عن عن روايات محمد زفزاف الأخرى من ناحية التشكيل الفنّي الذي يتأسس على الأيديولوجي، فتنفتح المشاهد السردية على مظاهر أيديولوجيا هذا الوعي الواقع الظالم الذي لا يرحم؛ فوضعية البطل الكاتب التي يرويها صديقه الراوي هي وضعية سيّئة جداً بفعل عناصر هذا الوعي، فمن رواية السارد للوضعية الصعبة التي يمر بها الكاتب قول النادل: « قرب موعد الغداء ، عليك أن تنصرف الآن ، إنك لست من زبناء تناول طعام الغداء، تعال إذا سمح لك بتناول قهوة في هذا المكان »[2]. فهذا الجشع الذي قابل به النادل الكاتب وهو يجلس في المقهى المطلة على الأطلسي يعدّ من عناصر أيديولوجيا هذا الوعي الواقع الذي لا يتعامل مع الناس سوى بالمنظور المادي الذي يجعل المفارقات الاجتماعية دائما تبقى قائمة.

ولعل مقطعاً سردياً آخر يكشف عن وجه أيديولوجيا الوعي القائم القبيح التي ترغم البطل وتكرهه على الكتابة ضد هذا الوعي الذي لا يقيم للناس البسطاء وزناً، بل تعطي لمن يدفع بسخاوة. « تهافت النادل على خدمتهن (فتيات الحانات) ، وبالسرعة الفائقة أكثر من اللازم ، لأنهن يدفعن بشكل جيد »[3]. إنه الطمع الذي يسجد لطبقة من الناس ويقوم بقهر طبقة أخرى منهم، فهي أيديولوجيا مصلحية أبقت على الناس أصنافا وفق التّراتب الاجتماعي المادي.

وتبلغ أيديولوجيا الوعي القائم ذروتها عندما يسرد الراوي مظاهرها التي تقيّد حركة المجتمع السريعة وتهين فئاته بشتى الوسائل الدنيئة. « لا شك أنهن يفكرن في كيف سوف يحصلن على ثمن الإفطار القادم، وعلى

[1] محمد زفزاف :الأفعى و البحر . ص 40 .

[2] محمد زفزاف : أفواه واسعة . ص 13 .

[3] محمد زفزاف : المصدر نفسه . ص 12 .

أجرة القوادات اللواتي يسمينهن مربيات .كي يحتفظن لهن بلقطائهن ولقيطاتهن الذين سوف يكبرون واللواتي سوف يكبرن»[1]. فهذه الأيديولوجيا لها مظاهر كثيرة – من خلال هذا المقطع – تمثلت في إخضاع الفتيات البئيسات الفقيرات لسيطرتها بجعلهنّ خادمات لأولادهم أو للقطائهم الذين لا يُعرف لهم نسب. فهم نتاج العلاقات المشبوهة. ومن ثمة فإن مظاهر هذه الأيديولوجيا تبدو مأزّمة للوضع العام الذي يعيشه البطل ومن معه من الناس في صورة هذه الفتيات الخادمات اللواتي يذعنّ لأيديولوجية الوعي القائم بدافع الحاجة من الأول وبدافع الرغبة في التسلط والقهر من الثاني. فتضافر هذه المظاهر جعل الوضع العام للرواية – عند انفتاح أحداثها – في مصلحة أيديولوجيا الوعي القائم.

وبالمرور إلى نص روائي آخر (بيضة الديك) نجد أيديولوجية الوعي القائم تشكّل مستهلّ هذه الرواية التي برزت فيها الأزمة التي بسطها الوعي القائم وظهرت أيديولوجيته سبباً في أزمات كثيرة؛ فبالنسبة إلى البطل رحّال فقد بَدَا منهاراً مأزوماً بفعل هذه الأيديولوجية، «طردتني أستاذة رومانية عندما أعطتني صفراً في مادة الفيزياء على دورتين . وبدا أني شاب غير مرغوب فيه ، عليّ أن أترك مقعد المدرسة لشاب آخر »[2]. فأيديولوجيا الوعي القائم أسهمت في الوضعية السّيئة التي آل إليها البطل رحّال؛ فهي التي كانت سبباً في طرده من المدرسة وأبقته تائهاً من دون دراسة أو وظيفة، فكلما حاول البطل تجاوز مظاهر هذه الأيديولوجيا التي فتحت عليه باب الفقر وأغلقت الحلول الاجتماعية في وجهه كلما وجدها تعيده إلى وضعه السيّئ. « طردتني صاحبة الصيدلية رغم أني حاولت أن أشرح لها كل شيء»[3]. فالمنع الذي تقوم به هذه الأيديولوجيا لا يكاد البطل يقوم بخرقه حتى تجعل منعاً آخر في مكان المنع الأول .

ويظهر وجه آخر من وجوه هذه الأيديولوجيا لا يختلف عن الوجوه السابقة. « الحاجة صاحبة العمارة حاولت طردي بعدما طرتني صاحبة الصيدلية، لكني صمدت .هذا غير ممكن »[4].فهدف هذه الأيديولوجيا هو إغراق البطل رحّال و من معه من المناوئين لها في مشاكل لا يفيقون منها أبداً، لأن مصلحتها – أو بتعبير آخر– بقاءها يمرّ عبر امتداد الوضع السّيء للبطل ومن معه.

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 15.
[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 07.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 09.
[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 11.

وتبرز مظاهر أخرى لهذه الأيديولوجيا تتمثل في الاستغلال والابتزاز وغياب العلاقات الإنسانية والمساومات المادية. «كل يوم تأتي مجموعة وتسأل عن غرفة فارغة.لم تكن تفكر إلا في غرفة السطح هذه. ما رأيك أن تُسكن معك اثنين أو ثلاثة أشخاص يدفعون ثمن الكراء ويخففون عنك الكثير؟»[1]. فعناصر هذه الأيديولوجيا لا تبسط سيطرتها سوى بإثارة الصعوبات أمام الشخصيات النّشطة الفعالة، فهي أيديولوجيا سكونية جامدة لا ترضى بالتغيير، لكونه يزلزل بقاءها ويغيّر مواقفها ويفضح ممارساتها الدنيئة التي تخفيها وراء قناع قبيح لا يلبث أن ينكشف. فمن أساليبها المراوغة والكيد ورفض كلّ جديد، والهدف هو تحصيل الجانب المادي فوق كلّ القيم الإنسانية.

ولا تصمد أيديولوجيا الوعي القائم للضربات التي تتلقاها من طرف البطل والمناوئين لها لتبدأ في الانهيار وفقدان التوازن وتفقد حصونها لصالح الجديد الذي ينوي التغيير. فهي قديمة ليس من حيث الزمن، وإنما من حيث التفكير النفعي اتجاه الآخرين. « لكنه (عمر) لم يقتلني (رجّال) في صباح ذلك اليوم. كانت الضمادات حول رأسه. رأيته جالساً على كرسي عند باب العمارة... عندما اقتربت من الباب رفع رأسه إليّ، وعيناه تتقدان إنسانية هذه المرة. لم يعد ذلك الوغد القذر الفظ »[2] الذي يدخل في تكوين أيديولوجيا الوعي القائم الذي يقف في وجه البطل رجّال ومن معه، وإنما انقلب إلى أيديولوجيا البطل مساعداً بعد أن كان مناوئاً في مرحلة سابقة.

ويستمر حضور أيديولوجيا الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، ويتأكد أكثر في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) من خلال مظاهرها المنتشرة عبر مساحة المنجز النصّي بداية من الصفحات الأولى؛ فَفَوْر دخول البطل عليّ إلى مسرح الأحداث تلقّفته أيديولوجيا هذا الوعي لتمارس عليه سلطتها. « دعه يشاركني الغرفة . إن عندي سريراً إضافياً »[3]. فآليات هذه الأيديولوجيا تتمثل في محاولة امتلاك الوعي المنافس وجعله تحت رحمتها ورغبتها، مجبراً غير حرٍّ في تصرفاته ولا سلوكه، وهو ما يبعث الصراع الروائي بين هذه الأيديولوجيا وشخصية البطل الذي وجد نفسه في مأزق كبير لا يستطيع الفكاك منه.

وتستعمل أيديولوجيا الوعي القائم أداة أخرى من أدواتها لفرض سلطتها هي الإكراه والضغط مُستغِلّةً الظروف الاجتماعية المزرية التي يعيشها وعي الآخر. «كل شيء هادئ . ريح خفيفة تهب من مربع الزجاج

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 16.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 14.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

المكسور عندما وقفت وحاولت أن أطل من وراء النافذة، لم يكن هناك سوى ساحة صغيرة تراكمت عليها أزبال أو أشياء تشبهها»[1]، لأن البطل نزل في هذا الفندق لحاجته إلى الراحة، ولما لم يكن بإمكانه اختيار فندق لائق – بسبب ظروفه الاجتماعية – وجد نفسه في ورطة، بين المبيت في العراء أو القبول بهذا الفندق مُكرهاً مع الشروط التي أملاها المستخدم رغم الزجاج المكسور الذي يهدّد صحّته في أي لحظة.

وتبلغ أيديولوجيا الوعي القائم مداها عندما تصير حياة البطل مهدّدة بفعل ما يتعرض له السيّاح الهيبيون (الأجانب) من خطر بفعل تدخّل السكان الأصليين للدفاع عن أنفسهم، فيهب رجال البوليس ورجال الدرك على حدٍّ سواء لنجدتهم، فتبدأ حملة الاعتقالات والمداهمات لكلّ من يرونه في مكان الحدث. «أحياناً تقع حادثة بسيطة فيقوم رجال الدرك في الديابات والبوليس في الصويرة بجمع كل الهيبيين .أنت لا تعرف هذا. وكثيراً ما صدرت أحكام في أبرياء عرفتهم شخصياً . أحكام قاسية . أرجوك !»[2]. فهذه الأيديولوجيا تعيش على سلطة التخويف، وبث الرعب في نفوس وعي الآخر الذي يحجم للإقدام على فعل شيء سوى بعد التفكير في عواقبه التي جعلت البطل عليّاً وصديقه إبراهيم يفكران في الهرب خوفاً من المصير المحتوم.

وتنتج مساحة المنجز النصي في رواية (الحي الخلفي) آليات أخرى تستعملها أيديولوجيا الوعي القائم للإبقاء على سلطتها وفرض منطقها، مثل: حملة المداهمات والتفتيش للتخويف وفرض الرقابة على وعي الآخر. « فعندما تشمّ أدنى رائحة، أو يسمع أدنى طنين فإن الغريب يجرّ أبناءه ويهرب إلى تلك الأكواخ وإذا لم يكن له جحر هناك، فإنه يتربص على قارعة الطريق وينتظر أول شاحنة لتنقله إلى أقرب نقطة للقرية التي هاجر منها »[3]. فهذه الأيديولوجيا تراقب الغرباء الذين يأتون من البادية ليحتلوا مساكن غيرهم في المدينة، ممن يعيشون في أوروبا ولا يأتون إلى مساكنهم إلا لتحصيل ثمن كراء هذه المساكن. فهؤلاء الغرباء يعيشون بين البادية التي أتوا منها وبين المدينة في خوف كبير، فهم تحت رقابة مستمرة وتفتيش دائم من أيديولوجيا الوعي القائم المتمثلة في رجال الشرطة.

وتبقى أيديولوجيا الوعي القائم ترقب تحركات هؤلاء الذين يكونون في حالة كرٍّ وفرّ معها، فما إن تبتعد أجهزة هذه الأيديولوجيا عن الحي الخلفي حتى يصبح « الحي المظلم مثل سوق عمومي وأشعلت الأضواء

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 06.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 105.
[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 08.

في النوافذ وتجمّع الشبان في الأزقة ليتحششوا ويثرثروا ويحلموا إلى آخر الليل »[1]، بعد أن تخلّت هذه الأيديولوجيا عن عملها، ولو قليلا في علاقتها بوعي الآخر المتحفظ بشأن هذه العلاقة المريبة التي تبقى مهزوزة بفعل هذا التجاذب عن طريق الإكراه والتخويف والتفتيش الدائم.

وتبرز في جانب آخر سمة مهمّة من سمات أيديولوجيا الوعي القائم تتمثل في كونها تتعامل باحتقار مع وعي الآخر دون احترامه والاعتناء به أو الشفقة عليه. « وكان المعلم المطرود وحده يستمع لزقزقة العصافير وصراخ الأطفال ...لقد تعودوه دائماً صامتاً ، لكنه عندما يتكلم يقول أشياء غاية في الخطورة »[2]. فطرد المعلم هو آلية من آليات الوعي القائم لإسكات وعي الآخر الذي يظل رهين هذه الأيديولوجيا التي تتعامل معه من موقع معيّن، « وهذا يعني أن الصراع بين موقعين ليس هو صراع الذوات المجردة ... ، إنما هو صراع في واقع ولواقع يخص الناس ويجدون لهم مواقع فيه »[3]. وهنا تكمن خطورة الأيديولوجيا التي تعمل دائماً لتحقيق أغراض مصلحية نفعية تعزّز رؤيتها إلى الآخر، وموقفها منه الذي يبدو رافضاً لغيره من أنماط الوعي التي تسعى نحو امتلاك الواقع الروائي الذي تتنازعه هذه الأنماط.

ولا تختلف رواية (قبور في الماء) عن سابقتها (الحي الخلفي) في الخط السردي الذي تملّكت بنيتها الروائية أيديولوجيا الوعي القائم التي سيطرت على مساحة المنجز النصي في صورة العياشي صاحب المركب الذي غرق في عرض البحر، ومات على إثره صيادون ينتمون إلى قرية المهدية التي انفتح النص الروائي على حزنها. « ظلّ العيساوي صامتاً . ونظر بعينين يملأهما القهر إلى البحر المنبسط باستسلام خادع »[4]. فالألم الناتج عن هذه الحادثة التي أثّرت على مستقبل هذه القرية جعلت أهلها ينتظرون صاحب المركب العياشي ويستعجلون عودته لطلب التعويض أو الديّة عن موتاهم الذين ذهبوا مع مركبه ولم يعودوا إلى أهلهم . فهذا الوعي القائم جعل أيديولوجيته تتحكم في أهل القرية؛ فالعياشي (الوعي القائم) غائب ولا نعرف عنه سوى كونه صاحب المركب الذي يعمل عنده الصيادون، بينما أيديولوجيته تمارس قهراً على أهل القرية؛ حيث إن هذه الأخيرة تنتظره للحديث معه حول حقوقهم وموعد مجيئه غير معروف. « ظل (العيساوي) تحت الشمس عند قدم المقهى المعلّب ينتظر العياشي ...ثم فكر أيضاً وعيناه في أصابع قدميه المتسخة الغليظة، في مقدار

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 16.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 24.

[3] يمنى العيد: الراوي ، الموقع والشكل – بحث في السرد الروائي – .ط1. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. لبنان. 1986. ص 27.

[4] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 05.

الدية التي يمكنه أن يحصل عليها. كان كالآخرين الذين يفكرون في الدية ... كم تُقدّر الدية التي سيدفعها العياشي؟»[1]. فالوعود الوهمية المنتظرة هي آلية من آليات أيديولوجيا الوعي القائم في تمديد أزمة قرية المهدية التي تعيش هذه الوضعية الصعبة، لتبقى هذه الأخيرة مبهمة غامضة في ظل غياب العياشي المعنيّ بتقديم الحل إلى أجل غير مسمّى أو على الأقل الإجابة عن أسئلة أهل القرية.

وتبقى أيديولوجيا الوعي القائم تتحكم في أهل هذه القرية عن طريق استعمال آلية من آلياته ألا وهي المساومة الدنيئة لهذه القرية، عن طريق تخييرها بين إقامة زردة نعياً على أولادها الذين غرقوا مع المركب أو يخسرون كلّ شيء بما فيه التعويض أو طلب الدّيّة. فما كان من أهل القرية سوى قبول إقامة الزردة للظفر بقطع اللحم الذي لم يذوقوه منذ مدّة طويلة. « لقد انتهت الزردة الآن . وزّع الكسكسي وطعم من طعم . أكل الصغار والكبار . أدخل المهدويون اللحم في بطونهم وأعبابهم وأقبابهم . خبأ بعضهم جزءاً من اللحم لمن لم يستطيعوا الحضور»[2]. واستمر بذلك حضور الوعي القائم عن طريق أيديولوجيته التي أوهمت قرية المهدية بالحل العاجل الذي يكون لهم عزاء بعد رحيل أبنائهم. لكن الحل تأجّل بتأجيل مجيء العياشي الذي لم يظهر له أثر بعد أن كان الحديث في القرية يدور حول حضوره في القريب العاجل ليتكلم معه الناس عن ديّة موتاهم. فالوهم والوعود الكاذبة من آليات الوعي القائم في إسكات وعي الآخر الذي بقي يترقب مصيره بقلق وتوتر دون أن يحصل على حقّه الذي ظل يطالب به ولا يزال كذلك.

ويشكل الوضع الاجتماعي القائم بالنسبة إلى البطل حميد في رواية (محاولة عيش) حافزاً لبدء رحلة تجاوز أيديولوجيا الوعي القائم التي سببت له هذا الوضع المزري؛ فصُحفه التي يبيعها عند الميناء و داخل المدينة لا يكفي عائدها لسدّ جوع العائلة التي لا تجد ما تأكله، فالوالد كبير السنّ ولا يستطيع العمل. وفي الوقت نفسه يلقى حميد العنت من حراس البواخر في الميناء، فهم لا يتركونه يبيع صحفه، بل يزجرونه ويهاجمونه أحيانا. « مشى (حميد) نحو سلم الباخرة الذي يمد قائمتيه فوق الرصيف، صعد الدرجات الأولى فسمع صوتاً من فوق يأمره أن ينزل. كان صوت حارس الباخرة . إنه أحد الحراس الشرسين »[3].فالوعي القائم استعمل أيديولوجيته المتمثلة في الإبعاد والقهر والهجوم لطرد حميد/وعي الآخر و تركه يغادر الباخرة التي همّ

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 25.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 91.
[3] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 04.

أن يصعد درجات سُلّمها. فالطرد هنا في هذا الموضع يشكّل رفضاً لوعي الآخر الذي يسعى إلى التحرر من هذا القهر الذي يهدف إلى عدم الخضوع إلى سيطرة هذه الأيديولوجية.

ويبرز وجه آخر من وجوه أيديولوجية الوعي القائم في مقاطع أخرى من هذه الرواية. « عندما غادر (حميد) باب العمارة أوقفه شرطي يجر دراجته الهوائية فوق الرصيف، وقد تدلّى مسدسه واتسخت بذلته وبهتت ...

مدّ حميد الحزمة للشرطي .أخذ هذا الأخير ينشرها في الفضاء أمامه ويتأملها قطعة ثلاثة أقمصة وسروال ... دخل الشرطي إلى أقرب محل ليتلفن. وقف حميد لحظة يفكر فيما يفعل. لم يكن في مستطاعه إقناع الشرطي ، إنهم قذرون »[1]. فهذا الشرطي/الوعي القائم من خلال سلطته / أيديولوجيته أراد أن يبتز حميداً ويساومه بين التخلي عن تلك الثياب التي أعطته إياها اليهودية أو اتّهامه بسرقتها من أحد البيوت. وما كان من حميد سوى الهرب خوفاً على حياته من دخوله السجن. فكلما أراد حميد أن يتجاوز هذا الوضع القائم السيّء ويحسّن من وضعه الاجتماعي إلا و وجد أيديولوجيا الوعي القائم تطارده وتعيده إلى سيطرتها.

ويواصل الراوي سرد الوجوه القبيحة للوعي القائم، فأيديولوجيته من حين إلى آخر تؤسس لثنائية الصراع: الوعي القائم/ وعي الآخر ، فهي تظهر آليات الوعي الأول وكيفية تعامله مع الوعي الثاني. « امّحت التخوفات . المقدم لن يهدد بعد الآن بهدم البراكة. بل أكثر من ذلك ، أصبح في الإمكان توسيعها ، على مرأى ومسمع . لقد دفع الحسن (والد حميد) رشوة ثانية بواسطة البقال »[2]. فآلية الرشوة التي استعملتها أيديولوجيا الوعي القائم هي وجه من وجوه السيطرة والتحكم في وعي الآخر /والد حميد الذي أذعن للمقدّم / الوعي القائم، وقدّم رشوة مقابل عدم هدم البرّاكة التي يسكنها، بل سمح له بتوسيعها أكثر من ذي قبل. وهنا يبدو والد حميد في قبضة المقدم الذي قبض الرشوة، ما يثبت أن وعي الآخر لم يستطع تجاوز الوعي القائم وجعل نفسه رهينة له، لا يتحرك إلا بموافقته ولا تغيير في العلاقة بينهما إلا عندما تتحقق أيديولوجيته النفعية المتمثلة في مصلحته/ الرشوة.

ويكمل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف مسيرته في بيان العلاقة بين الوعي القائم ووعي الآخر، من خلال ما اتضح في نص رواية (المرأة والوردة) الذي يتأسس بدوره على هذه العلاقة الثنائية؛ وذلك حين يعلن الراوي

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 42 – 43.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 63.

عنها بين الوضع الاجتماعي العام/الوعي القائم ووعي البطل /وعي الآخر؛ فهذا الوعي القائم هو الذي دفع بالبطل عليّ إلى الهروب من بلده المغرب إلى البلاد الأوروبية بحثاً عن كرامة اجتماعية. « ألقوا عليّ القبض في أمستردام وأدخلوني السجن حيث قضيت ستة أشهر. وعندما غادرت السجن نزعوا مني جوازي وأرسلوني إلى هنا »[1]. فأيديولوجيا الوعي القائم تستعمل آلياتها للقضاء على وعي الآخر ، وتمثلت في القبض عليه والزّجّ به في السجن، ثم إعادته إلى بلده الذي يعيش فيه وضعاً اجتماعياً مزرياً، وفرّ منه حتى لا يبقى تحت رحمة هذا الوضع الذي يرفض بقاءه قائماً عليه مثل كابوس يؤرّقه بالليل والنهار.

وتطل علينا صور أخرى من أيديولوجية الوعي القائم الذي يقف في وجه وعي الآخر بكلّ الآليات التي تسمح له بممارسة التعسّف. « تمددت (مُحَمَّد) في فراشي وأنشأت لي محكمة تاريخية تحاكمني. ومثلت أمام أعضائها الذين كانت الشرطة تنضم إليهم . وهكذا بدأت المحكمة عملها في تلك الليلة وبصفة سرية »[2]. فالملاحقات أو المداهمات – المتخيّلة من طرف البطل – هي آلية من آليات الوعي القائم في فرض أيديولوجيته التي تعتمد على القوة والمحاسبة وتوقيف وعي الآخر؛ إذ يمارس حجراً على العقول والأفكار بغرض القضاء على الحرية التي يسعى دائما وعي الآخر إلى تجاوز الوعي القائم وبناء علاقة جديدة.

وانطلاقاً من هذه الآليات الأيديولوجية السابقة الخاصة بالوعي القائم يمكن الحديث عن معطيات هذا الأخير وكيفية تعامله مع وعي الآخر/مهما كان نمطه. فالأيديولوجيا هنا – كما قدّمها الراوي – ترتبط بمقومات الوعي القائم التي تنطلق من الماضي والمحافظة على منجزاته (حركة سكونية نحو المستقبل ومنفتحة نحو الماضي). لذلك فهو يقوم بمنع الآخر من طلب حقّه وممارسة حريته، وملاحقته وتفتيشه وممارسة الضغط عليه ومساءلته وتخويفه من ركوب الجديد والبحث عن أفق مستقبلي واعد منفتح على حلول كثيرة. فأدواته كثيرة: منها ما هو نفسي (الإكراه والضغط والوعود الكاذبة والاتّهام والاستغلال)، ومنها ما هو أمني قائم على القوة (السجن والمداهمات والتفتيش والقتل)، وكلّ هذا يحصل على مستوى خطاب مُحَمَّد زفزاف الروائي ليشكّل العلاقة الثنائية مع وعي الآخر القائمة على الرفض/المنع.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 12.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 107.

3 – المبحث الثاني :أيديولوجيا الوعي الزائف : المفهوم والتجليات في الخطاب الروائي :

وبالمخطط نفسه الذي سلكناه في دراسة الأيديولوجيا وعلاقتها بالوعي القائم فإننا كذلك نودّ دراسة علاقة الأيديولوجيا بالوعي الزائف الذي يعدّ – هو كذلك – عنصرا من عناصر الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف؛ فالوعي الزائف ظهر في خطاب هذا الأخير أكثر من سابقه (الوعي القائم)، وركز عليه مُحَمَّد زفزاف في خطابه لأنه معني بالدرجة الأولى بمسألة (الاستلاب) بين البورجوازيين والطبقة الفقيرة التي خصّها مُحَمَّد زفزاف باهتمام كبير، حين قال:« إنني أعيش حياة عادية . وأتمنى أن تنتهي حكاية الاستلاب والبورجوازية الصغيرة معي»[1] للوصول – في نظره – إلى مجتمع غير طبقي تنمحي فيه الفروق الطبقية بين الفئات الاجتماعية، وهو ما نبحث عنه من خلال العناصر الآتية:

3 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي الزائف :

تأتي أيديولوجيا الوعي الزائف لتشكل النمط الثاني من أشكال أيديولوجيا الوعي في الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف. لكن قبل الحديث عن هذه الأيديولوجيا وجب التطرق – من باب منهجي – إلى هذا المصطلح الذي سنتعامل به في هذا المبحث بالذات وسيصحبنا طيلة حديثنا، لكونه يشكّل آلية ذات مفهوم نقدي. فقد تعرضنا لمفهوم الأيديولوجيا سابقا [2] في موضع آخر من هذا البحث. وفي الوقت نفسه تطرقنا لمفهوم الوعي الزائف [3]. والذي يهمّنا في هذا الموضع من البحث هو محاولة صياغة مفهوم نقدي للمصطلح المركب من ثلاثة مصطلحات: أيديولوجيا / الوعي/ الزائف، لأن المسألة مهمّة بوصفها فارقاً منهجياً بين الفصل الثاني:(أنماط الوعي) وهذا الفصل الثالث: (أيديولوجيا الوعي). ومن ثمة فإن الوصول إلى صياغة مفهوم هذا الأخير يعيننا على قراءة الخطاب الروائي وفق مفهوم نقدي واضح.

وانطلاقاً من هذا التوضيح المنهجي بخصوص مصطلح (أيديولوجيا الوعي الزائف) فإن النظر في المصطلحات الثلاثة المشكّلة لهذا الأخير مجتمعةً تسمح لنا بوضع مفهوم نقدي على النحو الآتي: هو مجموع السمات الاجتماعية التي تتشكل منها الأيديولوجيا المعبرة عن الوعي الزائف في علاقتها مع الأيديولوجيات

[1] عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية – دراسة –. ص 187.

[2] يمكن مراجعة مفهوم الأيديولوجيا مفصلاً في الفصل الرابع :(أيديولوجيا الزمن) من الباب الأول: (الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف)، لذلك لا حاجة لنا إلى إعادته في هذا الموضع. يمكن العودة إلى الفصل الرابع المشار إليه في ص 144.

[3] يمكن العودة إلى معرفة مفهوم الوعي الزائف إلى الفصل الثاني: (أنماط الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف) من هذا الباب الثاني: (الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف). يمكن العودة إلى الفصل المشار إليه في ص 229.

الأخرى من خلال رؤيتها للعالم كما أدرجها الراوي نيابة عن المؤلف. وهو مفهوم يضمن – على الأقل – آلية القراءة النقدية للخطاب الروائي.

3 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

لقد ركز مُحَمَّد زفزاف في خطابه الروائي كثيراً على مسألة الوعي الزائف (الوعي البورجوازي) أكثر من تركيزه على الوعي القائم، وبذلك تكون ملامح أيديولوجيته بارزة بروزاً لافتاً للنظر من حيث التشكيل السردي؛ إذ سعى دائماً – من خلال تخصيصه مساحات سردية في خطابه الروائي – إلى توضيح آليات هذه الأيديولوجية في التعامل مع القضايا الكونية والإنسانية في الواقع الروائي، ويظهر ذلك بداية من الرواية الأولى (أرصفة وجدران) التي تسرد علينا آليات الرؤية البورجوازية في فهم المسائل الإنسانية؛ فالحياة العبثية التي يعيشها المثقفون الجامعيون (بومهدي وزملاؤه) تعطينا طريقة تفكيرهم، أو بتعبير آخر أيديولوجيتهم؛ فينفتح السرد في بداية الرواية على بعض آليات آيديولوجيا الوعي الزائف ألا وهي الإحباط نتيجة الفراغ القاتل الذي يعيشه هؤلاء المثقفون. « إن العالم يبدو لي في بعض الأحيان مهترئاً .جد مهترئ . وأشعر بدخان زاكم ينبت في صدري ، وينطلق إلى خياشيمي ببرود ، ثم إلى الفضاء مختلطاً بظلال الأشياء وبالفراغ الكابوسي الثقيل»[1].

تمتدّ هذه الرؤية الإحباطية الانهزامية في مساحة المنجز النصي كله لهذه الرواية التي اقترب فيها الراوي من نفوس هؤلاء الأبطال المحبطين الذين يعيشون عبثية حقيقية فرداً أو جماعة ،ليس لهم من همّ سوى تزجية الوقت والبحث عن الحلّ للفرار من هذه الحياة الروتينية القاتلة. فإيديولوجيتهم تبدو انهزامية تفر من الواقع المعيش، فحتى الإضراب الذي قام به الطلبة في الجامعة لم يشاركوا فيه ولم يُعيروه اهتماما، لأنه لا يدخل ضمن تفكيرهم. « ارتمى (بومهدي) على الرصيف يجرّا حملا من العياء ماسكاً به من رقبته . البرد والظلام المصطخب كعاطفة جياشة كانا يحطّان فوقه . تخيل أنه شجرة من أشجار الساج التي نصبتها البلدية ... وتخيل الليل يقفز فوقه وصبي شقي يهشم رأسه محاولا أن يصطاد عصفوراً بئيساً »[2].

إن هذه الأيديولوجيا العبثية تتعامل مع الواقع بوعي زائف تائه غائب عن الحياة الاجتماعية، فلم يجد هؤلاء الأبطال ما يفعلونه سوى التسكع على الأرصفة و في الطرقات والخروج ليلاً، للتنفيس عن أنفسهم من

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 07.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 18.

الضيق الذي يعيشونه. فالفراغ قاتل وأيديولوجية الوعي الزائف تتعامل معه بسلبية فتستسلم له، ولا تجد سبيلاً للقضاء عليه سوى إشباع النزوات الجنسية؛ فغرفة سالم وكر للنّهم الجنسي. « وطاردها (بومهدي للمُدَرِّسة ليلى) مرة في الطريق فتعثر قلبها أخيراً ولم يجد من يسنده سوى هو الذي طاردها بعينيه باستمرار وبشهوانيته الغابية (وحملتها يومها على محفة من الريش الناعم إلى غرفة سالم) »[1].

وتستمر أيديولوجيا الوعي الزائف في عرض آلياتها التي تتعامل مع الواقع بتفاهة ظاهرة وبلادة بارزة، ويساور الشخصيات التي تتلبّسها هذه الأيديولوجيا القلق والاضطراب والتوتر. « كنت وحيداً في غرفتي كالعادة. وخيمة الألم مشدودة أوتادها في رأسي، في مكان ما من جمجمتي. إن التفكير الكثير يبعث الألم والقلق والاضطراب. وعلى جدران غرفتي تلك البلادة ما تزال ...وفي بعض الأحيان تنتابني خواطر غريبة»[2]، وهو ما جعل الوعي الزائف ينتج آلياته المترهّلة التائهة التي لا تحسن التعامل مع الواقع؛ فبومهدي شخصية بعيدة عن الواقع الاجتماعي، بل يعيش همومه الشخصية الداخلية بتفكير عميق يؤدي به إلى هذا التيه الذي لا يُعرف له قرار. فمن آليات الوعي الزائف في قراءة الواقع هو عدم استيعاب هذا الأخير في طبيعته الحقيقية، وغياب هذه الطبيعة عن هذا الوعي يعني سوء تقدير هذا الأخير لهذه الحقيقة.

وتتأكد آليات أخرى لأيديولوجيا الوعي الزائف في نص رواية (الأفعى والبحر) التي يكشف خطابها عن كيفية تعامل هذا الوعي مع واقع الحياة المعيش، فسوسو(البورجوازية) لها نظرة خاصة إلى الحياة الاجتماعية من خلال تصرفاتها التي تكشف عن وجه من وجوه هذا الوعي على حدّ تعبير شقيقها الطفل. «لكن أختي تسرق منه وتشتري لي الآيس كريم وتدخل الرجال من الباب الخلفي ...أحياناً يكون رجلان واحد لأمي والآخر لأختي »[3]. فسوسو وأمها تفهمان الحياة على أنها مجموعة من المتع الحسية الجنسية، فالشبق الجنسي يمثل آلية من آليات أيديولوجيا الوعي الزائف الذي يتعامل مع الواقع بهذه الكيفية. فهذه الآلية تعكس عمق الوعي الزائف في تصرفاته وعلاقته بوعي الآخر.

وتعكس صورة أخرى من صور الوعي الزائف قيمة الأيديولوجيا في وصف معطيات هذا الوعي وتنميطه؛ حيث تبرز أيديولوجيا الاستهلاك الرأسمالي في هذا المجتمع من خلال صورة سوسو عندما رآها سليمان. « ورآها سليمان قادمة . وشعرها الأسود يتبعها من الخلف وقد لعب به الهواء الخفيف والريح المندفعة.

[1] محمّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 31.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 33.

[3] محمّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 35.

كانت ترتدي سروال جين قديم. وتصور سليمان أنه مفتوح من الأمام. وقال إنها لا تخجل»[1]. فسوسو هنا وكأنها عارضة أزياء تعرض نفسها أمام الرجال، بينما عين الراوي هي كاميرا ترصد هذا العرض الذي يؤسّس لثقافة استهلاكية تنظر إلى المرأة انطلاقاً من كونها سلعة يتم تسويقها، وهو ما يدل على حالة التفسّخ والانحلال التي وصل إليها الوعي الزائف عبر أيديولوجيته التي تحمل هذا المنظور وفق تقديم الراوي لذلك طبعاً.

وهناك وجه آخر يمثل الترهّل الذي وصل إليه الوعي الزائف عبر أيديولوجيته المتفسخة، وذلك من خلال علاقاته الزوجية المهتزّة التي لا تعترف بحدود هذه العلاقة؛ فغالباً ما تسود هذه الأخيرة خيانات زوجية – كما رأينا مع نموذج سوسو ووالدتها –، ويظهر ذلك من المشهد الذي سرده الراوي على مرأى من سليمان وصديقه كريمو. « كانت هناك امرأة وقد تلطخ وجهها بالدم وهي تصرخ، متعلقة برجل مهتاج، وكان الرجل يصرخ، والناس يحاولون أن يفصلوا النزاع...

وفهم سليمان أن الأمر يتعلق برجل وزوجته ... وسمع المرأة الملطخة بالدم تكثر من سبابها البذيء»[2]. فهذه العلاقة مقدسة عند الزوجين، لكن في نظر هذا الرجل وزوجته – وهما ينتميان إلى الوعي الزائف – تحوّل إلى لعبة زوجية وسط الخلافات نتيجة الخيانات الزوجية المتكررة. فهذه الأيديولوجيا تفضح نفسها عبر هذا السلوك الذي صار تقليداً عادياً في المجتمع البورجوازي الذي يفرز – نتيجة هذا الوعي – سمات تشكّل في مجموعها هذه الأيديولوجيا الرأسمالية المبنية على قواعد هشّة.

وتتبلور أيديولوجيا الوعي الزائف أكثر عندما يتعرف سليمان على السائحات الغربيات (ماريبطا وكاري وتامارا) ويذهب معهن إلى درب صانديو – مكان الإقامة – برفقة سوسو، وهناك يكتشف سليمان علاقة هؤلاء البورجوازيات بالحشيش والكيف إلى حدّ الجنون. « وأخذ (سليمان) يفكر فيما عساه يكون موقف ثريا(صديقة سليمان) لو كانت هنا الآن. وتوصل بسرعة إلى نتيجة: إنها ولا شك ترفض هذا الوضع الإنساني المنحط. فهي لا تحب عالم الحشيش، وتود دائماً أن تبقى بكامل وعيها، حتى تنظر إلى العالم نظرة سليمة»[3]، فأيديولوجيا الوعي الزائف عادة ما يفتضح أمرها وتبرز عيوبها بمجرد تناول مادة مخدرة، وهو وضع إنساني

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 59.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 41.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 69.

منحط بالنسبة إلى هذه الطبقة التي لم تجد الطريقة المناسبة لملء الفراغ الذي يسود حياتها سوى هذا الضياع الذي يؤكد المرحلة التي وصل إليها الوعي الزائف بعد سقوط قناع الزيف وبروز الحقيقة كاملة.

وتقلّ في رواية (أفواه واسعة) مظاهر الوعي الزائف المشكّلة لأيديولوجيا هذا النمط من الوعي، بوصف هذه الرواية سيرة ذاتية – على ما يبدو – لا نجد فيها تفصيلا لمواقف واضحة سوى في مقاطع قليلة يسردها الراوي،وهي قناعات للبطل الكاتب يرويها عنه صديقه؛ «أن يأكل إنسان ثري طعاما مرتفع الثمن في مطعم فاخر فيخرج له صرصار من طرف المائدة، أتصور كذلك، أن ذلك الثري ،سوف يتظاهر بأنه لم يره، خصوصاً إذا كانت معه امرأة. فقد تحتج عليه لأنه أخذها إلى مطعم فيه صراصير. وحتى لو كان في بيتهم صراصير، فإنها كانت ستحتج عليه، فهي لم تتعود على العيش بين الصراصير، ولم تر في حياتها قط جرذاً، وحتى لباسها قد تكون جلبته لها أختها من إسبانيا أو إيطاليا»[1]. فسمة الترفع والتكبر تمثل آلية تسهم في بناء أيديولوجيا الوعي الزائف الذي يتعامل مع الواقع الاجتماعي باستخفاف كبير دون النظر إلى معطياته الأخرى؛ فالعيش بعيداً عن الواقع عن طريق التسوق من خارج المجتمع وعدم الاهتمام بمشاكله سمة بارزة تؤكد البعد الزمني والنفسي والاجتماعي الذي يسهم في بناء هذه الأيديولوجيا.

ويظهر بعدٌ آخر من أبعاد أيديولوجيا الوعي الزائف في تصوره للإنسان و الكون و الحياة؛ فهذه الأخيرة ما هي سوى أكل وشرب دون إحساس بالآخرين. «إن لك (محدّثة الكاتب البطل) عائلة غنية في تيفلت وأن والدك يملك حقولا من أشجار الزيتون والأزهار والكروم وقطعاناً من الماشية ... ولكن لما علم (الكاتب) أنك شبعت شواء وزيتوناً وركبت على فرس أدهم»[2]. فأيديولوجيا هذا الوعي تعتمد على التفكير الفردي والاهتمام بالنفس الإنسانية دون النظر إلى الآخرين (المجتمع) الذين يتخبطون في مشاكل كثيرة. وفي الوقت نفسه تبنى هذه الأيديولوجيا على الأنانية الفردية والتفكير المادي والمتع النفسية و الحسّية.

وتتأكد مظاهر أخرى لأيديولوجيا الوعي الزائف في هذه الرواية – ذكرت في روايات سابقة – لتكشف عن افتضاح هذه الأيديولوجيا وتفسّخها فيما يخص العلاقات الاجتماعية الزوجية. « فأحياناً يكون ملح الزواج هو الشجار المستمر أو المتقطع، وإلى جانب الوفاء تكون هناك خيانات زوجية جانبية، هي بمثابة توابل تضاف إلى الطعام. وعندما تتم تلك الخيانات الزوجية الجانبية، تخلق حالة من الحنان مرفوقة بطبيعة

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 23.

الحال بشيء من الندم»[1]. فهذه الخيانات الزوجية تدخل في تكوين هذه الأيديولوجيا، وهي خيانات عادية تؤسس لنوعية العلاقات السائدة بين أفراد مجتمع الوعي الزائف.

وفي الوقت الذي كثرت فيه المظاهر التكوينية لأيديولوجيا الوعي الزائف في الروايات السابقة فإن هذه المظاهر تقلّ في رواية (بيضة الديك) التي تتميز بخطابها الروائي عن انطلاقة الوعي الممكن سوى من بعض النماذج القليلة التي تبرز صور الوعي الزائف. « تلك الأحياء (البورجوازية) التي يتنافس سكانها على تنويع معمار فيلاتهم . إنهم لا يعيشون معنا ولا يعرفوننا . حتى ثيابهم ولوازم بيوتهم يجلبونها من أوروبا. وبناتهم لا ينظرن إلينا ، ولكنهن ينظرن إلى أولئك الشباب الشقر من الأوروبيين»[2]. فهذا المقطع يكشف عن صور أيديولوجيا الوعي الزائف الثلاثة ؛ فالصورة الأولى : هي التنافس في الجانب المادي بما يعني غياب الجانب الإنساني. وأما الصورة الثانية: وهي التهافت والحرص الشديد على جمع الجانب المادي من الثياب والأموال. بينما الصورة الثالثة: فتتمثل في النّهم الجنسي الذي يشكل طبيعة في شخصيات الوعي الزائف التي تبحث عن الإشباع الجنسي وممارسة الحب.

وهناك مظهر آخر للوعي الزائف يدخل في تكوين أيديولوجيا هذا الوعي، وتتمثل في بعض الصفات التي تتميز بها شخصية « السي العربي، ذي الكتفين العريضين ... كان يشرب برميلاً من الخمر ولا يسكر . ترك زوجته وأطفاله، وربط مصيره مع أمي. زوجته كانت سوداء وأمي بيضاء مشحمة. ويبدو أنه كان يحب هذا النوع من النساء ... لا أزال أذكره بطاقيته المائلة إلى الأمام قليلا . والوشم على ذراعيه. لم يكن يرتدي سوى الثياب الأمريكية»[3]. فمكونات الوعي الزائف المتمثل في شخصية السي العربي تحدّد أيديولوجيا هذا الوعي؛ فالبحث عن اللّذة الجنسية و لو كان عبر الخيانة الزوجية نمطية مألوفة – حسب المؤلف – في هذا الوعي الذي لا يقيم علاقة مع وعي الآخر إلا على سبيل الاستفادة النفعية، وفق منطق المصلحة الذي ينظم العلاقة بين هذا الوعي ووعي الآخر. فالغاية هي البحث عن اللذة المادية التي تعطي ملامح أيديولوجيا الوعي الزائف انطلاقاً من هذه العلاقة الثنائية.

وتطالعنا مظاهر أيديولوجيا الوعي الزائف في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) من الصفحات الأولى من هذه الرواية؛ فالبطل عليّ جعله المؤلف راوياً وشاهداً على هذه الصور القبيحة لهذا الزيف الموجود حقيقة

[1] محمّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 44 – 45.

[2] محمّد زفزاف: بيضة الديك. ص 20.

[3] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 26.

في هذا النمط من الوعي. «كانت الموسيقى ما تزال تنبعث متحشرجة، والذكور والإناث يدخلون ويخرجون منتعلين أو حفاة. وقف شاب طويل القامة أمامنا. شعره منسدل تحت كتفيه ... مدّ له الشخص الذي كان بجانبه (أي مكسيم) شيلوماً محشواً بالكيف. كور كفيه و دخن وهو ينظر إلى الأعلى. أعاد الشيلوم إلى نفس الشخص لكنه اقترح عليه أن يمرره إلى خطيبته»[1]. فهذا المقطع يكشف عن وجه من وجوه أيديولوجيا الوعي الزائف ألا وهو حياة العبث والمجون والكيف والحشيش التي تعيشها شخصياته، وهي حياة فردية بعيدة عن الواقع الاجتماعي. فالموسيقى والجنس والكيف تشكّل ثلاثية هذا الوعي الذي يعبث بعناصره ويحرك فيهم النشوة الفردية. فبين الوعي الزائف /مكسيم ومن معه ووعي الآخر /البطل عليّ تبرز عناصر هذه الأيديولوجيا التي سيتضح زيفها وتفقد صوابها مباشرة بعد تناول هذه المادة المسكرة. « حاول الهيبيون إضرام النار في بعض الأكواخ . أحدهم ركب على امرأة عجوز، انتزع منها السكين التي كانت تنظف بها فروة الماعز لتجعل منها قربة. ثم مزق الفروة بالسكين. كاد أن يقتلها ففرت لتستنجد بصهرها. لقد هربوا إلى الغابة مثل الذئاب الجائعة بعد أن أشبعهم السكان ضرباً بالعصي»[2].

فنتيجة الإفراط في الشراب والحشيش والجنس والموسيقى تحولت عقولهم وأنفسهم من أجساد بشرية إلى أجساد حيوانية لا عقول لها، تحطّم كل شيء تجده أمامها دون مراعاة لأيّ جانب إنساني، رغم كونهم سيّاحاً أجانب عن هذه البلاد التي أحدثوا فيها هذه الفوضى. فمن سمات هذه الأيديولوجيا هو فقدان عناصرها صوابها – مثلما كشف ذلك المؤلف – ووصولها إلى رعونة حيوانية لا علاقة لها بالإنسان، وخاصة عندما تستعمل وسائل القتل الخطيرة. « الوعي الحقيقي لا يفقد سواء بالخمر أو الحشيش . في حين أن الوعي الزائف سوف يظل زائفاً بدون سكر إلى أن يفتضح أمره بعد تناول مادة مسكرة أو محششة»[3]. وهي النتيجة التي وصلت إليها أيديولوجيا الوعي الزائف التي ظلت تتوارى عن الأنظار وتخفي عيوبها حتى سقطت الأقنعة التي كشفت عن الوجه الحقيقي الذي تخفيه هذه الأيديولوجيا. فهذا الانهيار الذي أصاب هذا الوعي بسبب عدم تماسك أفراده هو الفرق بين الظاهر والباطن / بين الزيف والحقيقة.

وتواصل رواية (الحي الخلفي) كشف بعض وجوه الوعي الزائف التي تدخل في تكوين أيديولوجيته من خلال ما قدّمه الراوي من نماذج سردية – وإن كانت قليلة –. « هناك أكتاف عريضة كثيرة، وهناك أرداف

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 16.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 78.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 91.

لا تتحرك إلا بالكاد من كثرة السمنة، فكأنما أصحابها يأكلون التين المعسل»[1]. فمن سمات الوعي الزائف التي تؤطر أيديولوجيته السّمنة التي تميز أجساد الوعي الزائف، فهي أجساد مترهلة من كثرة الإفراط في الاعتناء بها من حيث الأكل والشرب والتنظيف. وتكون هذه الأيديولوجيا مؤشراً على تميّز هذا الوعي الزائف عن وعي الآخر بما يجعل هذه الثنائية مظهراً من مظاهر الصراع بينهما.

وتأتي صورة أخرى من صور الوعي الزائف لتكشف عن وجه من وجوه أيديولوجيته التي يتعامل بها أو تظهر في سلوك بعض أفراده الذين ينتمون إليه. « إن هذا الرجل الذي يملك سيارة كبيرة وفيلا واسعة عريضة فيها خدم وحشم إذا كانوا يحشمون على فعايلهم بالفعل، يعتقد أنهم ينظرون إليه كرب الأرباب – معاذ الله – في حين أنه يعيش نفسياً حياة لا يمكن أن توصف على الإطلاق»[2]. فممّا يبدو من هذا المقطع أن أيديولوجيا الوعي الزائف تمثّلت في إهانة وعي الآخر عن طريق استعباده والنظر إليه نظرة فوقية تدل على عدم الاحترام، رغم ما يعيشه في نفسه من حياة صعبة فيها من الاضطراب والتوتر والقلق ما فيها. فهذه العلاقة الثنائية بين الوعي الزائف ووعي الآخر هي التي تتضح من خلالها أيديولوجيا نمط الوعي الذي يسيطر على نظيره الآخر. فالآليات الممكنة التي يوظفها الوعي الزائف في علاقته بالآخر تصنع التميز الذي يؤسس لأيديولوجيا هذا الوعي الذي ينفرد بخصائص تتعلق بأفراده أو عناصره. فالوعي الزائف في بنيته حامل لسماتٍ اجتماعية أيديولوجية.

وتبرز سمات أيديولوجية أخرى للوعي الزائف في رواية (قبور في الماء) التي رغم كون المؤلف لم يخصّصها للحديث عن هذا النمط من الوعي بالدرجة الأولى إلا أنه قد توقّف عند بعض النماذج التي تؤسس لأيديولوجيا هذا الوعي. « التفت الدرقاوي الذي كان هو مدرس الصبيان وإمام القرية وقال لعزوز كلمة فهزّ هذا الأخير رأسه وأبدى إعجابه. فخلص الفقيه بذلك إلى رأي: أن يصلّوا من أجل الأشخاص الضائعين... كان الدرقاوي يرفع يديه وتتحرك شفتاه، غير أن صوته لم يكن مسموعاً»[3]. فالفقيه الدرقاوي يدخل في صناعة الوعي الزائف؛ من حيث كونه – انطلاقاً من المعطيات التي ذكرها الراوي– سلبيّاً في التعامل مع مسألة غرق مركب العياشي وموت الصيادين الذين على مَتْنه. فأهل قرية المهدية يحتاجون إلى حلٍّ عاجل

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 15.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 73.
[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 38.

وموقف حاسم من هذه المسألة ، ليطالبوا العياشي بالتعويض أو الديّة. بينما هو يطالبهم بالصلاة والتضرّع إلى الله دون بذل الأسباب الواقعية الموصلة إلى ذلك. ويكون الفقيه الدرقاوي بهذا الفعل قد أنساهم أو هي محاولة لينسيهم مسألة المطالبة بحقوقهم. ومن هنا تنشأ أيديولوجية الوعي الزائف ليكون هدفها صرف أهل قرية المهدية عن المطالبة بحقوقهم. فالوعي الزائف/الفقيه الدرقاوي في علاقته بوعي الآخر/قرية المهدية يشكّل ثنائية جدلية تودّ أيديولوجية الأول أن يبقى الوضع الحالي على ما هو عليه.

و هناك وجه آخر من وجوه هذه الأيديولوجية يتمثل في الاستغلال والابتزاز الذي يتعرض له أهل قرية المهدية من صاحب الدكّان الوحيد في القرية إبراهيم. «كان أقبح شيء عند إبراهيم أن يرى الجرذان. إنها تفسد كل شيء يقف في طريقها : تثقب الكاغيد وتتبرز في الدقيق ، وتعبث بالجبن – إذا وجد جبن – وأحياناً أخرى تتبرز في كيس الشاي، فيضطر إبراهيم عندما يريد أن يزن كمية قليلة منه أن ينظفه أمام الزبون، فيرفضه الزبون ويهدده بأنه سيشتري "شايه" هذه المرة من السوق يوم الإثنين »[1]. فإبراهيم هو صورة من صور أيديولوجيا الوعي الزائف التي تقوم باستغلال أهل قرية المهدية وبيعهم سلعاً فاسدة غير صالحة، وذلك أمامهم دون وازع منه لحاجتهم الملحة إلى هذه السلع الضرورية ولو كانت فاسدة. فهذه العلاقة الثنائية بين الوعي الزائف/إبراهيم ووعي الآخر/قرية المهدية هي علاقة قائمة على الاستغلال والابتزاز.

وتبرز صورة أخرى من صور أيديولوجيا الوعي الزائف تمثّلت في التفكير الفردي والأنانية المفرطة وعدم الاهتمام بشؤون الجماعة الذي ظهر في صورة « حسنة زوجة الساحلي التي لا يهمها شيء مما يدور في القرية. زوجها الساحلي لا يهمه شيء من ذلك ولا يجتمع بأحد. فهو ليس صياداً . كان حطاباً لحساب غيره»[2]. فهذا المقطع يعطي انطباعاً يخلق لدى القارئ صورة عن كيفية تعامل هذه المرأة مع ما يجري في القرية التي تسكنها؛ فهي منعزلة عن القضايا الأساسية في هذه الأخيرة، ولا يؤرقها شيء ممّا يدور في القرية، فهي لم تحزن لما أصاب القرية من فاجعة الموت والألم الذي حزّ في النفوس. فهذه العلاقة الانفصالية بينهما تؤسسها أيديولوجيا المصلحة بين الطرفين.

وتحدث رواية (محاولة عيش) علامة فارقة، من حيث اهتمامها بالوعي الزائف لطبيعة هذه الرواية وشخصياتها المركزية. « أوقفه (أي حميد) أمريكي ضخم الجثة. كان في منتهى السكر. مدّ له زجاجة البيرة

[1] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 79.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 83.

وتحدث إليه بالأمريكية، لم يفهم حميد كلمة مما خرج من فمه. لسان الرجل متعب من فرط الشراب. فهم أنه يدعوه للشراب ، أشار حميد برأسه أن لا ...

ابتعد الأمريكي جهة (البار)، وضع زجاجة البيرة المملوءة إلا قليلا، نظر إليه حميد وهو يتمايل بجثته التي تشبه جثة فيل »[1]. فهذا الأمريكي الذي يمثل الوعي الزائف في علاقته بحميد/ وعي الآخر يقدّم لنا جدلية واضحة بين التيه الذي يعيشه هذا الأمريكي قبل السكر و بعده؛ فهذا الأخير قد فقد صوابه وافتضح أمره بعد خروجه من الحانة (البار). وتمثلت أيديولوجيته في محاولته استمالة البطل حميد نحو وعيه – عن طريق الشراب– الذي فقد تماسكه بمجرد السكر الذي صيّره في صورة مضحكة، بل جعله يبرز حقيقة شخصيته التي لا تتوقف عند هذا الضياع، وهو ما يوضحه وجه آخر من وجوه أيديولوجيا الوعي الزائف الذي ستظهر ملامحه في الخطوة الثانية بعد الخطوة الأولى. « المرأة ذات العجيزة والأمريكي الضخم يتعانقان الآن ، ويتدافعان عند (البار) لا أحد ينتبه لهما . لأن هناك رجالا آخرين ونساء أخريات يفعلون الشيء نفسه . يدخلون إلى الملهى الليلي من البار ، ويخرجون من الملهى الليلي إلى البار»[2]. في إشارة من الراوي إلى ملامح التفكك الذي أصاب الوعي الزائف؛ فهذا الأخير يستوي مع المادة المسكرة مهما كان نوعها / الكيف / الحشيش /البيرة. فهو لا يكاد يصحو، وزيفه في رؤية الأشياء ناتج عن غيابه عن الواقع الاجتماعي الحقيقي. وبذلك يكون الحكم على الأمور والأشياء في لحظات الزيف/السكر حكماً تعسفياً بعيداً عن الصواب، لتكون أيديولوجيته رؤية مصلحية نابعة من التفكير الزائف /الخاطئ.

ويقترن الوعي الزائف بالمادة المسكرة مهما كان نوعها في جدلية واضحة، فالسُّكْر يعرّي هذا الوعي الذي يفقد صوابه ويتفكّك ويعتريه الاضطراب والتوتر ويصير مصدر إزعاج كبير، ويعبث بكل شيء يقف أمامه في سبيل تحقيق شهواته. «كانت معركة حامية أمام ملهى " صليب الجنوب" بين مغربي وجندي أمريكي ... كانا سكرانين كذلك. أخرج الجندي الأمريكي سكينا قصيرة لكنها حادة . وضعها على عنق غنّو ...يشتم الأمريكي المغربي ، ويدفع السكين في عنق غنّو ... سقط المغربي على الطوار فتدفق الدم من جبهته. انقض على الأمريكي بلكمات ... انهال (حميد) عليه بضربة حذاء في وجهه فأصدر الأمريكي صوتاً مثل صوت الخنزير. تمدد مثل ميت في غبش الصباح»[3]. فهذا التدافع بين المغربي والأمريكي في هذه المعركة

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 27 – 28.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 31.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 70 – 71.

بينهما – وهما ينتميان إلى الوعي الزائف – كان بسبب السّكْر الذي كشف عن حقيقة وعيهما، بكونه وعياً مترهّلا تحجب حقيقته أثناء الصّحو. أما في حالة السّكْر فيظهر كل شيء على طبيعته الحقيقية. تنطلق الرعونة من عقالها ولا تتوقف سوى بعد أن تهدم كل شيء.

وتأتي رواية (المرأة والوردة) لتكمل توضيح مسألة أيديولوجيا الوعي الزائف التي خصّها مُحَّد زفزاف في خطابه الروائي باهتمام واسع؛ فقد برزت بعض مظاهر هذه الأيديولوجيا منذ البداية، وهو ما عبر عنه صديق البطل مُحَّد .« هنا (أي في الدار البيضاء) تسيّرنا أقلية بيضاء من المغامرين والقوادين وبائعي نسائهم. فيبنون الشركات ويستثمرون الأموال . ويطردوننا من المقاهي»[1]. فسِمات الوعي الزائف التي تؤطر أيديولوجيته تكمن في كيفية تعامل شخصيات هذا الوعي/الأقلية البيضاء مع وعي الآخر/صديق البطل، فالتزلّف من أجل المال ولو كان ذلك على حساب الشرف الأخلاقي (البورجوازي) للوصول إلى الهدف الرئيسي وهو بناء الشركات واستثمار الأموال وتقديم الإهانات لغيرهم ممن ينتمون إلى وعي غيرهم مطلب ضروري.

وتتوالى الشواهد السردية في هذه الرواية عن سمات أيديولوجية الوعي الزائف التي أخذت مساحة واسعة من هذا المنجز النصّي الذي اهتم بتتبّعها. « ورأيت (الراوي البطل مُحَّد) على مقربة مني عجوزاً أوروبياً وقد تمدد قبالتي. عندما وقعت عيناي عليه رأيته يحدّق إليّ بفضول كبير، فحوّلت نظراتي عنه ... التفتّ لأرى إذا كان يبتسم لغيري . لا . لم يكن هناك أحد. نظرت إليه من جديد فابتسم وهزّ لي برأسه ... رفع يده بعلبة السجائر الحمراء وأخرج سيجارة . قلت برأسي نعم. وتلبية لطيبته وقفت وذهبت لأتناول السيجارة. لكنه سبقني بخفة شاب في العشرين ووقف . ناولني السيجارة وأشعلها لي بنفس السرعة»[2]. ويكون نموذج هذا العجوز الأوروبي شاهداً على الشذوذ الجنسي الذي يخترق هذا الوعي الزائف، ليكشف عن جانب من جوانب هذه الأيديولوجيا المتعفنة التي تبحث عن اللّذات الجنسية ولو كانت مِثلية. فالوعي الزائف الفاسد/العجوز الأوروبي يتعامل مع وعي الآخر/ وعي البطل مُحَّد انطلاقاً من كونه رغبة جنسية يمكن تحقيقها عن طريق استعمال كل الطرق الملتوية بإظهار حسن التعامل وإخفاء الهدف المقصود.

وفي خضمّ هذه التقاليد الأيديولوجية المكونة للوعي الزائف التي تعطي للخطاب الروائي نمطية سردية واضحة لفتت نظرنا سمات أخرى تمثلت في طبيعة هذا الوعي في حدّ ذاته. «كانت أمي تدلّه و هو طالب

[1] مُحَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 07.

[2] مُحَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 131.

في الكليـة. وهـو الآن يحبـني ويرغـب في أن ينـام إلى جـواري في السـرير»[1]. فهـذا السـلوك الـذي يميـز شخصـية رجـاء وأخيهـا يعـبر عـن نمـط التفكـير السـائد داخـل الـوعي الزائـف؛ فالـدَّلال الزائـد الـذي نشـأ فيـه الفـتى وأختـه رجاء يكشف عن حياة الترف واللهو وعدم التفكير سوى في إرضاء لذّات النفس و لا شيء غير ذلك.

وانطلاقـاً مـن هـذه المعطيـات السـابقة المـذكورة في الشـواهد السـردية بخصـوص أيـديولوجيا الـوعي الزائـف يمكـن القـول إن دائـرة هـذا الـوعي تجعـل أيـديولوجيا هـذا الأخـير تتكـون مـن عناصـر بنائيـة تتمثـل في: الزيـف الـذي تتشـكّل منـه هـذه الأيـديولوجيا (فاطمـة ومكسـيم وبريجيـت و سـلمى في روايـة الثعلـب الـذي يظهـر ويختفـي)؛ فسـوء تقـدير الـوعي الزائـف للمواقـف المحيطـة بـه نابـع في الأسـاس مـن سمـات جوهريـة في التفكـير، فهـو بحـث متواصـل عـن اللـذات الماديـة والحسـية والجنسـية الـتي تطبـع هـذا الـوعي الـذي يعـدّ في حـدّ ذاتـه سـلعة رأسماليـة (سوسـو في روايـة الأفعـى والبحـر)، والفـرد في المجتمـع لا يفكـر سـوى في الجوانـب الماديـة. لـذلك يتميـز بهـذه الجوانـب الـتي ترتكـب لأجلهـا الخيـانات الزوجيـة (الرجـل وزوجتـه في روايـة الأفعـى والبحـر) المبنيـة علـى الاضـطراب والتـوتر والقلـق والوحـدة رغـم الرفاهيـة الماليـة (بومهـدي في روايـة أرصـفة وجـدران وسوسـو في روايـة الأفعـى والبحـر). إضـافة إلى الـدلال الزائـد الـذي يصـنع أيـديولوجيا هـذا الـوعي (رجـاء وشـقيقها في روايـة المـرأة والـوردة). وهـذه السـمات أفـرزت نوعـاً مـن التعامـل مـع وعـي الآخـر تمثـل في: الغـيرة والكراهيـة وحـب الوحـدة (الانعـزال) والتحفظ منه والبعد عن الثقافة والقراءة سوى ثقافة الصورة الموجودة في الأفلام والمجلات الرخيصة.

[1] محمّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 134.

4 – المبحث الرابع :أيديولوجيا الوعي الممكن / المفهوم والتجليات في الخطاب الروائي:

يعتني هذا المبحث الثالث مثل سابِقَيْه (القائم والزائف) بالحديث عن أيديولوجيا الوعي الممكن المستقبلي الذي يستهدف تغيير الأوضاع الاجتماعية نحو مستقبل أفضل و غدٍ مشرق بالنسبة إلى الطبقة الفقيرة التي خصّها مُحَمَّد زفزاف بحُظوة كبيرة، من خلال العناصر السردية التي وظّفها وأسهمت في الوقت نفسه في تجلّيات سمات أيديولوجيا هذا النمط من الوعي الذي يدخل في صناعة الخطاب الروائي، وهو ما نحاول بسطه في هذه القضايا الآتية:

4 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي الممكن :

ينشأ مفهوم أيديولوجيا الوعي الممكن من مجموعة القضايا التي تشكّل المصالح المشتركة لطبقة من الناس ممّا يعني لديها رؤية معينة للعالم. ومن ثمة فإن هذه الأيديولوجيا تتأسس كسابقتيها – أيديولوجيا الوعي القائم والوعي الزائف – وفق قواعد الجزئية والنّسبية والمصلحة التي تصوغ مجتمعةً خصوصية هذه الأيديولوجيا في تفرّدها وتميّزها؛ من حيث القناعة الاجتماعية التي تفرز العناصر الضرورية لتحقيق مفهوم شامل لهذا المصطلح في اختلافه مع المصطلحات السابقة. ومنه فإن أيديولوجيا الوعي الممكن هي كذلك: مجموعة السّمات المشتركة أو الآليات السردية التي تبلور مفهوم الوعي الممكن وترسّم كيفية تعامله ومواجهته للأيديولوجيات الأخرى. وبذلك تكون الأيديولوجيا – في هذه الدلالة – مجموعة الأقنعة التي يواجه بها الوعي الممكن القضايا التي تطرح أمامه. وهذه الأقنعة يمكن الكشف عنها من خلال قراءة نصوص مُحَمَّد زفزاف الروائية التي تتخذ موقفاً واضحاً للوصول إلى طريقة خاصة نبيّنها على النحو الآتي:

4 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

يتميز خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف من حيث بنيته السردية بكونه خطاباً حاملاً للمسائل التي يهتم بها الوعي الممكن –كما رأينا ذلك من قبل –، وبذلك تنشأ علاقة حميمية بين الوعي الممكن وبعض التقاليد أو السمات لتكوين ما يسمّى بأيديولوجيا الوعي الممكن التي تتوزع – من حيث الحضور – في روايات مُحَمَّد زفزاف بشكل غير منتظم من رواية إلى أخرى؛ فلم يكن حضور هذا النمط من الوعي في رواية (أرصفة وجدران) كبيراً، بل كان محتشماً أو على استحياء؛ وذلك من خلال إشارة الراوي البطل بومهدي إلى بعض سمات هذه الأيديولوجيا مثلما ذكر ذلك عن أمّ سالم صديق البطل. « ما أشقاك يا سالم .أمك تتعفن وأنت

هنا تتعفن في الأوساخ واللاتنطيم ...أبوك يعيش لذاته »[1]. فمن سمات أيديولوجيا الوعي الممكن المرض الذي تعاني منه والدة سالم، وهو ما يجعلها أمام وضع قائم سيّء للغاية دون مبالاة من والده الذي يتمتع بصحته و يسعى إلى شهواته. وبذلك يكون وعي الوالدة / الوعي الممكن يفصح عن سمات هذه الأيديولوجيا التي تنشأ من الجدلية الأبدية بينه وبين الوعي القائم.

وهناك شاهد آخر يتضمن سمة تكوينية في أيديولوجيا الوعي الممكن تتمثل في الوضعية الاجتماعية المزرية للمعلّم الذي يعمل في المدرسة التي تعمل فيها ليلى صديقة البطل بومهدي .«كان معلم عجوز هو الذي أطل عليه خلف نظارتيه الرخيصتين »[2]. اللتين تشيران إلى الوعي الممكن وكيفية إثارة الشفقة وبناء أيديولوجيا استيعابية للواقع وسط الوعي الزائف الذي سيطر على المنجز النصّي لهذه الرواية. وهو استهلال من الراوي لحضور هذا النمط من الوعي فيما بعد حضوراً قوياً في الروايات اللاحقة. وهذه المقاطع السردية – على قلّتها – تصنع أيديولوجيا الوعي الممكن التي تبدو ضعيفة واهنة لا تستطيع فعل أي شيء.

بينما إذا انتقلنا إلى رواية (الأفعى والبحر) فإن حضور أيديولوجيا الوعي الممكن صار قوياً بسبب ردّة فعل هذا الأخير على الوعي الزائف الذي أهانه. لذلك فالوعي الممكن أصبحت له أيديولوجيا الثورة ضدّ الأوضاع الاجتماعية السائدة، وبرز في الوقت نفسه صراع الوعي الممكن ووعي الآخر/الزائف؛ فهذا الوعي الأول يقوم بثورة في صورة البطل سليمان الذي قدم إلى المدينة الصغيرة لا ليستريح –كما أراد – من عناء الدراسة في الجامعة، بل كما خطّط له الراوي وهو الثورة على الوعي الزائف /البورجوازية التي غزت هذه المدينة الساحلية الصغيرة، وهو ما ظهر في كلام سليمان لصديقه كريمو: « سأغتصبها (أي سوسو)، مثلما فعلت بثريا»[3]. فالفعل الجنسي مظهر من مظاهر ثورة الوعي الممكن على وعي الآخر. لذلك فمن سمات أيديولوجيا الوعي الممكن الثورة على وعي الآخر/البورجوازية ومحاولة الانتقام منه، لإثبات الذات ورفض الامتداد الذي قام به الوعي الزائف على المدينة الصغيرة من خلال بنائه للفيلات وإفساده للجو العام.

لكن هذا الرفض الذي قام به سليمان وخلق صلابة في أيديولوجيا الوعي الممكن سيتحول إلى هجوم ضد وعي الآخر/الزائف وملاحقته أينما حلّ. « دخل شابان (البار) وقد عريا صدريهما. وقفا إلى جانبهما (إلى جانب سليمان وسوسو) وطلبا خمراً عادية .ألقى أحدهما نظرة على أسفل سوسو ، وتلمظ بلسانه . أما

[1] محمّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 25.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 76.

[3] محمّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 34.

الآخر فلم ينتبه لها . بل دفعها قليلا بمؤخرته حتى كادت تفرغ كأس البيرة على ثيابها . وقالت بالنيابة عنه: (باردون) . ولكنه لم يهتم لها مع ذلك .فاغتاظت وشربت كأسها جرعة واحدة »[1]. فهذه الصورة بين الوعي الممكن والوعي الزائف هي وجه معكوس من الصورة السابقة التي وجدناها في أيديولوجيا الوعي الزائف. ومن ثمة فإن محاولة الثأر أو الانتقام من هذا الأخير تصبح هدفاً، لتتبلور بذلك أيديولوجيا الوعي الممكن للوصول إلى التحرر من القهر والظلم.

ويسعى الراوي من خلال مقطع سردي آخر إلى بيان سمة أخرى من سمات أيديولوجيا الوعي الممكن ألا وهي التفاؤل وحب الحياة والطموح فيها. «كان الإفريز مغرياً وتجمع الشبان والشابات... ولم تكن ثيابهم القذرة تستطيع أن تخفي فتوتهم وجمالهم وطموحاتهم. كانوا يفعلون كل شيء بلا رقيب...ومع ذلك فآمالهم واسعة وحبهم للحياة كبير جداً »[2] رغم التحديات العظيمة التي يلقونها في صراع مع الأشكال الأيديولوجية لأنماط الوعي الأخرى. ومن هنا تكون أيديولوجيا الوعي الممكن قد برزت بقوة، وكان حضورها السردي واسع النطاق لتشكل جدلية مع الوعي الزائف /العدوّ الأبدي، وهذا ظاهر من خلال العنوان؛ فالأفعى : هي الوعي الزائف/البورجوازية/سوسو، بينما البحر هو الوعي الممكن/الطبقة الفقيرة/سليمان.

وتنكمش مظاهر أيديولوجيا الوعي الممكن مرة أخرى في رواية (أفواه واسعة) وتظهر إشارات قليلة إلى سماتها المؤطرة لهذا الوعي الذي ينتمي إليه البطل الكاتب الذي يتحدث عن أصول وعيه الأيديولوجي. « لكن أبناء الشوارع الخلفية المشردين، يضعون الصراصير في قطعة خبز إلى جانب قليل من المازوت يلتقطونه من أرضية إحدى محطات البنزين، فيأكلون ذلك لكي يتحششوا »[3]. فهذه الإشارة من الراوي إلى هذه الأصول الأيديولوجية تتمثل في الحياة الاجتماعية المزرية لأبناء الأحياء الشعبية المشرّدين الذين يثيرون الشفقة والعطف، لكونهم يعيشون على هامش المجتمع، ولا يحظون بأيّ التفات منه. وهو مبرّر لثورتهم على الوضع القائم الذي يعيشونه أو يَحيون داخله دون أدنى شروط الوضع الاجتماعي المريح. فأيديولوجيا الوعي الممكن تُبنى على الأصول الاجتماعية الفقيرة التي تشكّل القاعدة الأيديولوجية لهذا الوعي.

ويشير الراوي في مقطع آخر إلى سمة من سمات أيديولوجيا الوعي الممكن التي تظهر تميّزاً عن بقية الأيديولوجيات الأخرى؛ فالكاتب البطل إنسان اجتماعي مثقف ذو فعالية كبيرة في الكتابة، وله تأثير واسع

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 92 – 93.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 94.
[3] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 07.

في المجتمع. « وأنا (الراوي) بكل صراحة لو كان والدي الذي مات وأنا في بطن أمي يملك كل هذه الأشياء لما تعشيت أمس بصحن طماطم. تقولين بأنك تعافين الطماطم ...بل كان بإمكانه أن يطلب علبة من سمك التون وقطعة من البصل وقطعة خبز ... هل شممت رائحة عطره الرخيص ...سوف نلتقي به مساء في حانة الميريلاند ، وسوف ترين كيف أنه يصبح شخصاً آخر يشرب النبيذ . وعندما ينتشي يشتري باقة ورد لا أدري لمن يقدمها ...

اقتربت منه ذلك المساء، وطلبت منه سيجارة . كانت العلبة موضوعة أمامه ، إنه لا يشبه أولئك الذين يضعون علبة السجائر في الجيب ، طلبت أن يشعلها لي ففعل »[1]. فهذه الأيديولوجيا التي تمثل الوعي الممكن تعطي أبعاداً مستقبلية لوعي الكاتب بتميّزه؛ من خلال طعامه البسيط وعطره الرخيص وتواضعه مع الناس وتقديمه الهدايا وترحيبه بهم، ممّا يجعل شخصيته في ضوء هذا الوعي متميزة، بل نادرة وذات تأثير واسع بروحه المرحة التي جعلت التفافاً حوله من كل الناس، حتى من الفتيات اللواتي يجلسن معه في الحانة المعتادة. فهذه السّمة جعلت هذه الأيديولوجيا قوية وتستطيع أن تحتوي كل الظروف الصعبة وقادرة على تحطيم كل الحواجز التي تجعلها تنفذ إلى القلوب بشكل سريع.

وإذا ما مررنا إلى رواية (بيضة الديك) فإن أيديولوجيا الوعي الممكن قد تبلورت أكثر من خلال بعض المعطيات التي كوّنت سمات اضافية، وهو ما تجلّى في قول غنّو للبطل رحّال: « إنك برزقك ، رغم أنك لا تشتغل . لم أر رجلاً مرزاقاً مثلك »[2]. وفي الوقت نفسه تبدو السهولة التي يجد بها البطل عيشه أو رزقه بارزة أو ظاهرة لافتة للنظر انطلاقاً من التفاف الناس حوله ممّا وجدناه سابقاً في رواية (أفواه واسعة). وهذه السمات أو الخصائص جعلت هذا الوعي الأيديولوجي الممكن محل قبول – وفق القصّ السردي للراوي – واقتناع لدى القارئ بأهمية هذا الوعي وصلاحيته في بناء المجتمع.

ولعل مقطعاً آخر يوضّح الميول الأيديولوجية للوعي الممكن؛ فهذا الأخير هو وعي ثوري عند المؤلف – كما أسلفنا الذكر – يبحث دائماً عن التّوق إلى الحرية بعيداً عن الحتمية الاجتماعية التي يخضع لها. «هذا ابن جيراننا الذي يحمل إجازة في الحقوق ، قضى عامين في الخدمة المدنية ، وهو الآن عاطل عن العمل ، يظل يدخن الكيف والحشيش حتى كاد عقله أن يطير ، خسارة فيه ، شاب جميل مثقف .لكن لا أدري ماذا

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 23 – 24.

[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.

تفعل هذه الحكومة عندنا»[1]. وهذه الحتمية التي جعلت شخصيات هذا الوعي تتخبط في مشاكل كثيرة تشكّل الوعي المستقبلي الذي يرفض الوضع القائم وينتقده، وفي الوقت نفسه يسعى إلى هدم الوضع الراهن (المشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها مثل : تناول الكيف والحشيش) وبناء وضعية جديدة يتغيّر فيها كلّ شيء لصالح الوعي الممكن الذي يرفض الزيف المحيط به في هذا الواقع.

وتتكئ أيديولوجيا الوعي الممكن كذلك على استمالة قلب القارئ وتحريك عاطفته لكسب موقفه وتأييده في القضايا التي تخص هذا النمط من الوعي. فالراوي يتحدث عن الكاتب: « إنه مسكين و ظريف ولا يسكر ولا يؤذي أحداً، و نحمد الله على أن بلادنا أصبح يوجد فيها مثل تولستوي و ماركس وشوقي الذي يكتب عن الربيع وحافظ الذي يكتب عن النيل ...وأحب هذا الكاتب الذي قرأت له بعض الاستجوابات، يسب فيها الوضع ويتحدث عن الفقراء، وإن كنت لا أفهم أحياناً ما يقول في استجواباته . استدعيته مرة إلى البيت فزارني وشربت معه ، ولم تشرب جيجي ، وظلّت تنصت إليه وأعجبت به »[2]. ومن هنا يتبيّن أن الراوي قد خصص مساحة واسعة من منجزه النصّي في هذه الرواية للوعي الممكن لفرض أيديولوجيته التي تعمل على أدلجة الخطاب الروائي/ إنتاج الأيديولوجيا وفق معطيات هذا الوعي. وبذلك تعطي هذه الأدلجة للخطاب الروائي بعداً استيعابيّاً لأنماط الوعي الأخرى، وتظهر في ثوب الأيديولوجيا التي تزحف نحو الأمام لتجسيد حركة مستقبلية. بينما غيرها يسعى إلى إيقاف هذه الحركة.

ويأتي خطاب رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) ليؤكد هذه المسألة التي تشكّل جوهر الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف؛ فهذه الرواية تبحث في جدلية الوعي الممكن مع أنماط الوعي الأخرى، وفي الوقت نفسه تُعنى بتوضيح مركزية الوعي الممكن بين هذه الأنماط وموقفها منها. « جاءت فتاة حافية ترتدي ثوباً مغربياً رخيصاً و قذراً . لكن ساقيها كانتا تلمعان تحت وهج ضوء النهار »[3]. فهذه الإشارة السردية هي بالدرجة الأولى هي إشارة أيديولوجية إلى الأصول الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الفتاة ، وهي الوعي الممكن الذي وظّفه الراوي هنا بين عناصر الوعي الزائف، لتوضيح مكانة الوعي الممكن الراهنة بين هذه الفوضى والاضطراب الذي أحدثه الوعي الزائف بطبيعته المادية.

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 67 – 68.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 82 – 83.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 18.

وتشير مقاطع أخرى إلى حقيقة أيديولوجيا الوعي الممكن التي تدل في بعض سماتها على الثقافة والتعلم والفهم والوعي بالقضايا الرئيسية التي تشغل المجتمع، وهو ما تجلّى في موقف شخصية سلمى من البطل عليّ «- آه . تعرف ، هي الكاتبة . الحائزة على جائزة نوبل . إنها من بلادي . كان عندي حدس أنك تعرف كل شيء . لم يخطئ حدسي . ولا يمكنه أن يخطئ أبداً . هل قرأت لها ؟»[1]. وتكون بذلك شخصية عليّ المنتمية إلى الوعي الممكن ذات خصائص متميزة، توضح أيديولوجيا هذا الوعي الممكن/الحقيقي الذي يفهم العلاقات الاجتماعية الثقافية ويحسن الحوار مع الآخر.

بينما يشير مقطع سردي آخر إلى الوضعية الاجتماعية الصعبة التي يعيشها مثقف هذا الوعي الممكن، لاستمالة قلب القارئ وإبرار معاناة هذا الوعي الذي رغم دوره الطليعيّ في المجتمع إلا أنه يعاني في صمت. «إنك تسكن وحدك ، ويمكنهم أن يدفعوا لك ثمن الكراء . أنت مجرد أستاذ فقير ولا تتاجر في الحشيش . تلك الأجرة البسيطة التي تتقاضاها لن تنفعك في شيء ... ولو كانت لي ثقافتك لما بقيت في المغرب يقسو عليّ الصبيان »[2]. فهذه الوضعية التي يمرّ بها البطل عليّ تشكّل مفارقة عجيبة بين واقعه الثقافي وواقعه الاجتماعي، وهو ما يجعل أيديولوجيا الوعي الممكن تنطلق من هذا الحافز لتحسين الوضعية الاجتماعية أو على الأقل جعلها متكافئة. وهي طريقة من طرق بناء شخصية الوعي الممكن في جدل الواقع والمستقبل.

وبالنظر إلى البنية السردية لرواية (الحي الخلفي) فإن حضور أيديولوجيا الوعي الممكن يطغى على غيرها من الأيديولوجيات الأخرى، لأن الهدف السردي من كتابة هذه الرواية هو تخصيص الحديث عن الوعي الممكن الذي يعاني ظروفاً مزرية. « وعند البلوطة الآن كانت هناك جماعات متفرقة من شيوخ وشبان . الشيوخ يلعبون الورق أو الضامة، بينما الشبان يقامرون من أجل سكرة هذا المساء »[3]. فعنصر هذه الأيديولوجيا يتمثل في البطالة التي يتخبط فيها أفراد الحي الخلفي وتركتهم يقتلون الوقت في القمار ولعب الورق لنسيان المشاكل الاجتماعية والمعاناة المادية . وهي العناصر الراهنة التي تبنى عليها اللحظة التاريخية المستقبلية للوعي الممكن. فجدلية الراهن والمستقبل هي عنصر من العناصر التكوينية لأيديولوجيا هذا الوعي.

ويستمر الراوي في سرد العناصر الأيديولوجية للوعي الممكن وتوضيح قضاياه التي تجعل الثورة على الواقع المرير أمراً حتمياً. « لأنه (العطاوي) كان مشغولاً بالاستماع إلى الهراوي الذي كان يحدثه عن مشروع السفر

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 49.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 70 - 71.
[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 19.

إلى منطقة الشمال لاقتناء سلع مهربة، وقال له بأن الآلات الإلكترونية متوفرة هذه الأيام وبثمن بخس»[1]. فبنية أيديولوجيا الوعي الممكن تتكون –كما هو واضح في هذا المقطع – من مشروع مستقبلي يخالف تماماً المشروع الراهن الذي تعيشه شخصيات هذا الوعي، إنه الحركية الدائمة نحو تحسين الأوضاع بتهريب السلع والبحث عن مصدر رزق يخرج هؤلاء من الحفرة التي يسكنونها.

ويركز الراوي في هذه الرواية كثيراً على هذه المظاهر الاجتماعية الأيديولوجية التي تجعل الوعي الممكن مستقبلياً، لكنه ينطلق في بناء هذا الأخير من الراهن. فقد كان « العطاوي مشغولاً بالبحث عن محطة إذاعية أخرى قد تتحدث عن مظاهرات أو انقلابات عسكرية، فهو دائماً يحب أن تنقلب الأمور دون أن يدري لماذا، وكم تمنى لو انقلبت الأمور لكي يذهب إلى سبتة أو مليلية، ويهرّب من هناك سلعاً يابانية أو حشيشاً أو أي شيء آخر »[2]، ممّا يجعل هذه الأيديولوجيا مبنية على تغيير الواقع على مستوى الهرم الاجتماعي ،وهو ما يميّز هذه الأيديولوجيا عن غيرها؛ فهي حركة نحو التغيير أو المستقبل لتحسين الأوضاع، وتحقيق المصلحة الأيديولوجية وهي الخروج من الوضع القائم وكسر المعاناة وتوقيف الألم. بينما أيديولوجيات الوعي القائم والوعي الزائف، فهي أيديولوجيات راهنية مصلحتها تتحقق على مستوى الوضع القائم وتنقطع في المستقبل ولا علاقة لها به، وهو ما يشكل جدلية واضحة بين هذه الأيديولوجيات، ويحدث في الوقت نفسه عملية التجاذب والتنافر بينها لتحريك أفق الصراع الروائي الذي يُبنى عادة من خلال الانتقال من « الوعي الفعلي (الواقع) الذي بلغته إلى الوعي الممكن »[3] وفق هذه الطريقة النمطية في التشكيل الروائي.

و تبرز هذه الفكرة السابقة أكثر في رواية (قبور في الماء)، عندما يريد أهل قرية المهدية تحقيق المصلحة الأيديولوجية للوعي الممكن والحصول على التعويض أو الدّيّة من العياشي والسؤال الدائم عنه بشأن حضوره من عدمه، لتجاوز هذا الوضع القائم المؤلم إلى وضع مستقبلي لائق. «وكان (العيساوي) يأمل ذات يوم أن يصبح صياداً ، تأخذه المراكب بعيداً . كان يتقن السباحة وقيل له إن ذلك ليس كافياً لكي يصبح صياداً ماهراً ... لذلك فقد ظل ينتظر أن يأتي يوم يفتح فيه الله عليه »[4]. فأمنيّة العيساوي المستقبلية المتمثلة في كونه يصبح صياداً تؤسس لأيديولوجيا الوعي الممكن التي تبحث عن غدٍ أفضل بالنسبة إلى وعي العيساوي.

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 56.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 58.
[3] صالح سليمان عبد العظيم: المرجع السابق. ص 59.
[4] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 10.

فموقع هذا الأخير الراهن يحمل المعاناة والألم، ولتجاوز هذا الراهن يبحث العيساوي عن المستقبل المشرق الذي يخرجه من هذه الوضعية المزرية، وهي جدلية واضحة بين الآن والغد، وبين الاستقرار والتغيير.

ولا تفارق فكرة الانطلاق من الراهن لتأسيس المستقبل أغلب النماذج السردية في هذه الرواية، لكونها تتعلق بآمال الوعي الممكن وتجاوز اللحظة الراهنة. « وقف المعطي وقد اشتد عليه السعال . كان صاحب المقهى يعرف أنه مريض ويشغله مع ذلك مقابل ثمن بسيط... انطلق إلى الداخل وهو يسعل »[1]. فتعارض مصلحة المعطي مع مصلحة المعلم صاحب المقهى يؤسس للمفارقة بين الراهن والمستقبل، بين أيديولوجيا الوعي الممكن و أيديولوجيا الوعي القائم، وهو ما يخلق الصراع بينهما ويقع الانجذاب بين المرحلتين: بين الماضي التعيس والراهن المجهول والمستقبل المأمول المنتظر بالنسبة إلى المعطي المريض الذي يعمل مقابل ثمن بخس للخروج من الوضعية الصعبة.

ويؤكد مقطع سردي آخر هذه الحمولة الأيديولوجية للوعي الممكن الذي يشكّل وزناً مهمّاً في صناعة الخطاب الروائي. « كان الأطفال الأربعة قد فقدوا صديقاً لهم آخر هو أقلهم خفة وحيلة، لذلك استطاعت أن تنتزعه (أمّه) من بينهم لتدفعه عند بائع الإسفنج كمتعلم. يستيقظ مبكراً ليوقد النار وليساعده على إلقاء الأعواد تحت المقلاة »[2]. فهذه الإشارة تدل على الحاجة الاجتماعية إلى المال لتعويض مصدر الرزق المفقود – الوالد الذي توفي في حادث غرق المركب –؛ فهذا الطفل صار مُستغَلّاً من طرف بائع الإسفنج رغم سنّه الصغيرة التي لم تشفع له عند هذا الأخير. وهذه اللحظة الراهنة /الوضعية الصعبة التي يتخبط فيها هذا الطفل تضاف إلى مجموعة الإشارات التي تؤسس لأيديولوجيا الوعي الممكن، لأنه ينطلق في إنجاز اللحظة التاريخية المستقبلية من مثل هذه الوضعيات الاجتماعية المزرية، « لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولد وعيا بإمكانية تغييره »[3].

وتشترك رواية (محاولة عيش) في كثير من المعطيات الأيديولوجية للوعي الممكن مع ما ورد في رواية (قبور في الماء) للبنية السردية المتشابهة تقريباً – رغم خصوصية كلّ واحدة –؛ فحميد البطل يشبه المعطي والعيساوي والحسناوي وعلّال من حيث الانتماء المشترك إلى الوعي الممكن. لذلك فسمات أيديولوجيا هذا الوعي تكاد تكون واحدة. « لا تنسى الزوجة أثناء تناول الطعام، أن تضع قطعة صغيرة من السقط في كسر

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 29.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 56 – 57.

[3] صالح سليمان عبد العظيم: المرجع السابق. ص 58.

خبز، وتنادي على إحدى جاراتها التي تحبها، تنادي عليها بصوت مرتفع :" خذي هذه اللحيمة وأعطيها للطفل حتى ينام ". وقد تتخاطف اللحيمة العائلة كلها »[1]. فهذه إشارة إلى أحد عناصر أيديولوجيا الوعي الممكن ألا وهو الجوع الشديد، لأنه يفتك بالأصول الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل في صغره ودفعه إلى السفر خارج بلاده، ومحاولة تهريب بعض السلع الممنوعة طلباً للرزق وسدّاً للجوع القاتل. فالجوع حافز اجتماعي للبطل للقيام بمسيرته نحو مستقبل زاهر وترك هذه التعاسة والألم من الماضي.

فالجوع مصدر الحركة بالنسبة إلى شخصيات الوعي الممكن التي تقوم بكل شيء مقابل سدّ هذا الجوع. ولا يوجد في قاموس الوعي الممكن ما يمكن أن يسمّى ممنوعاً؛ فقد كان حميد « يخرج إلى بائعي التين الشوكي أو بائعي البرتقال أو بائعي البطيخ الأصفر والأحمر، ثم ينظم غارة هو وبعض أصدقائه، فيختطفون أو يسرقون ما يقتاتون به »[2]. ومن هذه النماذج السردية السابقة تتأسس حركة الوعي الممكن – عند الراوي طبعاً – من الماضي – وحتى من الحاضر – نحو المستقبل للبحث عن الممكن/المستحيل الذي لا يوجد داخل هذا الوعي مادام يحقّق مصلحة هذا الأخير. فحميد وأصدقاؤه دفعهم الجوع وليس سواه إلى تنظيم هذه الغارة على الباعة المتجوّلين على الأرصفة و في الطرقات، للوصول إلى كسر طوق الوعي الواقع الفعلي والبحث عن المستقبل الموعود المأمول.

ومن الحركة نحو المستقبل ينبثق البطل حميد لمساعدة الآخرين، ويكون بمثابة المخلّص الذي يأتي في الزمن المناسب ليقوم بالحركة التاريخية الموعودة. « تقدّم حميد نحو غنو، خافت أن يفعل بها مثلما فعل بالآخرين. وقفت وأخذت ترتعد، وضعت كفا على جذع الشجرة والصحف تحت قدميها ...

تبدد الشراب أكثر، لكنها، مع ذلك كانت ما تزال تترنح قليلا، وضع حميد كفه على ذراعها، لم تشعر بخوف »[3]. ليكون حميد بوعيه الممكن – في هذه الحالة – قد قام بنقل غنّو من الوضع القائم الذي تعيشه – الخوف من الموت بين الأمريكي والمغربي – إلى حالة أفضل بعد ضربه الجنديّ الأمريكيّ بالحذاء في وجهه وسقوط هذا الأخير صريعاً. وتدل هذه الحركة الفعلية على الانتقال من الوضع السّيّء/القائم إلى حالة الأمان والاطمئنان/الوضع الممكن، لتجسد هذه الحركة أيديولوجيا هذا الوعي المصلحيّة الباحثة دائماً نحو الغد المشرق والتخلّص من الراهن المؤلم.

[1] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 16.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 23.

[3] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 71 – 72.

وتنتشر أيديولوجيا الوعي الممكن في خطاب رواية (المرأة والوردة)، وهي العناصر التي تتعلق أساساً بالبطل مُحَمَّد ومن معه من الذين ينتمون إلى هذا الوعي. «كان (جورج) قد قام بعملية سطو مع عصابة. وعندما تمّ حجز متاعه أطلق شعره وذهب إلى الدار البيضاء ليهرّب الكيف. لكنه لم ينجح في ذلك. وهناك التقى بألان الذي يثرثر كثيراً »[1]. ولا تمثل عملية السطو التي قام بها جورج – مثلما ذكر ذلك الراوي – في الحقيقة سوى حركة نشأت من حافز اجتماعي نفسي لتجاوز الوضع الراهن المزري للوصول إلى تحقيق المصلحة المادية الاجتماعية والخروج من الوضعية القائمة التي تطارده.

ويبقى العنصر الجوهري الحيوي الذي تنطلق منه أيديولوجيا الوعي الممكن في تأكيد حركتها نحو المستقبل/الممكن هو الجوع. «كانت رغبتي (رغبة البطل) في الأكل قوية لكني لا أستطيع أن أجد ثمن وجبة في مطعم متواضع. وعندما أبصرت أول بقال توجهت إليه . اشتريت خبزاً وسرديناً ... وجلست فوق رمل الشاطئ وأخذت آكل »[2]. فإشارة الراوي دائماً إلى هذا العنصر الحيوي هي ربط للبطل بأيديولوجيته أو بأصوله الاجتماعية التي تؤسس لنوعية الحركة التي يتخذها في مساره السردي. إضافة إلى نوعية الأكل المتواضع الذي يؤكد أن الجوع (الحافز الاجتماعي) ونوعية الحركة /نحو الممكن أو المستقبل يكشف عن بنية الوعي المشار إليه. « وبالتالي فإن الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي (الواقع). وإضافة عليه أي أنه يستند عليه ولكنه يتجاوزه »[3].

والشيء اللافت للنظر في سمات أيديولوجيا الوعي الممكن هو ذلك التغيّر المفاجئ للمسار السردي في خطاب الرواية، وهو ما يجعل عملية التغير هذه تتمّ بشكل مفاجئ لأفق انتظار القارئ. «اقترب (ألان) مني وكفه لا تزال على وجهه. كان غضبه قد كف ... اقترب مني وفي نفس الوقت ابتعد جورج . كان يعرفه جيداً. اعتقدت أنه سيضربني أو سيغتالني أو سيقتلني. تهيأت للوقاية. لكن ألان مدّ يده إليّ. رأيتها. كانت صفراء منبسطة أمامي ...

صافحت ألان ومضيت وراء جورج . تبعني ألان حتى وصلنا مقهى بيدروس وجلسنا هناك»[4].

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 51.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 90.
[3] صالح سليمان عبد العظيم: المرجع السابق. ص 58.
[4] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 96.

ليكون هذا التغيّر بالنسبة إلى (ألَان) من مناوئ للبطل إلى مساعدٍ له بمثابة التحوّل الأيديولوجي في وعيه، وهو ما أثّر في بناء الخطاب الروائي الذي يخضع لآليات سردية وفق معطيات هذا النوع الأدبي.

وما يمكن قوله بخصوص أيديولوجيا الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف هو كون هذه الخصوصية تنطلق من سمات معينة؛ فالبطل غالباً ما يكون مثقّفاً (سليمان في رواية "الأفعى والبحر"و الكاتب في رواية " أفواه واسعة " و رحّال في رواية " بيضة الديك" و عليّ في رواية "الثعلب الذي يظهر ويختفي" و المعلم الطاهر في رواية " الحي الخلفي" و مُحَمَّد في رواية "المرأة والوردة")، أو على الأقل ذا خصوصية معينة (مثلما هو الشأن بالنسبة إلى العيساوي في رواية "قبور في الماء" و حميد في رواية " محاولة عيش"). وفي الوقت نفسه يشكّل الجوع العنصر الأساسي في تكوين هذا الوعي، لكونه يعطي الحافز الاجتماعي النفسي لتجاوز الماضي وحتى الحاضر للوصول إلى الأمام وتحديداً إلى المستقبل الموعود الذي لا مناص من تحقيقه. إضافة إلى القدرة الخارقة على التغيير المفاجئ في نمط وعي الآخر (الوعي القائم والوعي الزائف مثل: تغيّر وعي عمر في رواية " بيضة الديك" و ألان في رواية " المرأة والوردة"). بينما تكون أدوات هذا الوعي لتحقيق الأهداف أدوات نفسية خالصة مثل: التحدّي لخرق المنع أو المحظور والإصرار والعزيمة ورفض المستحيل والاعتماد على النفس والقوة الخارقة في التأثير، وتهريب السلع والكيف والحشيش. وهي مقوّمات أيديولوجية تجعل حركة هذا الوعي نحو المستقبل دائماً.

الفصل الثالث :

أسلبة أنماط الوعي في الخطاب الروائي .

(من البنية الدالة إلى الحوارية اللغوية)

المبحث الأول : الوعي القائم والأسلبة / المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف.

المبحث الثاني :الوعي الزائف والأسلبة / المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف.

المبحث الثالث:الوعي الممكن والأسلبة / المفهوم والتجليات في خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الثالث :

أسلبة أنماط الوعي في الخطاب الروائي .

(من البنية الدالة إلى الحوارية اللغوية)

المبحث الأول : الوعي القائم والأسلبة .

المبحث الثاني :الوعي الزائف والأسلبة.

المبحث الثالث:الوعي الممكن والأسلبة.

1 – المبحث الأول :الوعي القائم والأسلبة : المفهوم والتجليات في الخطاب الروائي :

لن نعيد في هذا الموضع من البحث مفهوم مصطلح الوعي القائم، لذلك سندرس في هذا المبحث مسألة تناولها الناقد الروسي ميخائيل باختين في نظريته الحوارية البوليفونية (Polyphonie) أو ما تسمّى بتعدد الأصوات اللغوية في الرواية التي خصها في دراساته الكثيرة، على غرار (الخطاب الروائي) و (الكلمة في الرواية) و(الماركسية وفلسفة اللغة) و(شعرية ديستويفسكي)؛ فهذا الاتجاه الذي جاء به كان الهدف منه تجاوز الدراسات التي « ظلت الرواية ردحاً من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة و تقويم اجتماعي دعائي فقط »[1]، لا تمس جوهر اللغة التي صارت تمثل بنية فلسفة العلم في القرن العشرين. فالأصوات اللغوية ما هي – في الحقيقة – إلا أصوات اجتماعية تتصارع فيما بينها خالقة مظهرا من مظاهر صراع أنماط الوعي في الرواية. والأسلبة (Stylisation) مصطلح اختاره باختين ليكون من آليات دراسة تعدد الأصوات في الرواية، بل هي مظهر من مظاهر صراع أنماط الوعي الاجتماعي التي تظهر في شكل لغات أو ملفوظات أو أصوات تعبر عن الصراع الاجتماعي الموجود فردياً بين الشخصيات في الخطاب الروائي.

و ما تجدر الإشارة إليه هو أن خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف من النوع السردي الذي يعتمد على صوت الراوي المسيطر المهيمن على جميع الأصوات الروائية، أو الروايات ذات أحادية الصوت التي تقوم لغته بقمع لغة الآخر. وبعد الملاحظات التي سجلها باختين على تاريخ المناهج النقدية التي سبقته في دراسة الرواية – كلٌّ من المنهج الواقعي الجدلي و منهج البنيوية التكوينية السوسيولوجي – اهتدى إلى ما أسماه – بالرجوع طبعا إلى فحص هذه الدراسات والنظر إلى طبيعة الرواية – بالتنوع الكلامي الدالّ على التنوع الاجتماعي، لأن « الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة »[2]. فرغم كون باختين لا يختلف عن لوكاتش وغولدمان في التصور الرئيسي للرواية، وهي أن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية متعددة المستويات إلا أن المنطلقات والآليات الإجرائية تختلف بين هؤلاء الثلاثة.

وانطلاقاً من قوانين النوع الأدبي التي سجلها باختين على تاريخ الدراسات النقدية للرواية وضع

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 07.

[2] ميخائيل باختين: المرجع نفسه. ص 09.

نظريته لدراسة هذه الأخيرة؛ وشرع في بيان آلياتها التي لم تلغِ كل الميراث الجدلي والسوسيولوجي الذي وجده عند غيره، وإنما انزوى – دون تفريط في المنهج الجدلي – داخل أسلوبية الرواية مستفيدا من ميراث الشكلانيين الروس، وخاصة في شعرية الرواية التي تعتني باللغة في حمولتها الاجتماعية غير المتجانسة؛ إذ تكشف – في نظره – عن مستويات لغوية مختلفة تحيل إلى مرجعيات متباينة صدرت عنها هذه الأنماط الكلامية. وهنا موطن الإبداع النقدي في نظرية باختين التي انطلقت من فرضيات داخلية لإقامة نظرية للرواية تتفادى مزالق التنظير النقدي القائم على الجدل الواقعي أو سوسيولوجيا الأدب. ومن هذه المعطيات العلمية الخاصة بحوارية باختين نحاول فحص الآليات التي سنّها هذا الأخير وفقاً للمفاهيم التي أقام عليها صرح هذه النظرية النقدية . فما هي حدود هذه النظرية ؟ وما هي آلياتها التي استعملها في قراءة النصوص السردية ؟ والسؤال الأهم هو : ما هي تجليات هذه المقاربة في قراءة خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف ؟

1 – 1 – مفهوم الأسلبة عند باختين (Stylisation):

أ – المفهوم اللغوي لمصطلح الأسلبة :

وبالعودة إلى المعاجم العربية القديمة والقواميس الحديثة نجد مصطلح (الأسلبة) مشتقاً من المادة اللغوية الثلاثية (سَلَبَ). لذلك تقول العرب :« سَلَبَه الشيء يسْلُبه سَلْباً وسَلَباً ، واستلبه إياه ... والاستلابُ : الاختلاس . والسَّلَبُ : ما يُسلبُ ... والفعل سلبتُه أسْلُبه سلباً إذا أخذت سَلَبَه »[1]. لذلك فدلالة الأسلبة تحمل معنى الأخذ والاختلاس. أي تحمل دلالة الأخذ والتدخّل بالقوة انطلاقاً من الجذر الثلاثي (سلب) الدّال على ذلك. إلا أن هذا التدخّل يكون بمصادرة أسلوب المتكلم من طرف الراوي، وهو ما يجعل الدلالة التوافقية قائمة بين الجذر الثلاثي والمفهوم الاصطلاحي المأخوذ من هذه الدلالة المعجمية.

ب– المفهوم الاصطلاحي للأسلبة :

ينطلق باختين في بناء نظرية الرواية من مفهوم الأسلبة الذي يعني عنده :« أن كل أسلبة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يُقدَّم إلزاميا ، وعيان لسانيان مفردان : وعي من يشخص (الوعي اللساني للمُؤسلِب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة »[2]، أي الوعي

[1] جمال الدين بن منظور: المرجع السابق. مادة (سلب). ج 7. ص 224.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 122.

اللساني المؤسْلَب. وهو ما يجعل قانون الأسلبة يدخل في نطاق ما يشبه قضايا الصيغة السردية التي يعتني بها السارد، بوصفها تقوم بفحص لغة السرد التي يكيّفها الراوي. وهذا المفهوم يتشكل عبر الفرضيات التي وضعها باختين؛ فالرواية عنده حوار اجتماعي حقيقي على المستوى اللغوي. ولتحقيق مبدأ الحوارية وتفعيل قانون الأسلبة لا بد من التركيز على المتكلم ولغته في الرواية. وللإحاطة بلغة هذا الأخير وجبت الاستعانة ببعض المعطيات في فلسفة اللغة الاجتماعية التي هي في الوقت نفسه آليات تدخل ضمن تصور باختين لنظرية الرواية، وهي:

1 – « في الرواية، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي »[1]؛ فاللغة النصية الداخلية في الخطاب الروائي هي وحدها الكفيلة بالدراسة، و هي موضوع المعاينة و المقصودة من البحث و التشخيص. و هذا الموضوع هو سرّ النجاح الذي حقّقه باختين، لأنه انطلق من اللغة لدراسة نوعية الوعي/ الأيديولوجيا التي تبحث عنها نظرية باختين الحوارية. فالشخصية في الرواية – من خلال اللغة – إنسان مُنتمٍ، و انتماؤه يعني دخوله تحت طبقة اجتماعية معينة، ولا تخلو لغته من خصائص اجتماعية، هي موضع التحليل والقراءة. فالكلام الإنساني هو موضوع نظرية الحوارية عند باختين. وبذلك يكون هذا الأخير قد تجاوز الميراث الشكلاني للخطاب الروائي بالتركيز على الشكل من جهة، ومن جهة أخرى استبعد الميراث البنيوي اللغوي الذي يركّز على الشخصية كمكوّن بنيوي سيميائي.

2 – « في الرواية، المتكلم أساسا هو **فرد اجتماعي**، ملموس ومحدّد تاريخياً، وخطابه لغة اجتماعية... وليس (لهجة فردية) »[2]. وهو الأساس نفسه الذي انطلق منه من قبل كلٌّ من لوكاتش وغولدمان في تفسير الوعي في الرواية بكونه وعياً جماعياً، لأن الإنسان (الشخصية) في الرواية لا يمثل نفسه أو فكره الشخصي، بل يمثل طبقته التي تشرّب أفكارها ويحمل تقاليدها. وأيّ سلوك يصدر عنه هو سلوك يمثل طبقته (سلوك جماعي). لذلك فخطابه اللغوي هو خطاب طبقته الأيديولوجي الحامل لخصائص هذه الطبقة.

3 – «المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، **مُنتج إيديولوجيا** وكلماته هي دائما **عينة إيديولوجية (Idéologéme)**. واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 102.

[2] ميخائيل باختين: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

دلالـة اجتماعيـة. تـدقيقاً، باعتبـار الخطـاب نصـاً إيـديولوجيا »[1]، صـدر مـن فـرد ينتمـي إلى جماعـة إنسـانية لهـا خصوصيتها الثقافية التي تعطي اللغة هيئة معينة.

وانطلاقـاً مـن هـذه العناصـر الثلاثـة (كـلام الإنسـان هـو موضـوع التشـخيص في الروايـة / خطـاب المـتكلم هـو لغـة اجتماعيـة ولـيس لغـة فرديـة / المـتكلم هـو منـتج إيـديولوجيا) الـتي تبلـور تصـور ميخائيـل باختـين عـن اللغـة في الروايـة؛ فاللغـة – في نظـره – موضـوع اجتمـاعي إيـديولوجي، وهـي معادلـة جسّـدها عـن طريـق القـراءة المباشـرة الموازية للغة الرواية دون اللجوء إلى فرض القيم الأيديولوجية على النص الروائي من خارجه.

وبعـد تنظـير باختـين لقواعـد القـراءة الإجرائيـة للروايـة وفقـاً للمقـولات اللغويـة وحمولتهـا الاجتماعيـة يشـرع – كعادتـه – في ملامسـة النصـوص الروائيـة ودراسـة لغتهـا، لأنهـا –كمـا يقـول – :« فـنحن لا نأخـذ اللغـة هنـا بوصـفها نظـام مقـولات صـرفية نحويـة مجـردة ، بـل اللغـة الممتلئـة إيـديولوجيا ، اللغـة بوصـفها نظـرة إلى العـالم»[2]. وهـذه المقـولات الـتي ذكرهـا باختـين تـذكرنا بالمرتكـزات الأساسـية عنـد غولـدمان، وخاصـة عنـد حديثـه عـن الرؤيـة للعـالم والبنيـة الدالـة في الروايـة، وهـو التقليـد الـذي لم يلغـه باختـين تمامـاً، بـل غـيّر مـن طريقـة اسـتعمال هـذه الآليـات السـابقة، وحـوّل اهتمامـه – بـدل الحـديث عـن الرؤيـة للعـالم والبنيـة الدالـة – مباشـرة إلى لغـة المـتكلم في الروايـة بعـد تسـليمه بمـا جـاء بـه لوكـاتش وغولـدمان، وتجـاوزه ذلـك إلى اللغـة الداخليـة في الروايـة، فصـار « الـوعي اللغـوي الفعلـي ، الممتلـئ أيـديولوجيا »[3] بـديلا للـوعي الاجتمـاعي الـذي لاحظنـاه عنـد لوكـاتش وغولـدمان. ولكـن باختـين في الوقـت نفسـه طـرح المقـولات النظريـة للشـكلانيين الـروس – الـذين كـان ينتمـي إلـيهم – وأعـاب عليهم النتائج التي توصلوا إليها بفعل المنطلقات أو التصورات:

1 – « إن فلسـفة اللغـة والألسـنية والأسـلوبية الـتي ولـدت في مجـرى اتجاهـات المرَكَـزَة في حيـاة اللغـة ونشـأت فيـه تجاهلـت هـذا التنـوع الكلامـي الحـواري المجسّـد للقـوى النابـذة في الحيـاة »[4]، وصـرفت النظـر عـن دراسـة التنـوع اللغـوي الـذي يحيـل إلى تنـوع اجتمـاعي، بـردّ هـذا التنـوع اللغـوي إلى مرجعيتـه الاجتماعيـة الثقافيـة المتنوعـة قصـد تفسيره ومعرفة الدلالتين: اللغوية والأيديولوجية. فهذا التنوع الكلامي هو مدار نظرية الرواية عند باختين.

2 – « أما الأسلوبية فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما، فتمثلت العمل الأدبي على أنه كلّ

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 102.
[2] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 21.
[3] ميخائيل باختين: المرجع نفسه. ص 26.
[4] ميخائيل باختين: المرجع نفسه. ص 25.

مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته »[1]، وهي مراجعة للقراءات البنيوية اللغوية بوصفها قطيعة بين اللغة والمرجع الاجتماعي ؛ فالأسلوبية التي تهتم بلغة الرواية – وهي القراءات اللغوية المتنوعة وليس المقصود الأسلوبية كمنهج محدّد – لم تتجاوز قراءتها عتبات اللغة إلى المرجع/ الاجتماعي. ومن ثمّة فإن حدودها المغلقة لا تسمح بتغطية الجانب الحركي المتغيّر المتحوّل بين مجموعة النصوص المختلفة.

1 – 2 – تجليات الأسلبة في قراءة الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

يتشكل الخطاب الروائي عند مُحَمَّد زفزاف في رواياته التسعة – وهي مدونة هذا البحث – من الراوي العليم الذي يهيمن على كل شيء في السرد، رغم ما يعتري بعض الروايات من ظهور محتشم للراوي الشخصية المشارك في الأحداث، وهو ما يعني أن قانون الأسلبة الذي تحدث عنه باختين بين الراوي (المؤسْلِب) وشخصياته (المؤسْلَب) حاضر بقوة من خلال كيفية تعامله معها، بوصف الراوي إنساناً مُنتمياً إيديولوجياً، وهو بذلك طرف في هذه الأسلبة، ممّا يجعل نصوص زفزاف الروائية تنتمي إلى النوع الذي يسمّيه باختين « الرواية المونولوجية »[2] أو الرواية ذات الصوت الواحد (Monologisme) التي لا نجد فيها تعدّدا لغوياً إيديولوجيا، يتناوب عملية السرد و يعطي مواقف متباينة مختلفة، تترك للقارئ حرية الاختيار بين هذه المواقف، بل نلمس قانون الأسْلَبة يختار الصيغ السردية الخطابية التي تجعل من البناء السردي للخطاب الروائي يأخذ مجرى واحداً يؤكد مسألة أيديولوجية الراوي.

فمنذ السطور الأولى التي نقرأها من رواية (أرصفة وجدران) يمارس الراوي سلطته المتمثلة في عملية الأسلبة لخطاب الشخصيات اللغوي، أي يُؤَسْلِب لغة الآخر ويحدّد مسارها ومضمونها ويقوم بتقزيم أبعادها في شكل لغة اجتماعية؛ فالراوي يتعامل مع البطل بومهدي – من حيث اللغة السردية – تعاملاً خاصاً، يقوم بأسلبة خطاباته المباشرة، أي نقل الأقوال من الصيغ المباشرة إلى الصيغ غير المباشرة، مثلما ورد في مواضع كثيرة من هذه الرواية. « قالت بعينيها تعال فلم يذهب »[3]. فهذا المقطع السردي يقوم فيه الراوي بأسلبة الوعي القائم للمرأة التي مرّت بالبطل بومهدي، وحاولت إغراءه للحاق بها وهو يرفض ذلك. وموضوع الأسلبة هنا هو تحويل خطاب الأسلوب المباشر الدال على المتكلم في الرواية (المرأة/ قالت) إلى أسلوب

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 25.
[2] ميخائيل باختين: المرجع نفسه. ص 115.
[3] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 09.

غير مباشر عن طريق حضور صوت الراوي الذي يمارس سلطته (فلم يذهب) نيابة عن البطل، فيقوم بتغييب صوت الشخصية (المرأة) وإقحام صوته، ما يدل على حضور صوت الراوي في السرد وغياب صوت الآخر/المرأة. فالراوي هنا يشكّل طرفاً / لغة في هذا الحوار بين المرأة وبومهدي، وفي الوقت نفسه يقوم بأسْلَبة الخطاب المباشر، بما يعني غياب صوت الشخصية (المرأة)، فتتولد بذلك قناعة عند القارئ – أثناء الانتصار لموقف بومهدي – أن الراوي يشكل موقفاً أيديولوجياً مناقضا لموقف شخصية المرأة. وبذلك يكون صوته لغة اجتماعية تدخل في حوار مع اللغة الاجتماعية لصوت الشخصية /المرأة.

ويعزّز هذه الحوارية الاجتماعية التي يكون الراوي – عادة – طرفاً فيها بين الأصوات اللغوية مقطع سردي آخر بين صوتيّ البطل بومهدي والمعلّمة ليلى. « و بعد لحظات من الصمت في زاوية الطريق أعلن لها رأيه في يوم الخميس القادم. ولم ينتظر حتى تفكر ، بل وافقت بلا روية »[1]. فصوت الراوي في هذا الخطاب المسرود (أعلن لها رأيه) قام بأسلبة صوت الشخصية/المعلّمة (بل وافقت بلا روية) ومصادرة موقفها، ممّا جعل صوتها الاجتماعي يذوب في الخطاب المسرود الذي يسيطر عليه صوت الراوي. فهذه الحوارية انسحب فيها صوت البطل لصالح صوت الراوي الذي قام بأسلبة صوت شخصية المعلّمة التي لم يظهر موقفها في خطاب مباشر (ملفوظ الشخصية). فصوتا الراوي والشخصية/المعلّمة هما في الحقيقة صوتان اجتماعيان – انطلاقاً من تصور باختين – ؛ فالأول: امتصاص لموقف بومهدي البطل، والثاني: يمثل صوت شخصية المعلمة. وتكون بذلك عملية مصادرة صوت الآخر من طرف الراوي بروزاً لأيديولوجية هذا الأخير في أسلبة الأصوات الاجتماعية المكونة لبنية هذا المقطع السردي.

ويواصل محمّد زفزاف عملية الأسلبة في خطابه الروائي وخاصة في رواية (الأفعى والبحر) التي أعلن فيها صراحة عن الصراع الاجتماعي الأيديولوجي كما أسلفنا الذكر؛ فقد نبّه الراوي إلى موقف البطل سليمان من الوضع الصعب الذي يوجد عليه عندما وصل إلى المدينة الصغيرة ومكوثه عند خالته حليمة. « قال سليمان بأنه سيكون مضطراً لانتظار ثريا والحديث عن سي أحمد حتى تتغير الأحوال من حوله»[2]. فتدخّل الراوي هنا في صياغة خطاب الشخصية/ (قال سليمان) يدل على التدخّل السردي الذي قام به نيابة عن البطل لتغيير الوضع القائم دون المرور إلى الأسلوب المباشر (ملفوظ الشخصية المتضمن للوعي القائم). لذلك فالراوي يحاول أن يجمع بين ملفوظين مختلفين يدلّان على وعيين اجتماعيين في مقطع سردي واحد. فالراوي عادة ما

[1] محمّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 62.

[2] محمّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 23.

يكـون طرفـاً في هـذه الأسـلبة؛ فعـن طريـق هـذه الأخـيرة يظهـر موقـع الـراوي في هـذه العمليـة الـذي يُؤسْـلِب الـوعي القـائم بتجـاوزه لـه فيَغيـب صـوت هـذا الأخـير. وهنـا تصـبح « للـراوي إمكانيـة إنتاجـه علـى النحـو الـذي أنتجه »[1] وتغييره وفق ما يخدم أيديولوجيته.

إن عمليـة الأسـلبة الـتي يقـوم بهـا الـراوي تأتي عـن طريـق تحويـل خطـاب الأسـلوب المباشـر (ملفـوظ الشخصـية) إلى خطـاب مسـرود (يضـمحلّ فيـه صـوتها). «كـان هـاجس داخلـي يقـول لـه بأن خالتـه تراقبـه مـن فجـوة بـين ضـلفتي البـاب. وقالـت « الله ! » عنـدما تعثـر و لم يسـقط »[2]. فـالراوي قـام بتحويـل خطـاب الخالـة حليمـة الـذي يتضـمن صـوتها إلى خطـاب غـير مباشـر، ألغـى حضـور صـوت هـذه الشخصـية الـتي تعـدّ مـن مخلفـات الوضـع القـائم. وفي الوقـت نفسـه يتحـول ملفوظهـا إلى مـا يشـبه الخطـاب المسـرود (وقالـت)، ممـا أعطـى الانطبـاع بغيـاب صـوت الشخصـية رغـم حضـور ملفوظهـا، الشـيء الـذي جعـل عمليـة الأسـلبة مـن الـراوي تبـدو واضحة من خلال تعامله مع لغة الآخر.

وبالمـرور إلى نـص روايـة (أفـواه واسـعة) فـإن الطبيعـة السـردية لهـذه الأخـيرة جعلـت نمـوذج الأسـلبة يبـدو واضـحاً، وذلـك مـن خـلال تخلّـي الـراوي عـن اسـتعمال أغلـب الخطـابات المباشـرة، ودمجهـا في صـيغ الخطـاب المسـرود الـدالّ علـى غيـاب صـوت الشخصـية (الـدال طبعـاً علـى نوعيـة الـوعي)؛ فطبيعـة البنيـة السـردية جعلـت الخطـاب المسـرود يكشـف عـن هـذه الأسـلبة. « وكـان (الصرصـار) سـيقول لي (للـراوي): انظـر إلى الشـارع، كـم مـن الوجـوه القبيحـة والشـريرة تـرى كـل يـوم فلِـمَ لا تسـحقها ؟ وكنـت سـأقول لـه: إنـني لم أخلقهـا وخالقهـا هـو الـذي سـوف يدوسـها »[3]. فـالراوي اختـار الخطـاب غـير المباشـر واسـتغنى عـن الخطـاب المباشـر(المشـهد) للإشـارة إلى الـوعي القـائم الـذي تحـدث عنـه الـراوي علـى لسـان الصرصـار. وصـارت الصـيغ المنسـوبة إليهمـا محكيـة بصـوت الـراوي (سـيقول /سـأقول) وغيـاب الصـوت الحقيقـي للمسـرود عنـه. فهـذه الأسـلبة هـي أدلجـة مـن الـراوي لتغييـب الصوت وحضور ما يدل عنه .

ويشـير مقطـع آخـر إلى مـا يقـوم بـه الـراوي مـن الأسـلبة أثنـاء الحـديث عـن قضـايا كثيرة تقـف في وجـه الكاتـب الـذي يعـاني التهمـيش؛ فهـذه الأخـيرة تشـكل الـوعي القـائم الـذي يسـيء لهـذا الكاتـب .«لم يكـن ضـرورياً أن

[1] يمنى العيد: الرواية العربية – المتخيل وبنيته الفنية –. ط1. دار الفارابي. بيروت. لبنان. 2011. ص 19.
[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 86.
[3] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 10.

يقول لي النادل: ما الذي سوف يفعله بك كاتبك»[1]. فالراوي عن طريق حضور صوته يقوم بأسلبة ملفوظ النادل الذي كان على شكل خطاب مباشر(يقول)، ويُبقي في الوقت نفسه على ما يدل على صوت النادل (النقطتان :)، ليكون هذا الخطاب المحوّل من المباشر إلى خطاب غير مباشر دالاً على حضور الملفوظ وغياب الصوت السردي عن طريق أيديولوجيا الراوي التي قامت بهذه الأسلبة.

وتعطي آليات الأسلبة ملامح خاصة لخطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف في رواية (بيضة الديك) من خلال الفجوات السردية التي يستغلها راويه لتحويل الخطابات المباشرة إلى خطابات غير مباشرة، قصد ممارسة فعل الأيديولوجيا عن طريق الأسلبة التي تبرز موقع الراوي في الخطاب. « قالت (صاحبة الصيدلية) إن ذلك فضيحة، ولا يمكن لفضيحة من هذا النوع أن تلحق بالعائلة»[2]. فالراوي البطل رحّال يقوم بأسلبة صوت صاحبة الصيدلية بوساطة تغييب صوتها والإبقاء على ما يدل على ذلك (قالت)، وهي الصيغة التي تلغي الحضور المباشر لصوتها رغم حضور ملفوظها. وهنا تحدث ظاهرة الأسلبة بين صوتيّ (الراوي/الشخصية) وصوت صاحبة الصيدلية بوصفهما لغتين اجتماعيتين متمايزتين متصارعتين، سعت إحداهما (الأولى) إلى القضاء على لغة الآخر (الثانية) . وبذلك تكون الوصاية السردية للراوي قد أسهمت في عملية الأسلبة التي أوضحت صوتاً واحداً وهو أيديولوجية الراوي، رغم كون الملفوظ خطاباً غير مباشر منسوباً إلى الشخصية.

وفي مقطع آخر تبرز الأسلبة بشكل كبير، وذلك من خلال ما حدث بين البطل رحّال وشخصية عمر في المرحلة الأولى عندما كان تابعاً إلى شخصية الحاجة صاحبة العمارة. « سمعته يهذي ويشتم دين أمي ، قال أيضاً إنه غداً صباحاً سوف يقتلني»[3]. فأيديولوجية البطل رحّال – وهو صاحب الصوت السردي – تقوم بأسلبة لغة شخصية عمر عن طريق سرد ملفوظاته، بوصفها خطاباً مسروداً (يهذي ويشتم ...قال سوف يقتلني)، وهي العملية التي تبيّن مدى الصراع بين صوت البطل ولغته التي تشير إلى موقعه الاجتماعي وصوت عمر وموقعه الاجتماعي أثناء السرد.

بينما تنفتح رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) على نماذج كثيرة لعملية الأسلبة التي يقوم بها الراوي للغات الشخصيات المنتمية إلى الوعي القائم. « قيل لي إنها من مكناس ... قيل لي إنهم كلما احتاجوها

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 14.
[2] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 09.
[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 12.

أخـذوها إلى المخفـر »[1]. فخطـاب الأسـلوب غـير المباشـر الـذي اسـتعمله الـراوي في هـذا المقطـع عـن طريـق الملفـوظ الـدالّ علـى صـوت الشخصـية الغائـب يشـير إلى كـون حضـور الملفـوظ وغيـاب الصـوت يـدل علـى تـدخل أيـديولوجيا الـراوي /البطـل في صـياغة الملفوظـات. فهـذا التحويـل بخصـوص خطـاب الشخصـية مـن المباشـر إلى غـير المباشـر يجعـل عمليـة الأسـلبة قـد تمّـت بـين صـوت الـراوي /البطـل انطلاقـاً مـن موقعـه في السـرد، بوصـفه لغـة اجتماعية أسْلَبَت لغة الوعي القائم المتمثل في صوت رجال المخزن (الشرطة).

ويأتي نمـوذج آخـر ليؤكّـد هـذه الأسـلبة بـين موقـع الـراوي/الشخصـية في السـرد وملفـوظ شخصـية الـوعي القـائم. « ولا شـك أنهـا كانـت تقـول :" الله يسـتر ..."» [2]. فملفـوظ مثـل : (كانـت تقـول) يؤسـس لعمليـة الأسـلبة الـتي تمّـت بـين الـراوي /الشخصـية مـن موقعـه، وبـين شخصـية المـرأة الـتي كانـت تركـز نظراتهـا علـى فاطمـة، لأنـه حـوار بـين لغتـين اجتمـاعيتين تنتميـان إلى وعيـين مختلفـين؛ أحـدهما: وعـي الـراوي /المؤسـلِب الـذي يختلـف تمامـاً عـن وعـي شخصـية المـرأة /المؤسـلَب الـتي حضـر ملفوظهـا وغـاب صـوتها الـذي قـام الـراوي /المؤسـلِب بحـذف مـا يـدل علـى خطابهـا المباشـر، فنـتج عـن ذلـك تأثـير الأيـديولوجيا في السـرد بوصـفها مظهـراً مـن مظـاهر الحواريـة في الرواية، بين الراوي من جهة والشخصية من جهة أخرى.

وتقـلّ الأسـلبة في روايـة (الحـي الخلفـي) بشـكل لافـتٍ للنظـر، وتنـدر حينئـذ النمـاذج الدالـة علـى أسـلبة الـراوي للغـة الـوعي القـائم، لكـون هـذا الـنص السـردي مخصصـاً للحـديث عـن نمـط الـوعي الممكـن الـذي كثـرت شخصـياته في هـذه الروايـة؛ « ومهمـا يقـل عنـه (عـن القائـد) فـلا أحـد يسـتطيع أن يصـدق أو ينفـي ذلـك »[3]. فـالراوي / المؤلـف الضـمني يقـوم بأسـلبة لغـة الآخـر عـن طريـق تغيـير أسـلوب الخطـاب المباشـر الـذي يظهـر فيـه صـوت شخصـية الـوعي القـائم (يُقـل عنـه) إلى أسـلوب الخطـاب غـير المباشـر الـذي يلغـي حضـور الشخصـية ويحـتفظ بالملفـوظ المنسـوب إليهـا. فيكـون غيـاب الصـوت وحضـور الملفـوظ فجـوة تتسـرب منهـا الأسـلبة لتحقيـق أيديولوجيا المؤلف الضمني/ الراوي .

ويسـتغل هـذا الأخـير فرصـة السـرد لأدلجـة خطـاب الشخصـية عـن طريـق الأسـلبة الـتي قامـت بهـا شخصـية المعلـم/الـراوي الـذي يبـدي موقفـاً ممّـا يجـري حولـه. « تلـك المـرأة قالـت بأن زوجـتي ذهبـت مـع يهـودي أعلـن

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 62 – 63.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 82.

[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 10.

إسلامه »[1]. فالملفوظ (قالت) الذي ورد في هذا المقطع رواه السارد (المعلم) بصوته المهيمن عن طريق دمج خطاب الشخصية المباشر (المتمثل في حذف المشهد الدال على صوت الشخصية وملفوظها) في الأسلوب غير المباشر الذي يجعل صوت المتكلم هو صوت الراوي السارد. وبذلك تكون علاقة الأسلبة ناتجة عن تحكم صوت هذا الأخير في الملفوظ، ممّا يجعل هذه الجدلية (الصوت والملفوظ) تُنشئ أسلبة أيديولوجيا الراوي لكلام الشخصية أثناء عملية السرد.

وتلفت رواية (قبور في الماء) نظر القارئ إليها بكثرة تدخّلات الراوي في أسلبة ملفوظات الشخصيات التي تنوعت أنماط وعيها، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الوعي القائم. « يقال إنه (أي العياشي) كان ماسح أحذية. يوم دخول الأمريكيين كان صغيراً »[2]. فالملفوظ الذي يهمّنا في هذا الشاهد هو (يقال) الذي لا نعرف الشخصية التي نطقت بذلك. وإنما ناب عنها الراوي /المؤلف الضمني في ذلك عن طريق أسلوب الخطاب غير المباشر الذي يسرد فيه ماضي شخصية العياشي المنتمية إلى الوعي القائم. فدلالة الملفوظ على الشخصية ألغتها تدخلات صوت الراوي الذي قام بأسلبة الخطاب المباشر، فدلّ ذلك على غياب صوت الشخصية وحضور ملفوظها.

ولا تختلف الطريقة التي تعامل بها الراوي/المؤلف الضمني مع شخصية العياشي عنها مع شخصية الدرقاوي التي تعامل معها بطريقة خاصة .« وقال الدرقاوي وقد ابيضت عيناه :" أولاد الكلاب !" قالها بهدوء »[3]. فرغم حضور ملفوظ الدرقاوي (قال/ قالها) في الخطاب غير المباشر (الخطاب المسرود) لدى الراوي إلا أن صوت الدرقاوي غائب لحضور صوت الراوي أثناء السرد. ومن ثمة فإن جدلية حضور الملفوظ وغياب الصوت جعلت آلية الأسلبة التي قام بها الراوي تغيّرُ خطاب الشخصية المباشر إلى خطاب غير مباشر، ومن ثمة فإن أيديولوجيا الراوي هي التي نطقت بهذا الملفوظ وليست شخصية الدرقاوي التي غاب صوتها. وبذلك تكون نسبة الملفوظ إلى صوت المتكلم أقرب لدلالة هذا الأخير عليه.

بينما تضاف رواية (محاولة عيش) إلى مجموع روايات مُحَمَّد زفزاف السابقة التي لم تخل من التعامل الخاص للراوي/المؤلف الضمني مع ملفوظات شخصيات الوعي القائم. « يقال إن له علاقة برجل كبير في

[1] مُحَمَّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 72.
[2] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 30.
[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 50.

المكتب الثاني بالرباط »[1]. فالملفوظ (يقال) هو خطاب غير مباشر منسوب إلى شخصية صوتها السردي غائب، لكون الراوي لم يترك الشخصية تنطق ملفوظها على نحو مباشر عن طريق صوتها السردي . واستغناء الراوي عن الخطاب المباشر في عملية السرد هو أسلبة منه لخطاب الشخصية ، وهو ما يؤكد تدخّل أيديولوجيا الراوي/المؤلف الضمني في إنتاج خطاب الشخصية.

ومن حين إلى آخر يتدخل الراوي /المؤلف الضمني لسرد بعض الخطابات المنسوبة إلى شخصيات الوعي القائم، بتحويلها من صيغتها المباشرة (حضور الصوت والملفوظ) إلى صيغة غير مباشرة (حضور الملفوظ دون الصوت). « قيل لحميد إن رجال الشرطة يعتقلونهن (المومسات) لابتزازهن أو لاغتصابهن » [2]. فالذي يعنينا في هذا المقطع السردي شيئان اثنان: الشيء الأول: الملفوظ (قيل). والشيء الثاني: رجال الشرطة. فالملفوظ الذي يتقدم المركب الإضافي (رجال الشرطة) غير منسوب لشخصية معينة لغياب صوتها السردي، وهو ما يعني أن الراوي قد قام بأسلبة ملفوظ الوعي القائم. ومن ثمة ظهرت أيديولوجيته من خلال هذه الأسلبة.

ويواصل مُحَمَّد زفزاف عملية الأسلبة في رواية (المرأة و الوردة) فيما يخص علاقته بالوعي القائم الذي يمثله الحذر الذي يشوب البطل مُحَمَّد أثناء تحركاته من حراس الشواطئ؛ فمراقبة هؤلاء للمصطفين حدّ ذلك من حرية البطل في مغامراته الجنسية الكثيرة مع باربارا و سوز، ممّا جعله يُؤَسْلب ملفوظات هؤلاء الحراس. « خافت باربارا – طلب مني الجواز ولم يكن معي – قال اذهب هات الجواز واترك الفتاة »[3]. فالراوي البطل مُحَمَّد هنا قام بأسلبة ملفوظات الحارس(طلب ، قال اذهب) الذي وجده مع باربارا في الغابة المحاذية للبحر؛ انطلاقاً من كون هذا الملفوظ قد جاء بصوت الراوي البطل ولم يكن بصوت شخصية الحارس. ومن ثمة فإن حضور ملفوظها وغياب صوتها السردي يؤكد مفهوم الأسلبة الذي يعدّ مظهراً من مظاهر أيديولوجية الراوي في علاقته بملفوظات الشخصيات .

و ما يميز هذه الرواية عن غيرها من روايات زفزاف السابقة هو كون مظاهر الأسلبة في علاقتها بالوعي القائم قليلة جداً، بل نادرة سوى من هذا الشاهد الأخير الذي يتحدث فيه الراوي عن العلاقة بينه وبين الوعي القائم المتمثل في ملفوظات الحراس كما ورد ذلك في الشاهد السابق.

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 08.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 29.
[3] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 39.

وما يمكن قوله عن مسألة الأسلبة وعلاقتها بالوعي القائم إن هذه الأخيرة قد حدّدت موقف الراوي من هذا الوعي الذي يشكل عقبة في وجوه أبطال روايات مُحَمَّد زفزاف؛ فالأسلبة تظهر الوعي القائم بعيداً عن مسرح الأحداث سوى من ظلال باهتة تقوم بعرقلة الأبطال، وذلك عن طريق تحويل الأسلوب المباشر الدال على الشخصية إلى الأسلوب غير المباشر الدال على الراوي. فهذا الأخير يشكل طرفاً في عملية الأسلبة بينه وبين الشخصية المنتمية إلى الوعي القائم. لذلك فالأسلبة هي مظهر من مظاهر الحوار اللغوي الدال على الصراع الاجتماعي بين الراوي من جهة والوعي القائم من جهة أخرى.

2 – المبحث الثاني : الوعي الزائف والأسلبة /المفهوم والتجليات في الخطاب الروائي:

تأتي مسألة الوعي الزائف والأسلبة لتشكل مستوى ثانيا من مستويات حوار الأصوات الاجتماعية التي دلت عليها اللغة الروائية؛ لتكون لغة الوعي الزائف تحت مجهر الراوي أو السارد مُشكّلة طرفاً من أطراف الحوار الاجتماعي بين شخصيات الرواية؛ بوصف هذه الأخيرة « في نظره (في نظر باختين) لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساساً على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا»[1]. و لا شك أن هذا الحوار الاجتماعي لن يتم سوى بعد وجود وعيين متقابلين، أحدهما: وعي المؤسْلِب الذي يقوم بعملية الأسلبة، وهو وعي لغوي اجتماعي/أيديولوجي. والآخر: وعي المؤسْلَب، أي وعي من مُورِست عليه الأسلبة، ويجتمعان معاً في النص الأدبي الروائي، لأن طبيعة هذا الأخير « إجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي »[2]، وفق الآليات التي سنّها ميخائيل باختين في نظرية الرواية.

2 – 1 – تجليات الأسلبة في قراءة الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

وتنشأ هذه العلاقة الوشيجة بين عناصر الوعي الزائف وطبيعة الأسلبة لتكشف عن الجانب الأيديولوجي للراوي/المؤلف الضمني المسكوت عنه في الخطاب الروائي؛ فاللغة النصية تعطي ملامح التدخّلات السردية للراوي الذي يعتني بنقل الملفوظ/المنطوق من الكلام إلى الخبر أو السرد عن طريق إعادة صياغته أو إنتاجه. ومن ثمة يكون حضور صوت الراوي في منطوق الشخصية دليلاً على الأسلبة التي قام بها هذا الأخير. « كانا (بومهدي وسالم) يتحدثان عن وباء اعتيادي في نظر بومهدي بكثير من الفضول: الجنس. وانتقلا بعد ذلك إلى الحديث عن السفر. فأكد له سالم أنه سيسافر غداً. أما هو فأكد لزميله أنه سيجيء لتوديعه »[3]. فالراوي في هذا المقطع قام بإعادة إنتاج المشهد السردي الذي دار بين بومهدي وسالم ونقله من الكلام إلى الخبر السردي في صورة (يتحدثان ، الحديث ، سيسافر ، فأكّد)، وهي الكلمات الدالة على الأسلبة التي قام بها السارد لمنطوق الشخصية (كلٌّ من بومهدي وسالم)، لأن وعيهما الزائف قابله الراوي – انطلاقاً من كونه طرفاً في عملية الأسلبة – بحضور صوته السردي الذي أنتج الملفوظ وفق

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية. ط1. منشورات دراسات سال. الدار البيضاء. المغرب. 1985. ص 84.

[2] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا. ص 49.

[3] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 28.

أيديولوجية الراوي في شكل خطابات مسرودة لا وفق ملفوظات الشخصية.

وتتكرر عملية الأسلبة من طرف الراوي على هذا النحو في مقاطع أخرى. « وقد أكد له (أي بومهدي) صالح ، وهما يودعان سالم قبل يومين أنهما لن يلتذا في لقاءاتهما ، كما أن بومهدي أكد له بدوره صحة رأيه »[1]. ولا يختلف ما قام به الراوي من نقل الملفوظ من الكلام إلى الخبر في هذا المقطع عنه في المقطع السابق، لأن عملية الأسلبة في المقطعين واحدة؛ فالخبر السردي المتمثل في (أكد ، يودعان ، أكد) كيّفه الراوي ليبرز صوته ويمحو صوت الشخصية. وهذا التحويل من الملفوظ إلى الخبر يؤكد أيديولوجيا السارد في إنتاج الخبر عن طريق أسلبة الملفوظ عبر الحوار الاجتماعي الذي قام به مع أيديولوجية الوعي الزائف الذي تختلف عن أيديولوجيته. فهذا الحوار اللساني بواسطة الأسلبة – هو في الحقيقة – ظلٌ للحوار الاجتماعي بين وعيين، يمثل الراوي أحدهما، ويمثل كلٌ من بومهدي وصالح الوعي الآخر. ف« الوضعية الاجتماعية ، وفق هذا التصور ، تغدو عنصراً من التركيبة الدلالية للملفوظ ، ثم إن التواصل اللفظي لا يمكن أن يدرك خارج هذا الوضع أي بمنأى عن تبعيته للوضعية الاجتماعية »[2].

وتكثر هذه الحوارية اللغوية الاجتماعية في رواية (الأفعى والبحر) كثرة لافتة للنظر، لاهتمام مُحَمَّد زفزاف بمسألة الوعي الزائف والاستيلاب الطبقي بين أنماط الوعي الاجتماعي؛ فالراوي يسعى دائماً عن طريق تغيير الملفوظات إلى خطابات مسرودة أو خبر سردي بواسطة الأسلبة للوصول إلى تحقيق الأيديولوجيا. « أخذ سليمان ينظر إليه (أي كريمو) في تفكير عميق ... إنه شخص غريب حقاً، مثالي جداً. ويبتعد تماماً عن سليمان في كل شيء »[3]. فالراوي هنا في هذا الموضع يسرد موقف سليمان من شخصية صديقه كريمو الذي يختلف عنه. لكنه في الوقت نفسه يعطينا انطباع سليمان انطلاقاً من حضور صوت الراوي الذي يستغل الحوار الدائر بينهما، وعن طريق الملفوظ /الخطاب المسرود (إنه شخص غريب حقاً) من طرف السارد يقوم هذا الأخير بعملية الأسلبة مكان سليمان فيما يخص موقفه من كريمو. وهو ما يعني أن الراوي قد قام بإنتاج عملية الأسلبة بنقل الكلام/الملفوظ إلى الخبر السردي.

وفي مقطع سردي آخر يُؤسلِب الراوي ملفوظ الشخصية للوصول إلى أدلجة الخبر السردي.

---

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 29.

[2] عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة. ط1. عالم الكتب الحديث. إربد. الأردن. 2014. ص 57.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 30.

« وشعرت سوسو بنوع من المضايقة. وقالت لسليمان بأن هذه الفتاة ثقيلة الدم .وأجاب سليمان بأنها جميلة وبريئة » [1]. فملفوظ سوسو (قالت) وملفوظ سليمان (وأجاب) اللذين وردا في المقطع السابق في السرد القصصي للراوي لم يكونا خالصين بصوتيّ سوسو وسليمان، لأنهما لم يردا في المشهد السردي المباشر، بل عبّر عنهما الراوي بصوته أثناء عملية القصّ أو الحكي. ومن ثمة فإن أسلبة الراوي لوعي سوسو الزائف عن طريق الخطاب المسرود هو تدخّل لأيديولوجيته في تنظيم عملية القص، وهو ما يسمّى « النقل المتحيز لكلام الشخصيات وفكرها ، والتفسير المغرض لأفعالها ، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها»[2]، وهو ممّا يدخل في الوظيفة التقويمية للراوي الذي يملك سلطة السرد.

بينما لم تحفل رواية (أفواه واسعة) بشواهد كثيرة تبرز من خلالها أسلبة الراوي لملفوظات الوعي الزائف، رغم كون هذه الرواية قد اعتمدت على السرد القصصي في عملية الإخبار أكثر من المشاهد السردية المباشرة. « أتصور كذلك، أن ذلك الثري، سوف يتظاهر بأنه لم يره، خصوصاً إذا كانت معه امرأة. فقد تحتج عليه لأنه أخذها إلى مطعم فيه صراصير »[3]. والشاهد السردي الدال على الأسلبة في هذا المقطع هو:(فقد تحتج عليه)، وهو في الأصل ملفوظ منسوب إلى المرأة المنتمية إلى الوعي الزائف، لكن الراوي قام بنقل الملفوظ من طبيعته المنطوقة/كلام الشخصية إلى كونه خبراً سردياً مفارقاً لصوت هذه الأخيرة، مما يجعل صوت الراوي مسيطراً على فعل المنطوق في ظل غياب صوت الشخصية. فحضور فعل المنطوق (تحتجّ) مع غياب مصدره يجعل الراوي يقوم بعملية الأسلبة لمنطوق الوعي الزائف.

وفي مقطع سردي آخر يقوم الراوي في هذه الرواية بعملية الأسلبة انطلاقاً من التكثيف السردي لمجموعة من الملفوظات للوعي الزائف. « صحيح أنك تقولين بأن لك عائلة غنية في تيفلت ... تقولين بأنك تعافين الطماطم »[4]. فتحويل المشهد السردي إلى خطاب مسرود (تقولين ... تقولين) يؤكد تدخّل أيديولوجيا الراوي في صياغة ملفوظات شخصية الوعي الزائف التي غاب صوتها؛ فالمشهد السردي الذي حوّله الراوي إلى خطاب مسرود، وبقي منه فعل كلام مُحدّثته (تقولين) يدل دلالة صريحة على اختزال المشهد من طرفين إلى طرف واحد. ومن ثمة وقعت الأسلبة على مستوى الحوار اللغوي، ومن بعده على مستوى

[1] محمد زفزاف: الأفعى و البحر. ص 62.

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي. ط1. مكتبة الآداب. القاهرة. مصر. 2006. ص 63.

[3] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 07.

[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 23.

الوعي الاجتماعي، لكون الراوي ومحدّثته يختلفان في نوعية الوعي الاجتماعي.

بينما يشير الراوي/المؤلف الضمني في رواية (بيضة الديك) إلى علاقة وَعْيِه – انطلاقاً من كونه شخصية مشاركة في الأحداث – بالوعي الزائف، من خلال النماذج السردية التي قدمها في صورة عمر – بعد تحوّله – « إن بعضهم يتقول فيّ. كلام كثير أسمعه. منهم من يثق بكون الحاجة والدتي. بعضهم يحلف بأغلظ الإيمان على أنها ولدتني من رجل من مكناس، هجرها وتركني لها عالة » [1]. فالأفعال الدالة على المنطوق (يتقول ، يحلف) منسوبة إلى الشخصيات المناوئة للراوي عمر، لكنها مسرودة بصوت هذا الأخير لورودها في خطاب غير مباشر. لذلك فالراوي – بصوته السردي – يتحكم في هذه الخطابات المسرودة، ويكيّفها كيف يشاء ليُؤَسلِب لغة الوعي الذي يخالفه، لتتشكل جدلية الوعي اللساني الدال على الوعي الاجتماعي المتنافر بين طرف الراوي من جهة، والوعي الزائف من جهة أخرى. ف«الجزء الضمني في الملفوظ ليس شيئا آخر سوى الأفق المشترك للمتكلمين المكون من عناصر زمكانية ، دلالية وقيمية (أكسيولوجية)»[2].

ويأتي الراوي/ المؤلف الضمني مرة أخرى ليبرز لنا موقفه من الوعي الزائف عن طريق أسلبة ملفوظاته اللسانية، بنقل منطوقات الشخصية بواسطة الأسلوب غير المباشر إلى خطابات مسرودة دالة على تدخّل أيديولوجيا الراوي في سرد المشاهد. « قال لي الكاتب ، إنهم كادوا له وتحدثوا عنه في مدينة فاس، وقالوا عنه إنه ولد الحرام ... قال إنه ما رأى كتاباً واحداً في بيوت أولئك الذين يشتمهم في كتبه،بل رأى أشرطة الفيديو الخليعة والأسطوانات »[3]. فالملفوظات الدالة على المنطوق اللساني للوعي الزائف الواردة في هذا الخطاب المسرود من طرف الراوي هي :(تحدثوا ، قالوا) ؛ حيث رواها وعي اجتماعي (وعي الكاتب) يخالف الوعي الزائف في كل شيء، في المنطلقات والآليات والنتائج. ومن ثمة فإن غياب صوت شخصية الوعي الزائف يعني حضور صوت الراوي الذي يؤسلب هذه الملفوظات ويعطيها بعداً أيديولوجياً آخر، ممّا يؤكد العلاقة الجدلية بين الراوي وشخصيات الوعي الزائف، ممّا يجعل هذه العلاقة تدخل بشكل طبيعيّ في الوظيفة الأيديولوجية التي تعني باختصار موجز « الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة، أو تعبر عنه»[4].

وتتضح هذه العلاقة السابقة أكثر في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، لكونها تعطينا موقف

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 45.

[2] T . Todorov : MIKHAIL BAKHTINE - Le principe Dialogique .Ed : Seuil. 1981 .p 68.

[3] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 84.

[4] عبد الرحيم الكردي: المرجع السابق. ص 65.

الراوي البطل عليّ من الوعي الزائف الذي خصّ به المؤلف الحديث السردي، وذلك عندما يأتي لوصف تلك المرأة المغربية الموجودة على الشاطئ. « قيل لي إنها من مكناس متزوجة ومطلقة وتتاجر في الحشيش »[1]. فالراوي في هذا الموضع نقل الملفوظ (قيل) الدال على منطوق شخصية معينة في حقّ هذه المرأة المطلقة المنتمية إلى الوعي الزائف؛ فقد ألغى المشهد الذي دار بينه وبين محدّثه ممّن نقل عنه المعطيات الخاصة بهذه المرأة. وبذلك يكون هذا المنطوق المسرود من طرف الراوي بمثابة حوار لساني بينه وبين محدثته بخصوص شخصية امرأة الوعي الزائف. فجدلية حضور المنطوق وغياب الصوت السردي لمحدّث الراوي البطل تؤسس لعملية الأسلبة بين الحضور والغياب. ف«انطلاقاً من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية فهي دائماً علاقة تحكم وسيطرة »[2].

و في مواضع أخرى يقوم الراوي بعملية التكثيف السردي لمجموعة من الملفوظات التابعة للوعي الزائف في مثل هذا المقطع السردي. « طلبت من عز الدين أن يسقيها كأسا. فقال بأنها لا تشرب... قلت له لنتأكد بأنها لا تكذب ... وقالت أنا أفضل أن أدخن »[3]. فالحوار اللساني الدائر بين كلٍّ من الراوي البطل وعز الدين وسلمى ينمّ عن وعيين اجتماعيين، أحدهما: هو وعي البطل الممكن الذي يرفض السقوط في الزيف الذي سقط فيه كلٌّ من عز الدين وسلمى. والآخر: هو الوعي الزائف الذي ينتمي إليه كلٌّ من عز الدين وسلمى. واللافت للنظر في عملية الأسلبة هو أنها تمّت بصوت الراوي البطل عليّ؛ إذ قام بسرد الملفوظات (فقال ، قلت له ، قالت) في خطاب غير مباشر يدل على أسلبته لهذه المنطوقات بغرض توجيه الحديث حول أيديولوجية الوعي الزائف الفاسدة، لأن حضورها كان بغرض احتوائها « وتقديم تأويل لها يفقدها خصوصيتها وغيريتها ويدخلها في النسق الخاص لأيديولوجية الكاتب ، فتفقد بذلك الشخصيات هوياتها المختلفة والمتميزة وتكتسب هويات منجزة ومنتهية »[4].

ورغم تركيز الراوي /المؤلف الضمني في رواية (الحي الخلفي) على الوعي الممكن بشكل كبير، إلا أن هناك بعض النماذج الدالة على الحوارية اللسانية بين الراوي من جهة بوصفه طرفاً يحمل وعياً مقابلاً، والوعي الزائف من جهة أخرى. « وهو يشخر كخنزير ويهذي بكلام لم تكن تلتقط منه سوى :" سيري بحالك

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 62.
[2] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. 55.
[3] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 98.
[4] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 55.

الحمارة سيري بحالك الخانزة" »[1]. فالراوي يتحدث عن الضاوية في علاقتها مع الرجل العجوز الباحث عن اللذة الجنسية. فهذا الأخير ينتمي إلى الوعي الزائف الذي قام الراوي بنقل ملفوظه في خطاب غير مباشر لم يبق منه صوت شخصية العجوز، بل قام الراوي بأسلبة منطوقه وفق سرد أيديولوجي يكشف عن صراع اجتماعي بين وعيين اثنين، أحدهما: وعي مُتعالٍ، هو وعي الراوي المحاور الذي يقلِّب منطوق الشخصية وفق الانحراف السردي الذي يريد. والآخر: هو وعي الشخصية الزائف الذي يخضع لأسلبة الراوي ومنطقه.

وفي مقطع سردي آخر يبيّن الراوي هذه الحوارية اللسانية التي تعكس الحوارية الاجتماعية. « فهو(أي جار الضاوية الأعزب) يتناول الأقراص ولا ينام بشكل جيد وربما طرق الباب وقال لهم :" إنني أريد أن أنام، عندما تأتي خطيبتي من فاس فإنني لن أسكن هنا أبداً » [2]. فأسلوب الخطاب غير المباشر (وقال لهم) الذي استعمله الراوي في هذا المقطع ناقلاً ملفوظ شخصية الوعي الزائف يتضمن أسلبة لهذا المنطوق؛ فالأصل في هذا الخطاب هو كونه مشهداً سردياً مباشراً يعبر عن كلام الشخصية، لكن الراوي قام بإدماج هذا الأخير ضمن سرده وأدلجته وفق ما يخدم طبيعة هذه الأيديولوجيا التي تتعارض مع أيديولوجيا شخصية الوعي الزائف. فالتحوير الذي قام به الراوي أعطى الحوار اللساني بين هذا الأخير وهذه الشخصية بعداً أيديولوجيا اجتماعيا تمثّلَ في الصراع بينهما. ومن ثمة فإن « الملفوظ يولد وينتعش داخل صيرورة التفاعل الاجتماعي للمتكلمين »[3] الذين يعطونه خصائصه الاجتماعية عن طريق النشاط اللساني الحواري.

بينما تأتي رواية (قبور في الماء) لتكون امتداداً لرواية (الحي الخلفي)، من حيث كونها لم تفصّل قضية الوعي الزائف بشكلٍ كافٍ، ولم يسرد الراوي علينا فيها معالم كثيرة عن هذا الوعي، رغم بعض النماذج السردية التي تشير إلى الحوار اللساني الذي أقامه الراوي مع شخصيات الوعي الزائف. « وعندما كان (إبراهيم) منشغلاً بترتيب الزجاجات ، جاءه عزوز وطلب أن يناوله المقعد ليجلس عليه . فقال له إبراهيم لقد تكسر ، ورفع خشبة الباب أمامه وخرج »[4]. فالملفوظات الدالة على منطوق الشخصية (طلب ، فقال)- و تدل على الكلام أو القول – التي قام الراوي/المؤلف الضمني بإعادة إدماجها في سرده منقولة من المشهد السردي المباشر إلى خطاب الأسلوب غير المباشر، وهو ما أدّى إلى غياب صوت الشخصية رغم بقاء ما

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 47.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 54.
[3] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 57.
[4] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 59 – 60.

يدل عليها (الملفوظ) وحضور صوت الراوي في السرد؛ إذ قام هذا الأخير بأسلبة هذه الملفوظات وجعلها مسرودة بدل نقلها كما هي، وهو ما يؤكد التدخّل الأيديولوجي للراوي في نقل الأقوال/الملفوظات/كلام الشخصيات مؤسّساً حوارية لسانية بين وعيه وبين الوعي الزائف.

وفي مقطع سردي آخر تبرز الحوارية اللسانية التي يقيمها الراوي بينه وبين شخصيات الوعي الزائف واضحة. « سكت إبراهيم وتضايق. لم يحاول أن يقول إنه غير مقتنع، بل أحنى رأسه ودخل من تحت البوابة ... وطلب (عزوز) من إبراهيم بصوت مرتفع أن يخرج لوح الضامة ليلعب طرحاً. فقال إبراهيم نعم»[1]. فهذه الخطابات غير المباشرة (يقول، طلب، فقال) التي وردت مسرودة في تعليق الراوي على كلام إبراهيم وعزوز تكشف عن أدلجة السارد لهذه الملفوظات التي حوّلها من كلام منطوق إلى خبر، بواسطة الأسلبة التي كشفت عن تصرف الراوي بصوته في كلام الشخصيات. بينما غابت أصواتهم؛ فكلٌّ من عزوز وإبراهيم ينتميان إلى الوعي الزائف الذي يسعى الراوي إلى توضيح وعيهما وعلاقة وعيه بهذا الأخير.

ولا تخرج رواية (محاولة عيش) عن خطّ الأسلبة التي رسمها الراوي بأيديولوجيته اتجاه الوعي الزائف الذي يشكل عادة الطرف المؤسلَب في الحوار اللساني بين وعْيَيْن. « فكر حميد أن رئيسه سوف يشتمه في المساء ، وسيتهمه بأنه يدفع الجرائد لبعض الزبائن ... سيركله الرئيس ، وسيسب أمه وأباه وكل أجداده »[2]. فالراوي يتعامل دائماً مع ملفوظات الوعي الزائف (يشتمه ، سيتّهمه ، سيسبّ) بأيديولوجيته المؤسلِبة لهذا النمط من الوعي الاجتماعي؛ فهو يسرد منطوقات الرئيس الذي يعمل عنده البطل حميد دون اللجوء إلى قصّ ذلك عن طريق الخطاب المباشر. وبذلك يكون موقفه دائماً من الوعي الزائف موقف المتوتّر والمضطرب، لكونه طرفاً في هذه العملية يكشف عن التدخّل الأيديولوجي للراوي الذي يوجّه خطّ السرد الروائي نحو مسار معين لبيان حقيقة الوعي الزائف.

وفي مقطع آخر من الرواية نفسها يقوم الراوي بكشف وجه من وجوه الوعي الزائف من خلال سرد ما وقع بين جُنديَيْن أمريكييْن. « تشابكت أذرعهما من جديد. وتبادلا كلمات فيها نوع من الغضب . لكن حميد لم يفهمها . يبدو أنها شتم . أثار انتباه كل الزبائن فأخذوا يعلقون أو ينتقدون المشهد »[3]. فالملفوظات التي سردها الراوي في هذا المقطع (كلمات ، يعلقون ، ينتقدون) هي منطوقات منقولة عن طريق

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 61.
[2] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 13.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 47.

الخطاب المسرود المحوَّل من الخطاب المباشر. وبذلك تكون هذه الملفوظات غير مقرونة بصوت الشخصيات، بل مسرودة بصوت الراوي الذي يتحكم في هذه المنطوقات، ويرويها موجزة مختصرة لتوضيح علاقة عناصر الوعي الزائف بعضها ببعض. فالأسلبة هنا كشفت عن التدخّل الأيديولوجي للراوي الذي يسرد الملفوظ للوصول إلى خصوصية الخطاب الروائي. فهذه الأخيرة تنشأ من « اللغة المشبعة بالقصدية ووعي المتكلم، اللغة التي تصبو نحو النسبية وتحمل موقف متلفظها ومنحدره الاجتماعي والإيديولوجي »[1].

ولا يخرج محمَّد زفزاف عن هذا المخطط السردي في التعامل مع الوعي الزائف في رواية (المرأة والوردة) ، بل يتبع المنهج نفسه في الكتابة الروائية بخصوص موقفه من الوعي الزائف داخل الخطاب الروائي، وهو ما لاحظناه في هذه الرواية كذلك .« يترك البوّاب أو النادل الباب مشرعاً في وجه الزبون الأوروبي بينما يقف في وجهك أنت ولا يقول " ممنوع " ولكنه يقول بأدب " معذرة . محجوز " »[2]. فالملفوظات التي سردها الراوي منسوبة إلى الوعي الزائف (لا يقول، يقول)، ووردت في الاستهلال الذي جاء في بداية الرواية، وهي منطوقات جاءت في خطاب مسرود بعيداً عن الخطاب المباشر الذي يعرض كلام الشخصيات عن طريق المشهد السردي. بينما هذا الذي سرده الراوي هو بمثابة تعليق منه على تصرفات هذا الوعي ، وهو في الوقت نفسه موقف منه بوصفه يحمل وعياً كاذباً . لذلك كانت الأسلبة آلية سردية من الراوي/ المؤلف الضمني بصوته السردي لقراءة هذا الوعي وفق تدخّله الأيديولوجي.

ومن حين إلى آخر يقوم الراوي في مواضع كثيرة بسرد ملفوظات شخصيات الوعي الزائف ونقلها من الخطاب المباشر إلى الخطاب غير المباشر أو الخطاب المسرود للوصول إلى الحوارية اللسانية بينه وبين الوعي الزائف .« كان (أوروبي) يدفع لي امرأته مباشرة وبل مراوغة . ويقول إنها لم تعد تهمه ، وإنها لم تكن تهمه في يوم من الأيام ، وإن ما يفعله معها إنما هو مجرد تحقيق رغباتها لا غير »[3] .إن هذه الأسلبة التي قام بها الراوي لملفوظ (يقول) ذلك الأوروبي المنتمي إلى الوعي الزائف كشفت عن التدخّل الأيديولوجي للسارد الذي يقف نقيضاً في الطرف الآخر من هذا الوعي ؛ فقد لجأ إلى أسلوب الخطاب غير المباشر عوضاً عن الخطاب المباشر للوصول إلى أدلجة الأسلبة التي تكشف عن وجود وعيين اجتماعيَيْن: وعي الراوي المؤسلِب الذي تحكم في سرد الملفوظ على مستوى شكل هذا الخطاب. فشخصية الوعي الزائف يتمثل وعيها في كونه حاملاً

[1] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 58.

[2] محمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 07.

[3] محمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 126.

لمنطوق هذه الشخصية التي تتألف من السمات المشتركة لهذا الوعي داخل الملفوظ. لذلك « تغدو أقوال الشخصيات طريقة أخرى لإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية»[1].

وما يمكن قوله عن علاقة الوعي الزائف بالأسلبة هو كون هذه الأخيرة قد كانت آلية من آليات الأيديولوجيا في قراءة الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف؛ من حيث كونها تبرز كيفية تعامل الراوي /المؤلف الضمني مع شخصيات هذا النمط من الوعي. فالراوي يسعى دائماً إلى التحكم في ملفوظات الشخصيات عن طريق تحويل الخطاب المباشر إلى الخطاب المسرود أو الخطاب غير المباشر، ومحاولة محاصرة شخصيات الوعي الزائف سردياً للوصول إلى هدف تقزيم هذا الوعي، وتوضيح معالمه الكبرى التي يرتكز عليها. هناك « سلطة إديولوجية وأسلوبية محورية – ومهيمنة – تقود نفسها وسط الإديولوجيات الأخرى التي ليس لها سوى كينونة محدودة ،ومحدّدة »[2]. فهذه الجدلية القائمة على ثنائية الحضور والغياب (حضور الملفوظ وغياب الصوت السردي) يجعل من العلاقة متوترة بين الراوي – صاحب الصوت – من جهة، ويمثل وعي المؤسلِب، والشخصية – صاحب الملفوظ – وتمثل وعي المؤسلَب المهزوم الذي يبقى ملفوظه دائماً لعبة لسانية في يدي الراوي الذي يشكّله كيف يشاء.

[1] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 60.

[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية. ص 50.

3 – المبحث الثالث : الوعي الممكن والأسلبة : المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

وعندما يصل مُحَمَّد زفزاف إلى الوعي الممكن تنقص حدّة أسلبته لهذا الوعي الذي يعني له وعياً مستقبلياً يرتبط باللحظة التاريخية الموعودة المنتظرة التي تقضي على أزمة الحتمية التاريخية التي تحدثت عنها القوانين الجدلية وفق التصور المادي للتاريخ. فالوعي الممكن هو الانتماء الأيديولوجي للروائي (مُحَمَّد زفزاف)، ويمثل بالنسبة إلى الراوي/المؤلف الضمني في الخطاب الروائي المحاوِر اللساني الذّكي الذي يحمل وعياً اجتماعياً ناضجاً يحظى بتعامل خاص .

3 – 1 – تجليات الأسلبة في قراءة الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

وتنشأ العلاقة بين الوعي الممكن والأسلبة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف من خلال النصوص السردية التي كتبها عبر مسيرته الروائية بداية برواية (أرصفة وجدران) التي تحدث فيها عن ظهور بوادر الوعي الممكن؛ إذ يتدخل الراوي عن طريق تحوير الخطابات المباشرة إلى خطابات غير مباشرة أو مسرودة. « وبعض الأطفال الذين يقفزون هناك بعيداً ، كانوا يتبادلون كلمات قبيحة في وقت متأخر »[1]. فهذا المشهد المسرود من طرف الراوي يتضمن ملفوظاً نقله هذا الأخير (يتبادلون كلمات)، فهذا المنطوق – في أصله – صار خبراً سردياً حاصر به الراوي الوعي الزائف (كلّا من ليلى وبومهدي). وفي الوقت نفسه يعطينا إشارة إلى نوعية التعامل التي يحظى بها الوعي الممكن وسط الوعي الزائف؛ ففي الوقت الذي تعيش فيه شخصيات هذا الأخير في حيرة وإحباط كبيرين، تتعالى ملفوظات الوعي الممكن التي تشكّل جدلية الوعي الاجتماعي بينهما. ومنه فإن آلية الأسلبة التي وظفها الراوي لقصّ الملفوظات تعطينا العلاقة بين الراوي الذي يتشكل موقفه من الوعي الممكن انطلاقاً من هذا الحوار اللساني.

وفي شاهد سردي آخر تتّضح هذه العلاقة بين الراوي والوعي الممكن. « وقالت نانسي شيئاً لكنه لم يسمعها. كان يتأمل السور. وطلب منها أن تعيد له ما قالت »[2]. فالملفوظات الآتية :(قالت ، طلب ، قالت) التي تدلّ على وعيين اجتماعيين مختلفين، أحدهما: وعي المؤسلِب المنتمي إلى الممكن، وهو وعي شخصية نانسي التي تحاول أن توقظ في البطل الإحساس بالحياة من حوله والخروج من التيه والهزيمة. والآخر: وعي المؤسلَب المنتمي إلى الزائف الذي يتخبط في مشاكله النفسية والثقافية والجنسية. ومنه فإن وقوع ملفوظ هذا الأخير (طلب) بين ملفوظين: (قالت ، قالت) لوعي نانسي هو حوار لساني – في حقيقته – بين وعيين اجتماعيين متصارعين. ومنه فإن الملفوظات هي اللغة « بكل كيانها الملموس والحي. وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة »[3] خالية من أي تأثير اجتماعي.

وإذا كانت الشواهد السردية الخاصة بأسلبة الوعي الممكن في رواية (أرصفة وجدران) قليلة، فإن الشواهد

---

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 61.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 91.

[3] ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي.ترجمة جميل نصيف التكريتي .مراجعة حياة شرارة .ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.1986. ص 265.

المسرودة في رواية (الأفعى والبحر) الدالة على مسألة الأسلبة كثيرة، لبروز قضية الصراع الاجتماعي بين أنماط الوعي في هذه الرواية الأخيرة بشكل لافت للنظر. « وتوصل بسرعة إلى نتيجة : إنها (أي ثريّا) ولا شك ترفض هذا الوضع الإنساني المنحط. فهي لا تحب عالم الحشيش، وتودّ دائماً أن تبقى بكامل وعيها... وقال لنفسه إنها على حق وإنه كذلك يؤمن بها »[1]. فالملفوظات (ترفض ، قال) التي تنسب إلى الوعي الممكن في صورة ثريّا وسليمان تدل على موقفهما من تناول الحشيش. لكن الراوي سرد هذا الموقف بصوته السردي الذي يشير إلى موقفه من تناول الحشيش منسوباً إلى ثريّا وسليمان. فحضور ملفوظ الشخصية وغياب صوتها السردي يشكّل قاعدة الأسلبة التي تقدم المواقف من وجهة نظر الراوي/ المؤلف الضمني عن طريق الخطابات المسرودة أو غير المباشرة، لا من وجهة نظر الشخصية في كلام مباشر، وهو ما يكشف عن التدخّل الأيديولوجي للراوي في صناعة العلاقة بينه وبين شخصياته.

وفي مقطع سردي آخر تشكّل العلاقة بين الراوي وشخصياته من الوعي الممكن شاهداً على حقيقة تعامل الأول مع الثاني. « قال الإسكافي لسليمان : إن شباب هذه المدينة لا يفتخرون بالانتساب إليها. إنهم لا يرضون بأن يقال عنهم إنهم قوادون ... يُقال إن هذا الداء، داء الزنا، أخذ عن اليهوديات »[2]. فالملفوظات المنسوبة إلى الإسكافي وهو أحد شخصيات الوعي الممكن المسرودة في شكل خطاب غير مباشر (قال ، يقال عنهم ، يُقال) تتحدث عن شباب المدينة الذين ينتمون إلى الوعي نفسه، بينما تجري هذه الملفوظات بصوت الراوي/المؤلف الضمني الذي قام بسرد منطوق شخصية الإسكافي. فالعلاقة بين الراوي والملفوظات المسرودة يحدّدها نمط الوعي. فالأسلبة هنا تعدّ موقفاً أيديولوجياً إيجابياً يعزّز به الراوي الشخصية التي تنتمي إلى وعيه الاجتماعي نفسه. وهذا ما يؤكد الطابع المونولوجي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف الذي يحتفظ « بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم »[3].

وبالمرور إلى رواية (أفواه واسعة) فطبيعة هذه الأخيرة السردية التي يغلب عليها السرد أكثر من العرض تضمنت شواهد كثيرة عن الأسلبة في علاقتها بأنماط الوعي الاجتماعي؛ لكونها تشبه السيرة الذاتية التي تعطي مواقف للراوي/المؤلف الضمني عمّا يحيط به، ومنها هذا الشاهد. « إلا أنه قال (الكاتب) في نفسه ذات مرة :" إن الحب ليس إرادة ". وفكر أيضاً:" إن العزلة هي الإرادة ". التفت مرة أخرى ليتأمل المحيط الأطلسي »[4]. فالراوي هنا قام بسرد ملفوظ/موقف شخصية الكاتب الذي دلّ عليه الفعل:(قال)؛ فهذه الصيغة المحوّلة من الخطاب المباشر إلى خطاب الأسلوب غير المباشر دلّت على غياب صوت الشخصية وبقاء ملفوظها المنسوب إليها. ومن ثمة فإن سرد ملفوظها عن

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 69.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 100.
[3] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 55.
[4] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 13.

طريق الراوي يؤكد فعل الأسلبة الذي قام به هذا الأخير، فهو تدخّل أيديولوجي منه لتأسيس موقف منسوب إلى الشخصية، لكنه بصوته الذي يقف خلف هذه الأخيرة.

وفي مقطع سردي آخر تظهر الأسلبة التي يقوم بها الراوي/المؤلف الضمني بصوته السردي بتغيير صيغة الملفوظ من الكاتب إلى والدته التي تسرد هذا المقطع. « وإذا قال له (أي الكاتب) رجال الشرطة بأن فمك واسع فبكل تأكيد أنهم لم يسمعوا جيداً ما كان يقوله، وماذا عسى وليدي أن يقول ؟ لا شك أنه تحدث ... هذا ما يستطيع أن يقوله وليدي. وأحيانا أسمعه يتحدث لي عن الحكومة... يقول لي إن الحكومة فعلت كذا وكذا وهذا لا يليق بهذا... لهذا السبب استدعته الشرطة وقالت له أغلق فمك »[1]. فالملفوظات التي سردها الراوي (والدة الكاتب) نيابة عن الشخصية (الكاتب ورجال الشرطة) وهي :(قال،يقوله ، يقول لي ، قالت) هي في الأصل مشهد سردي بين الراوي والشخصية، لكن الأول قام بسرده وألغى صيغة العرض المشهدي، عن طريق استعمال الأسلوب غير المباشر في عرض منطوقات الشخصية التي تصبح محاوراً أساسيا في حال خطاب الأسلوب المباشر. فهذا التغيير الذي طرأ على صيغة هذه المنطوقات كان بفعل الراوي الذي قام بعملية الأسلبة لخطاب الكاتب المنتمي إلى الوعي الممكن. و يعدّ هذا التدخّل من الراوي هو العلاقة التي تربط بينه وبين شخصية الوعي الممكن لإنتاج الأيديولوجيا التي تقوم بتوجيه خطاب الرواية نحو مسار سردي معين، لأن « الخطاب الروائي (في حقيقته) هو خطاب أيديولوجي تبشيري »[2]. وهي القاعدة التي تؤكدها هذه العلاقة بين الراوي وشخصياته.

وتأتي رواية (بيضة الديك) لتؤكد العلاقة الوطيدة بين الراوي والوعي الممكن، وهي العلاقة التي تكشف عنها مسألة الأسلبة. « وقال الطبيب إنه حتى بألف رجل لن أستطيع أن أحمل من أحدهم ... وقيل لي مرة يجب أن أزور مكة المكرمة حتى يفتح الله عليّ بولد. وقال لي يهودي إنك لن تحملي ما دمت تركت دينك ودخلت دين المسلمين»[3]. فالملفوظات المنطوقة (قال، قيل لي،قال لي) التي يرويها الراوي/الشخصية (الحاجة) هي – في الحقيقة – ملفوظات لشخصيات كثيرة (الطبيب ، الناس ، اليهودي)، فهذه المنطوقات تعامل معها الراوي بصوته السردي مستعملاً آلية الأسلبة، للوصول إلى تحقيق الأيديولوجيا عن طريق تدخّله بواسطة سرد هذه الملفوظات المنسوبة إلى الشخصيات، بدل الأسلوب الذي يتخلّى فيه الراوي عن سرد المنطوق لصالح الخطاب المباشر للشخصية في المشهد السردي. فإلغاء العرض وسرد الملفوظ في هذا الشاهد حقّق الأسلبة المنتجة لأيديولوجيا الراوي الذي يحاول أن يوفق « بين نوايا اللغة

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 66.

[2] محمد الباردي: الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا. مجلة فصول / ع 4. 1985. ص 160.

[3] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 33.

المؤسلبة ونوايا اللغة المؤسلبة فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك »[1].

ويحقق شاهد سردي آخر عملية الأسلبة بشكل كبير؛ من خلال حديث الراوي/ المؤلف الضمني عن علاقته بالبطل رحّال. « وقال لي إن في بلادنا كتاباً كباراً، وله واحد منهم صديق مشهور في العالم اسمه مُحَمَّد شكري ... لقد حكى لي عن زوجة رئيس حكومة كندا .قال لي إنها فرت ، وتركت طفليها ... وقال لي إنها أرادت أن تشوه سمعة المغاربة... وقالت إنه (البطل رحّال) يأخذ الأطفال الصغار إلى بيته يحششهم... وقال لي إن هناك كتّاباً آخرين كباراً،إلا أن بعضهم توقفوا عن الكتابة »[2]. فالملفوظات التي سردها الراوي (قال لي ، حكى لي ، قال لي ، وقال لي ، وقالت ، وقال لي) بواسطة صوته السردي ملغياً بذلك حضور أصوات الشخصيات التي تعبر عن موقفها. وبذلك يكون حضور الراوي في سرد الملفوظات موقفاً منه هو من شخصية الوعي الممكن المتمثلة في البطل رحّال الذي صدرت عنه فيما نقله السارد هذه المنطوقات، وهي – في الحقيقة – مروية من طرف الراوي الذي يتدخّل في بناء العلاقة بينه وبين ملفوظات الشخصية. فالتدخّل السردي للراوي باستعمال الأسلوب غير المباشر في قصّ هذه الملفوظات ينتج الأيديولوجيا في الرواية التي يعمل الراوي على صناعتها باستغلال الأسلبة بوصفها واحدة من هذه الآليات السردية.

وتقلّ، بل تندر شواهد أسلبة الراوي لملفوظات الوعي الممكن في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) لتركيزها على العلاقة بين الراوي والوعي الزائف. فتركيز الراوي/ المؤلف الضمني على هذا الأخير جعله لا يفصّل العلاقة السردية التي تبرز كيفية تعامله مع الوعي الممكن عن طريق الأسلبة. « فقد فكرت أن نحلق شعرنا فوراً وأن نتنظف قليلاً ، ونسافر إلى الدار البيضاء بأية وسيلة . قلت ذلك لإبراهيم فاقترح عليّ أن نسير على الأقدام مسافة معينة »[3]. فالملفوظات (قلت ، فاقترح) التي ذكرها الراوي/شخصية البطل عليّ في هذا المقطع السردي، أحدهما: قلت ، منسوب إليه كشخصية، لكن الصوت السردي فهو للراوي السارد الذي قام عن طريق الأسلبة باختزال الخطاب المباشر إلى أسلوب غير مباشر. وأما الآخر: فهو الملفوظ (فاقترح) الذي يفرض منطوقاً معيناً من شخصية إبراهيم. وكلتا الشخصيتين (البطل عليّ وإبراهيم) تنتمي إلى الوعي الممكن الذي تنشأ بينهما وبين الراوي علاقة سردية لا تمثل الالتحام بين الراوي وشخصياته فحسب، بل تتعدّى إلى حدّ التدخّل الأيديولوجي وتحوير خطاب الشخصية بما يتناسب مع هذا التدخّل الذي يفرضه الراوي عن طريق الأسلبة بوصفها شكلاً من أشكال العلاقة بين الراوي من جهة والشخصية من جهة أخرى.

وفي مقطع سردي آخر يتحدث الراوي عن علاقته بخطاب الشخصية. « فكرت لو أني رأيت سيارة درك مثلاً أن نختفي فيه. قلت لإبراهيم فقال بأن الأمر لم يعد يهمنا ما دمنا قد ابتعدنا عن المدينة... قلت في نفسي سمعاً لكن الطاعة

[1] عبد المجيد الحسيب: المرجع السابق. ص 60.

[2] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 86.

[3] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 107.

لا أدري. ولا يمكن أن أضمنها لك ولنفسي »[1]. فملفوظ شخصية البطل عليّ (قلت ، قلت في نفسي) وملفوظ شخصية إبراهيم (فقال) المرويان بصوت السارد تعامل معهما هذا الأخير تعاملاً خاصاً؛ من حيث كونه يشكّل حضوراً على مستوى الصوت السردي. بينما يكون حضور الشخصية على مستوى الملفوظ فقط، مما يجعل الراوي يؤسلِب وعي الشخصية التي غاب صوتها من خلال أسلوب الخطاب غير المباشر الذي قام الراوي بسرد ملفوظ الشخصية به. ومنه فإن الراوي بهذه القيمة اللسانية التي يقوم بها يعطينا موقفه من الوعي الممكن الذي يشكّل واحدا من أنماط الوعي الاجتماعي الموجودة في الخطاب الروائي. أي أن لغة الشخصية التي تشكل بعداً اجتماعياً لا يمكن إدراكها سوى في علاقتها مع لغة الراوي واحتكاكها به، لأن « اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها .إن الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة . إن حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية »[2].

وبالانتقال إلى رواية (الحي الخلفي) فإن ظهور الأسلبة في علاقتها بالوعي الممكن كان بشكل مكثّف من طرف الراوي الذي خصّ هذه الرواية بالحديث عن هذا النمط من الوعي الاجتماعي. « لكنها (أي الضاوية) عندما كبرت وتزوجت وطلقت وتعرفت على رجال كثيرين. شرح لها أحد الرجال فوائد الثوم، وقال لها بأنه يزيد الوجه نضارة ويحافظ على الشباب »[3]. فالراوي هنا في هذا الشاهد يسرد ملفوظ الشخصية المنتمية إلى الوعي الممكن (شرح ، وقال لها) بعيداً عن الخطاب المباشر الذي يجعل الشخصية تظهر بصوتها وتنطق ملفوظها، وإنما يقوم باختزال هذه الملفوظات أو المنطوقات، عن طريق الأسلبة التي تبرز موطن التدخّل الأيديولوجي للراوي في صياغة خطاب الشخصية التي هي في علاقتها بالراوي تبدو غائبة من حيث حضور صوتها. وبذلك يعطي الراوي في حواره اللساني مع الشخصية لملفوظها بعداً آخر أثناء سرد هذه الأخيرة؛ فالانتقال من عرض منطوق الشخصية إلى سرده يجعل مقاربة الراوي أسلبة تتحكم في الملفوظ وتعيد صياغته بما يتناسب مع موقفه منها.

وفي مقطع سردي آخر ينقل الراوي بصوته السردي المشهد الذي دار بين العطاوي والهراوي .« وقال (الهراوي) له (العطاوي) بأن الآلات الإلكترونية متوفرة هذه الأيام وبثمن بخس وقال له أيضاً ، لكن من أين لهما رأس المال ؟ »[4]. فالملفوظ المنسوب إلى شخصية الهراوي الذي نقله الراوي المتمثل في (وقال له في الموضعين الاثنين) وهو يتحدث مع العطاوي كان نتيجة تدخّل الراوي في توجيه المشهد السردي بينهما نحو هدف معين. ومن ثمة فإن الأسلبة قد طالت ملفوظ الشخصية المنتمية إلى الوعي الممكن عن طريق توظيف الخطاب غير المباشر الذي يتجاوز به صوت الشخصية في

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 107.
[2] ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي. ص 267.
[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 55.
[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 56.

الخطاب المباشر، فيعطي موقفه منسوباً إليها دون حضور صوتها الذي يحدد طبيعة أسلوب الخطاب المستعمل. فنوعية هذا الأخير تحدّدها طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصية. وفي هذا الموضع بالذات يكون تدخّل الراوي بواسطة الأسلبة تعزيزاً لموقف الهراوي عن طريق هذا التكثيف السردي.

وبالانتقال إلى رواية (قبور في الماء) فإن الراوي/المؤلف الضمني يقدّم من خلال السرد شواهد كثيرة تبرز عملية الأسلبة التي تتمّ بين الراوي وشخصياته. « وقالت (عيوشة) في نفسها :لا يجد الإنسان حتى من يقدم له إناء ... أو يأخذه إلى حفرة ليقضي فيها حاجته. وقالت أيضاً: عندما نصل أرذل العمر، القبر أرحم من الحياة يا رب . ثم قالت أيضاً : إبراهيم شلح كلب . الشلوح لا يرحمون »[1]. فملفوظ شخصية عيوشة (قالت في نفسها ، وقالت أيضاً ، ثم قالت أيضاً) هي منطوقات داخلية سردها الراوي بصوته السردي لا ليؤسلب فقط ملفوظ شخصية عيوشة، بل ليقوم ببناء خطابه الروائي وفق معطيات تصاعدية بالنسبة إلى الوعي الممكن .بينما بمعطيات تنازلية بالنسبة إلى كلٍّ من الوعي القائم والوعي الزائف. وهي المسافة السردية التي يسعى الراوي من خلالها إلى إقناع المتلقي بالصورة التي يقدّمها عن هذه الشخصية التي يُؤسلبها عن طريق هذا الحوار اللغوي اللساني الذي يكشف عن العلاقة بينهما. ومن هذا المنظور يعتمد الراوي في تأسيس خطابه على آلية الأسلبة التي تعطي خصوصية التشكيل الروائي ، و« توجه القارئ وتفرض عليه موقفا واحدا »[2] هو موقف الراوي نفسه.

وفي مقطع سردي آخر يتدخّل الراوي/ المؤلف الضمني أثناء عرضه للمشاهد السردية بين الشخصيات المنتمية إلى الوعي الممكن ليؤسلب ملفوظاتها. « وقف (العيساوي) متهالكاً وصعد إلى المرتفع ليقول كل شيء لأمه. ليقول لها إن القائد سيدفع الدية وإن العياشي لم يختف وإن القائد شخص في المنطقة وإن المعلم يعرف كل شيء وأن المعطي ليس سوى متعلم وإن الحسناوي ذهب جهة البحر »[3]. فالملفوظات الآتية :(ليقول ، ليقول لها) المنسوبة إلى شخصية العيساوي قام الراوي بسردها بصوته السردي، ممّا يجعل حضور الملفوظ دون صوت الشخصية يدخل ذلك ضمن استعمال الراوي للخطاب غير المباشر الذي يفصل الصوت السردي عن الملفوظ. وبذلك تكون الأسلبة هي تصرف الراوي في خطاب الشخصية الذي يتعرض للتكثيف السردي والاختزال، للوصول إلى هدف تدخّل الراوي وسرد الملفوظ بطريقة تجعل من الخطاب المسرود فرصة لبروز أيديولوجيا الراوي.

وتبدو رواية (محاولة عيش) من أكثر روايات مُحَمَّد زفزاف طَرْقاً للوعي الممكن، ومن ثمة فإن علاقة هذا الأخير بالأسلبة تبرز بشكل كبير في هذه الرواية. « تحدثت (والدة البطل حميد) عن البراكة الجديدة، وعن كون المقدم أصبح

[1] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 48 – 49.

[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية. ص 49.

[3] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 71.

صديقاً لها . وقالت امرأة لأخرى همسا :" إنها حمقاء ، هل يهتم المقدم بامرأة حافية عارية شمطاء مثلها "»[1]. فالملفوظات الممكنة في هذا الشاهد هي:(تحدثت، قالت) التي جاءت في خطاب غير مباشر للراوي في تعليقه على حديث والدة البطل حميد مع جاراتها عن البراكة التي يسكنونها. والغرض من سرد ما جرى دون عرضه هو التكثيف السردي والتخلص من بعض الملفوظات، بواسطة الأسلبة التي تبرز التدخّل الأيديولوجي لدى الراوي، وكيفية التعامل مع شخصيات الوعي الممكن؛ إذ تسعى إلى تطبيق برنامجها الذي يحتاج إلى خطوات عملية كثيرة ، قد لا تكفي الخطابات المباشرة لعرضها. وهنا يكون الراوي/المؤلف الضمني بصدد إنتاج خطاب الشخصية وفق تصوره الخاص.

وفي مقطع سردي آخر يذكر الراوي التغيّر الذي لحق بالبطل حميد. «كان يقول نعم ، اذهب إلى الجحيم . الآن . اشنق نفسك، نعم، الآن اسكت، نعم، لا تأكل، نعم، لكنه الآن تغير، هذه امرأة ملعونة من غير شك هي التي فعلت به ذلك. قالت ذلك لبعض جاراتها ، قلن لها : السبب منك ، أنت التي أوعزت له بالزواج »[2]. فالعلاقة بين الملفوظات المنسوبة إلى الشخصية (يقول ، قالت ، قلن) وغيرها ممّا ورد شاهداً في هذا المقطع وبين الراوي، هي موقفه من كلّ الحديث المباشر الذي جرى بين البطل حميد ووالدته من جهة، وبين هذه الأخيرة وبين جاراتها من جهة أخرى. فالخطاب المباشر يمثله المشهد الغائب، لكن حضور الملفوظ الدّال على الشخصية يعطي فرصة لإمكانية وجود فعالية الأسلبة التي تقوم بقراءة المنطوقات الصادرة عن الشخصية انطلاقاً من نمط الوعي الاجتماعي الموجود فيه. وبذلك تعطي الأسلبة كيفية تعامل الراوي مع الشخصية المتكلمة؛ من حيث طريقة التصرف في الأقوال المنجزة من طرف هذه الأخيرة. فما يقوم به الراوي من أسلبة للملفوظات يعدّ مرحلة سردية تقع بين الخطاب المباشر للشخصية وبين سرد الأحداث عند الراوي الذي يقفز من مسافة سردية إلى أخرى، بغرض عرض « الأيديولوجيا في الرواية على شكل صراعات و أفكار متناقضة »[3] .

وبالوصول إلى رواية (المرأة والوردة) تكتمل علاقة الراوي/المؤلف الضمني في روايات مُحَمَّد زفزاف فيما يخص الأسلبة بالوعي الممكن؛ فمجموع الشخصيات القليلة المنتمية إلى هذا الوعي وعن طريق ملفوظاتها تشكل في علاقتها بالراوي آلية الأسلبة التي تحدّد العلاقة الحوارية الدقيقة بين الطرفين. « أخذني (الراوي البطل محمّد عن جورج) من يدي إلى حيث كان ألان جالساً . وقال إنه كان يمازحني وإنه لم يكن يريد إغاظتي . كان على ذراع جورج وشم . عندما سألته عنه قال إنه وضعه في السجن »[4]. فالشاهد السردي في هذا المقطع هو الملفوظات الآتية :(قال المذكورة مرتين وسألته)؛ فهذه

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 05.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 79.

[3] منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين. مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية. ع 3/ أيلول(سبتمبر). 2014. لبنان. ص 92.

[4] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 50.

الأخيرة تدل على حضور الشخصيات التي أشار إليها الراوي. فالتكثيف السردي من هذا الأخير يعمل على تحويل هذا الخطاب المباشر إلى خطاب مسرود أو خطاب غير مباشر، ليتدخّل فيما بعد الراوي بصوته السردي ويقوم بعملية الأسلبة التي تحدّد العلاقة الحوارية بين الراوي وشخصياته.

وفي مقطع سردي آخر يتدخّل الراوي/ الشخصية للتعليق على موقف جورج من السفر إلى إسبانيا في الحوار المسرود من طرف الراوي الذي جرى بين هؤلاء الثلاثة: الراوي مُحَمَّد وألان و جورج. « وقال جورج عندما سألته عن موعد الانتقال إلى إسبانيا و قد وجدنا البائع :" – ليس الوقت وقته ... ".وعندما اتخذ جورج هذا القرار لم يستطع ألان ولا أنا أن نقنعه بالرحيل فوراً ...لكن جورج رفض وقال إننا لا نعرف ظروف العمل »[1]. فالملفوظات الدالة على الخطاب غير المباشر وهي :(قال ، رفض وقال) الذي سرده الراوي تشير إلى تدخّل هذا الأخير عن طريق تعديل الصيغة السردية التي كانت من الممكن أن تظهر في المشهد السردي المباشر دون تدخّل الراوي. فهذه الحوارية التي قام بها هذا الأخير بوصفه طرفاً مع شخصية جورج، امتلك فيها آلية الأسلبة التي تعطيه فرصة سرد ملفوظات شخصياته التي يروي عنها. ومن ثمة فإن هذه الأسلبة تعدّ مظهراً من مظاهر أيديولوجيا الراوي/المؤلف الضمني في بناء العلاقة بينه وبين شخصيات الوعي الممكن التي تقوم بأدوار مختلفة تتميز عن غيرها من شخصيات أنماط الوعي الاجتماعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، « وهذا ما يفسر أحادية الرؤية للكاتب، والتي تسعى لإقناع القارئ بأهميتها وألا جدوى من الأخرى»[2].

وما يمكن قوله بخصوص مسألة الوعي الممكن والأسلبة هو كون هذه الأخيرة تقع من طرف الراوي؛ فقد شكلت آلية مهمّة في عملية التوجيه السردي لملفوظ الشخصيات ، فهي وظيفة توجيهية نحو خطّ سردي معيّن؛ فهناك أفعال دالة على الكلام المنطوق هي التي تقع فيها أسلبة الراوي للوعي الممكن، وتسمّى هذه الوظيفة وظيفة أيديولوجية. بينما الأفعال الدالة على الحدث المنجز لا تشملها الأسلبة لكونها ليست منطوقاً دالاً على شخصية، بل دالاً على فعل حدثها، وهذه الوظائف هي التي ذكرها باختين مجتمعةً عندما أشار إليها بقوله :« إن العلاقات الحوارية (بما في ذلك علاقات المتكلم الحوارية بكلمته الخاصة به) هي من اختصاص علم ما بعد اللغة»[3] الاجتماعي. ولذلك فهذه الأفعال الدالة على المنطوق تقوم في علاقتها الحوارية البوليفونية بالوظيفة البنائية للخطاب الروائي الذي يأخذ خصوصيته من طبيعة العلاقة بين الراوي،

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 123.

[2] منيرة شرقي: المرجع السابق. ص 83.

[3] ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي. ص 266.

بوصفه متكلماً وشخصياته التي تصدر عنها هي كذلك ملفوظات، وقيمة هذا التفاعل اللساني تكمن في تأثير هذا الأخير على تشكيل خصوصية ملفوظات الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف.

كما يمكن القول كذلك إن آلية الأسلبة هي مستوى من مستويات تشكيل الأيديولوجيا في الخطاب الروائي، بوصفها تفحص العلاقة بين الراوي وشخصياته من جهة، والشخصيات بعضها ببعض من جهة أخرى، وتحديداً في مسألة اللغة التي تنمّ عن تنوع اجتماعي، ممّا يجعل هذه العلاقة تنطلق من النماذج التي يستغني الراوي عن سردها بطريقة مباشرة وينحو نحو الإخبار فيها. وهذا الانتقال من العرض/السرد إلى الخبر يفتح الباب واسعاً لمعرفة أيديولوجيا / موقف الراوي / المؤلف الضمني من المرويّ بشكل عام.

الباب الثالث :

المكان في خطاب الروائي محمد زفزاف

1 – الفصل الأول :أشكال المكان وآليات بنائه في الخطاب الروائي.

2 – الفصل الثاني : الألبسة والأطعمة والأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي.

3 – الفصل الثالث: الألوان والأصوات والروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي.

الفصل الأول:

أشكال المكان وآليات بنائه في الخطاب الروائي.

1 - المبحث الأول : المكان ومفاهيمه في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية .

2 - المبحث الثاني :الأمكنة المغلقة: مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 – المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة: مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 – المبحث الرابع:الصورة السردية : مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي محمد زفزاف :

الفصل الأول:

أشكال المكان و آليات بنائه

في الخطاب الروائي

1 -المبحث الأول : الأمكنة المغلقة مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.

1 - المبحث الثاني :الأمكنة المفتوحة مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي.

2 - المبحث الثالث : الصورة السردية وتجلياتها في الخطاب الروائي .

1– المبحث الأول : المكان ومفاهيمه في الدراسات اللغوية و الفلسفية و النقدية .

لقد شدت مسألة المصطلح في الدرس النقدي المعاصر انتباه الباحثين العرب المعاصرين، فصار الحديث عن هذه المسألة تقليداً نقدياً يلجأ إليه كل باحث يروم البحث في المسائل التطبيقية أثناء دراسة النصوص الأدبية، فضلا عن المسائل النظرية فيما يخص المصطلح، إحساسا منهم بضرورة الفصل في آليات الدراسة وصياغتها صياغة منهجية ملائمة قبل التطرق إلى الجانب الإجرائي الذي تنعكس أدواته على بلورة المفاهيم والمقولات. وهنا نجد أنفسنا مجبرين كذلك على إعادة صياغة المصطلح بما يتلاءم مع مفهومه والغرض منه في هذه الدراسة، لأنه « مهم في تحصيل العلوم لأنه يحدد قصد الباحث أو المجادل أو المتحدث »[1]. وإضافة إلى كونه يدخل في تشكيل المقدمة المنهجية لهذا البحث، وذلك من خلال ما قدّمه الباحثون من آراء تتعلق بمصطلح المكان ومفهومه.

ولعل الشيء الذي يساعدنا على وضع هذه المسألة في إطارها المنهجي السليم هو معرفة أسباب هذا الاضطراب المصطلحي الذي أدى إلى الفوضى النقدية في استعمال المصطلح الذي انجرّ عنه لبس في المفهوم، وهي خطوة مهمّة في طريق القضاء على الحديث العشوائي الذي يخص المصطلح، رغم بعض الأسباب التي تبقى صعبة المنال بحكم طبيعة المصطلح في أصل وضعه، وفي بيئته التي شهدت ولادته ونشأته، وهو ما يجعل حديثنا – عن هذه المسألة – يأخذ الإطار المنهجي الآتي:

1– 1 – مفهوم المكان في الدراسات اللغوية :

وبالعودة إلى المعاجم العربية القديمة والقواميس الحديثة فإن مصطلح (المكان) في أصل وضعه عند العرب مأخوذ من المادة الثلاثية (مَكَنَ). ومنه تقول العرب: « والمكانة: المنزلة عند الملك. والجمع مَكاناتٌ ...والمكانُ والمكانة واحدٌ ... والمكانُ: الموضع، والجمع أمكنة... وأماكن جمع الجمع...وتمكّن من الشيء واستمكن ظَفِرَ ، والاسم من كل ذلك المكانة »[2]. لذلك تكون دلالة هذا الجذر الثلاثي تحيل على الاستقرار في مكان واحد. ف(المكنُ) هو الإقامة في مكان واحد والاستقرار به . ومنه سمّي المكان مكاناً لإقامة الإنسان به.

بينما تشير معاجم عربية أخرى إلى أن الجذر الثلاثي للمكان هو :(كَوَنَ). ولذلك فالمكان في لغة العرب

[1] أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي. دط. منشورات المجمع العلمي. بغداد. العراق. 2002. ص 07.

[2] جمال الدين بن منظور: المرجع السابق. ج14. ص 112 – 113.

يعني: « المنزلة . يقال : هو رفيع المكانة . و- الموضع (ج) أَمْكِنَةٌ. المَكَانَةُ : المكان بمعنييه السابقين »[1]، وهو ما يعني أن المكان عند العرب يشير إلى القدر الرفيع والمكانة العالية، وهو الجانب المعنوي أو الوزن الذي يحظى به الإنسان عند الناس. ويشير كذلك إلى الموضع الحسي المادي الذي يستقر به هذا الإنسان، ممّا يجعل المفهوم اللغوي للمكان عند العرب يشمل الجانبين معاً، المعنوي والمادي أو الحسي. وليس هناك من تناقض بين كون الدلالة المعجمية ل(المكان) هي المكنُ: الاستقرار والإقامة والمكوث في المكان، وهو ما صار لصيقاً بالإنسان عبر العصور والأزمنة والدهور، وما كان يشير إلى (كَوَنَ) وهو وقوع الحدث. فالدلالتان المعجميتان معاً توسّعان فضاء دلالة هذا المصطلح في لغة العرب.

1 – 2 – مفهوم المكان وتطوره في الدراسات الفلسفية :

يشكل عامل هجرة المصطلح – إن صح هذا التعبير – سببا مهمًّا في صياغة المصطلح عند تفسيره أو تأويله، وتأتي هذه الهجرة لتجعل المصطلح المهاجر(الأجنبي) يحمل دلالة في أصل وضعه يحتاج إلى نظيره، أو مقابله بالمستوى الدلالي نفسه – وهو ضرب من المستحيل –، أو على الأقل يقترب منه لأجل استيعاب القضايا التي تدخل ضمن دائرة المصطلح، لأن « مثل هذه الهجرة إلى بيئة جديدة لا تخلو البتة من المعوقات، وذلك لأنها تستدعي بالضرورة عمليتي التمثيل والتأطير في المؤسسات على نحو مغاير عما كانت عليه تلك الأفكار والنظريات في موضعها الأصلي »[2]. ويأتي في مقدمة عوامل هذه الفوضى المصطلحية باب الترجمة، فهو أحد أهم الأسباب المباشرة في إدراك طبيعة المصطلح المستخدم في المقاربة النقدية. وهنا لا بد من فحص المصطلح الأجنبي للوقوف على دلالته العلمية.

وبالعودة إلى المصطلح الأجنبي (Espace) نجد القواميس المترجِمة تعرف هذا المصطلح بأنه: « مكان، مجال، فضاء، مدى »[3]، وهو ما يعكس الصعوبة التي وجدها الباحثون في تحديد المصطلح العربي المناسب مقارنة بالمصطلح الأجنبي، وهي صعوبة منتظرة لطبيعة المصطلح كما قلنا سابقا. وهنا يبدأ الاضطراب المصطلحي عند الباحثين، ويتسع المصطلح العربي المتعدد في مقابل المصطلح الأجنبي الواحد، وتكثر الاجتهادات عند النقاد في اختيار المصطلح العربي المناسب، وتتوسع الدراسات النقدية بحثا عن حلّ لهذه المسألة – انطلاقا من اجتهادات فردية –، ويشيع هذا الاضطراب في بحوث الدارسين. ولكن السبب الذي يزيد هذه المسألة تعقيدا هو ما نجده في المصطلح الأجنبي نفسه؛ إذ نعثر على مصطلحات

[1] مجمع اللغة العربية: المرجع السابق. ص 806.

[2] إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوض. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2000. ص 267.

[3] أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية. تعريب خليل أحمد خليل. ط2. منشورات عويدات. بيروت / باريس. 2001. ج1. ص 362.

أخرى تحمل الدلالة نفسها، وبذلك تزداد المسألة تعقيداً؛ بين كونها مصطلحا أجنبياً واحداً في مقابل مصطلحات عربية، وبين مصطلحات أجنبية واختيار أحدها من طرف الباحثين العرب مقابل المصطلحات العربية السابقة. وهو ما لخّصتهُ سيزا قاسم بقولها :« ويحاول بعض النقاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان .

الانجليزية = الفرنسية

(Espace) = (Space/place)

Location) = ((Lieu)

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في:

المكان / الفراغ

الموقع »[1].

والشيء الذي يمكن الوقوف عنده هو هذه المصطلحات الأجنبية الكثيرة التي تعبر في الحقيقة عن مستويات المكان المتنوعة. ويبقى الأمر الذي ركز عليه الباحثون العرب هو محاولة اختيار المصطلح كأداة منهجية بعيداً عن مراعاة هذه الفروق أو المستويات أو المقصود من الدراسة لاختيار المصطلح المناسب. والملاحظ في كلام سيزا قاسم هو أنها لم تذكر مصطلح «الفضاء/ الحيّز » كما ورد ذلك في بعض الترجمات العربية للمصطلح « فضاء . فراغ . حيز.فسحة. مسافة. Espace »[2]، وإنما اختارت المصطلح المناسب لدراستها دون الإشارة إلى غيره، وذلك لطبيعة المرحلة التي ظهرت فيها دراستها حول ثلاثية نجيب محفوظ، وهي سيادة مصطلح (المكان) حينئذ عند النقاد أو الباحثين .

وفي ضوء هذه الاختلافات النقدية فيما يخص المصطلح لم يبق للباحث العربي سوى الشجاعة في اختيار المصطلح وفق منظوره الخاص، انطلاقا مما يراه مناسبا لدراسته أو جريا وراء المصطلح الشائع في الدراسات النقدية. ولعل ما وقع لغالب هلسا أحسن مثال على ذلك؛ فقد تحامل عليه النقاد العرب في مسألة ترجمته لكتاب غاستون باشلار « La poétique de l’espace» حين ترجم هذا العنوان ب « جماليات المكان »، فقد ثارت ثائرة بعضهم منذ أن اطلعوا على مصطلحه الذي اختاره، فقد « صعقهم غالب هلسا بترجمة باشلار (جماليات المكان) »[3]. وربما الشيء

[1] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ –. دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1984. ص 75.

[2] سهيل إدريس: المنهل الوسيط – قاموس فرنسي – عربي –. ط11. دار الآداب للنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ص 342.

[3] يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.ط1.الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف.بيروت/الجزائر.2008 .ص260.

الايجابي في تجربة غالب هلسا فيما يخص اختيار المصطلح هو وضعه لنقطة بداية ترجمة المصطلح بعيدا عن كونها موفقة أم لا.

وما يعكس هذه التجربة المفيدة هو اتّباع بقية الباحثين – على الأقل الذين كانوا من جيله – لترجمته هذا المصطلح، بل أصبح يشكل غالب هلسا بالنسبة إليهم بداية الطريق إلى المصطلح، فقد لقي القبول عندهم وأصبح متداولا بينهم كأداة نقدية للوصول إلى النصوص الأدبية، وهو ما يعد مهاداً كافياً للتعامل مع مسألة المصطلح التي صارت تشغل الناقد أكثر مما شغلته مسألة المفاهيم أو المحتويات، وخاصة في ظل المناهج الحداثية التي تعنى بالمنهج وآلياته الإجرائية، ومنها هذا المصطلح ومفهومه، وهي النقطة التي كانت كافية لباحث عربي في عملية الاختيار، « ورغم أننا نتفق مع الاتجاه إلى التفرقة في الاستخدام بين كلمة المكان والموقع لأنها أكثر دقة في التعبير، إلا أننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة "المكان" اتساقا مع لغة النقد العربي »[1]؛ إذ يدل هذا الكلام على أن اختيار المصطلح نابع من شيوع هذا الأخير لا من دلالة علمية أخرى، ليكون الواقع النقدي هو الذي فرض سلطته في هذا الاختيار.

ولا شك أن سلطة الواقع النقدي هي التي كان لها دور كبير في اختيار المصطلح بعيدا عن قدرة استيعابه لقضايا النقد أو الدراسة، رغم التمييز الذي وجدناه عند باحثين آخرين في ترجمة هذه المصطلحات، وخاصة في المعاجم الفلسفية التي تعنى بهذه الفروق الجوهرية بين المصطلحات، لكون هذه المسألة فلسفية بامتياز. لذلك يسعى الباحثون المتخصصون في مجال الفلسفة إلى بيان هذه الفروق إدراكا منهم لوجود هذه الأخيرة، « المكان .

في الفرنسية Espace

في الانجليزية Space

في اللاتينية Spatium

المكان: الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu)، المحدد الذي يشغله الجسم... وهو مرادف للامتداد (Etendue)...والمكان عند الحكماء الاشراقيين هو البعد المجرد الموجود... والمكان عند المحدثين وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه.

وجملة القول إن هناك مكانا لمسيّا ومكانا بصريا، ومكانا عضليا، وهي كلها من المعطيات المباشرة.

[1] سيزا أحمد قاسم: المرجع السابق. ص 76.

أما المكان الهندسي المتجانس، والمتصل وغير المحدود، فهو مكان مجرد أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام »[1]. ولعل هذه الدلالات هي تصنيف فلسفي لدقة الحدود التي توجد بينها و قد استغنى النقاد عنها، ولم يُبقُّوا سوى المصطلحات التي رأوها مناسبة مثل: المكان ،الحيز ، الفضاء ، واستقروا خاصة على مصطلح المكان، وعدّوا أنواع الأمكنة التي أشار إليها جميل صليبا دلالات رمزية نابعة من علاقة الشخصية بالمكان، وابتعدوا عن هذه التقسيمات التي رأوها غير مجدية في مجال غير فلسفي. وإنما الشيء الذي نقف عليه من خلال هذا الكلام السابق هو أن ترجمة المصطلح الأجنبي – في هذا المجال الفلسفي – لم تشهد تعدد المصطلحات العربية في مقابله، واقتصر على مصطلح واحد. فمن « المتعذر على من يلج حقل المصطلح ألا يخرج منه بشعور متناقض، هناك سعادة اكتشاف الجذور والامتدادات، وهناك بؤس الترجمة وتعقيداتها التي لا تحد »[2].

يبدو إذاً أن المصطلح الأجنبي لم تخضع ترجمته إلى أسس علمية واضحة، بل كان نتيجة واقع نقدي أملى شروطه على الباحثين بسرعة اختيار المصطلح النقدي لدراسة النصوص التي كانت بحاجة إلى آليات جديدة، لتحقيق التفاعل بين الناقد العربي والنص الأدبي الذي يضمن منظومة من المصطلحات والمفاهيم تشكل فضاء القراءة لديه.

بينما في المرحلة الثانية من حياة هذا المصطلح لم تغيّر الدراسات الفلسفية في مرحلة لاحقة كثيراً من اعتمادها على مصطلح (المكان) مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Espace)، بل واصلت اعتمادها عليه دون حديث عن مصطلح آخر يمكن أن يحلّ محلّ مصطلح (المكان)؛ فالفلاسفة – عادة – يتحدثون عن مسائل الوجود – وجود الإنسان طبعاً – ومنها قضيتان أساسيتان، ألا وهما: الزمان والمكان؛ فالمسألة الأولى (الزمان) تحدثنا عنها في الباب الأول . بينما المسألة الثانية (المكان) فقد بقيت عند الفلاسفة بالمصطلح نفسه الذي شهدناه في المرحلة الأولى، فلم يكن هناك حديث عن غير المكان مصطلحاً. وحتى المفهوم بقي نفسه، ممّا يجعلنا لا نعير مسألة (المكان) اهتماماً كبيراً ، لكون كلٍّ من المصطلح والمفهوم قد استقرّا على حال واحدة.

1– 3 – مفهوم المكان وتطوره في الدراسات النقدية :

فبعد الفتح النقدي الذي قام به غالب هلسا في مسألة اختيار المصطلح العربي ترجمة للمصطلح الأجنبي (Espace)، فقد أعقبته دراسات نقدية أخرى اقتفت أثره في الأخذ بمصطلح (المكان) ترجمة للمصطلح الأجنبي

[1] جميل صليبا: المرجع السابق. ج 2. ص 412.

[2] السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح – دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد –. ط1. منشورات الاختلاف. الجزائر. 2009. ص 208.

السابق؛ ففي هذه المرحلة المبكرة من ظهور المصطلح في صيغته العربية قام بعض الباحثين باختياره مصطلحاً إجرائياً لقراءة النصوص الأدبية، فإضافة إلى ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار، والدراسة الرائدة التي قامت بها سيزا قاسم لم يستعمل أحد من الباحثين العرب المعاصرين – فيما نعلم – مصطلحا آخر في دراساتهم النقدية، بل نَحَا أغلبهم إلى المصطلح الشائع (المكان) لأسباب مختلفة، رغم تنوع المفهوم وفقا لرؤية كلّ باحث؛ فغالب هلسا – ردّاً على الحملة النقدية التي شُنّت ضده – وجد نفسه مضطرا إلى تبرير اختياره لمصطلح المكان على غيره بقوله: « ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط، ذو الأبعاد الثلاثة »[1]، وبذلك ينحو غالب هلسا بالمكان نحو المفهوم الهندسي ذي الأبعاد الثلاثة ألا وهي الطول والعرض والارتفاع التي أشار إليها. وهو لا شك مفهوم مادي مجرد عن أيّ دلالة رمزية تكشف عن البعد المكاني، وتجعل المكان الروائي مقابلا للمكان الواقعي الذي يعيش فيه الإنسان. وتبعه في ذلك باحثون آخرون فُتنوا بمصطلح المكان الذي اختاره انطلاقا من مفهومه الذي حَمّله إياه؛ فألفيناهم يشيرون إلى الدراسة الرائدة لغالب هلسا التي تشكل بالنسبة إليهم مذهبا يُقتدى به، في ظل شُحّ الدراسات التي تهتم بمسألة المصطلح النقدي وترجمته أثناء حاجة النقد العربي المعاصر لآليات القراءة السردية، وهي عملية معقدة كما وصفها ياسين النصير؛ فقد «ظهرت ترجمة مختصرة لكتاب غاستون باشلار، ترجمها الأستاذ غالب هلسا ، ولي في مسعاه هذا فضل تذكيره وأنا أعد مقالي المذكور بضرورة مقالات تعالج المكان في الرواية وهل بإمكانه فعل ذلك، لا سيما وأنه يعرف ما يصدر في اللغات الأجنبية »[2]. والكلام السابق لياسين النصير يقف وراء السبب الحقيقي الذي جعل الباحثين يختارون المصطلح الذي استقرت عليه ترجمة غالب هلسا لجماليات غاستون باشلار، ألا وهو إتقانه لبعض اللغات الأجنبية وقراءاته الواسعة لما يكتب في الدراسات الغربية المعاصرة من بحوث ، وخاصة في مجال الرواية.

ولعل شيوع مصطلح (المكان) قد أصبح مهاداً نقدياً كافياً لاختيار الباحثين له للأسباب السابقة، فصارت كل دراسة تبحث في مقاربة النص الأدبي للواقع الاجتماعي باحثة عن عناصر النص إلا وتختار مصطلح (المكان) كإطار تتحرك فيه الشخصيات. مع ملاحظة مهمة هي أنها تتخذ المفهوم المادي الهندسي البسيط الذي أشار إليه باشلار، تحت ظلال المناهج السياقية القديمة التي كانت تشير إلى المكان عبر مصطلحات مثل البيئة كمسرح للأحداث، دون الحديث عن دلالة (المكان)، وهي مرحلة انتقالية بين المكان وبروز مصطلح الفضاء كبديل له، وهو ما يعبر عنه حديث هذا الباحث: « أما ثلاثية مُحَمَّد ديب فإنها ثلاثية أمكنة وليست ثلاثية أزمنة، حيث تجري أحداثها في المدينة، وفي الريف، وفي

[1] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق). ط1. دار ابن رشد للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. 1981. ص 209.
[2] ياسين النصير: الرواية و المكان. دط. دار الحرية للطباعة. بغداد. العراق. دت. ص 06.

مصنع النسيج ... وما عودة الراوي إلى المدينة إلا بقصد الربط بين الأمكنة ...وهذه العودة كذلك تهدف إلى إثارة العلاقة بين المدينة والريف »[1]، وهو ما يعني أن المكان بقي موقوفا على إطار الأحداث، وما الانتقال من المدينة إلى الريف، ومن مصنع النسيج والعودة منه إلى المدينة والريف مرة أخرى سوى تذكير بهذا المكان الذي لا يعدو إلا أن يكون حاملا للأحداث لا غير. وفي هذا الصدد تكثر دراسات أخرى تضاف إلى بقية الدراسات التي تعتمد المفهوم نفسه؛ إذ يتم الحديث عن المكان كتقنية فنية أو آلية جمالية يرسم من خلالها الراوي الجو العام الذي يسود أحداث الرواية، ف« يقل إيقاع الأحداث في وصف البيئة المكانية، حيث يصور الكاتب ببطء الطبيعة المادية لموقع الأحداث ... حيث تتحرك " كاميرا " الكاتب ببطئ لتجسد المشاهد الطبيعية »[2].

وتجدر الإشارة إلى أن هناك باحثين حافظوا على استعمال مصطلح (المكان) في دراساتهم السردية للقصة أو الرواية، لكنهم في الوقت نفسه لم يقصروا المصطلح على المفهوم الهندسي المادي السابق، وإنما كان رفضهم للمفهوم لا للمصطلح وفق اتجاهين اثنين، يهمّنا منه الاتجاه الأول الذي يدخل ضمن هذه المرحلة الأولى: فقد رفض هذا الاتجاه الأول مفهوم (المكان) ورآه قاصرا، وعبر عن ذلك بشكل ضمني غير صريح وفي مقدمة هؤلاء الباحثين سيزا قاسم ؛ حيث تحدثت عن المكان في ثلاثية نجيب محفوظ عبر الدلالة الرمزية لكل مكونات الفضاء مثل اللغة والمأكل والمشرب، وهي محاولة جديدة لقراءة المكان وتأويله انطلاقا من عناصره الدلالية بعيدا عن التفسير السائد آنذاك. وهي منعرج مهمّ يعدّ مفارقة مغايرة فتحت الباب واسعا لإعلان بعض الباحثين عن رفضهم لهذا المفهوم القاصر.

وفي الوقت الذي حاولت فيه سيزا قاسم الانتقال من مصطلح المكان إلى مصطلح آخر بديل عنه، نجد باحثين آخرين آثروا المحافظة على التقليد النقدي في اختيار مصطلح (المكان)؛ حيث يعلن الباحث شاكر النابلسي في دراساته الكثيرة عن الرواية – بشكل خاص – والشعر عن رضاه بمصطلح المكان في قراءاته النقدية، بل وما دراساته الفنية للرواية العربية سوى تكملة للجهد الذي بدأه غالب هلسا. « تأتي هذه الدراسة، تلبية لأمنية عزيزة، كان غالب هلسا، قد أعرب عنها في مقدمته لكتاب ' جماليات المكان ' لباشلار، قال فيها: انه يطمح بعد ترجمته لكتاب باشلار أن يقوم بدراسة لجماليات المكان العربي، كما يطمح أن يكون هذا الكتاب حافزاً لكثير من النقاد العرب، للقيام بدراسة جماليات المكان العربي »[3]. فالإشارة التي قام بها هذا الباحث تدل على فضل غالب هلسا على النقاد العرب المعاصرين له. كما

[1] يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمّد ديب – دراسة –. دط. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. 2004. ص 253.

[2] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية –. دط. مكتبة الشباب. القاهرة . مصر. 1982. ص 296.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1994. ص 11.

تدل كذلك على بقاء هؤلاء الباحثين مأسورين داخل الترجمة التي قام بها هلسا لجماليات باشلار دون المحاولة إلى تجاوز ترجمة المصطلح على نحوٍ آخر.

وفي موضع آخر نجد شاكر النابلسي في بعض كتبه يؤكد قناعته بمصطلح (المكان) كآلية إجرائية في قراءة النصوص، وذلك أثناء الحديث عن أدب عبد الرحمن منيف. « إن العمل الروائي يعتبر عملاً جماعياً يقوم به عدة أشخاص، وليس شخصا واحدا، فالمؤلف ، وشخصيات الرواية، والزمان، والمكان، والقارئ، وكذلك أحداث الرواية، هم فريق العمل الروائي »[1]. فالمصطلح الذي صار يحظى بفعالية نقدية كبيرة عند هذا الباحث هو (المكان)، ولا حديث له عن مصطلح آخر في ظل ارتباطه بمنجزات غالب هلسا الإبداعية؛ من خلال تناوله لبعض رواياته بالقراءة والتأويل، ممّا ولد لديه قناعة مصطلحية بقيمة المكان الإجرائية بوصفه آلية ضمن المنظومة النقدية.

وفي سياق اختيار مصطلح (المكان) نفسه سار مجموعة من الباحثين العرب في قراءاتهم للنصوص الإبداعية؛ إذ أضحى اختيارهم لهذا المصطلح حتمية ليس لأحدهم مندوحة عنه في ضوء هذا القبول النقدي، فالمكان ليس سوى إطار هندسي يؤطر الأحداث كما يؤطرها الزمان. « إن المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث »[2]. ورغم اختيار هذا الباحث لمصطلح المكان بوصفه مكاناً هندسيّاً – كما أشار إلى ذلك – إلا أن ذكره لمصطلح الفضاء في سياق حديثه عن المكان يدل على المفهوم المغاير لكلٍّ منهما؛ فالمكان هو عنصر من عناصر الرواية. بينما الفضاء فيتعلق بالمتخيّل الإبداعي، أي الأبعاد الدلالية والسيميولوجية للكون اللغوي المنجز من طرف الروائي. وبذلك يكون الباحث قد تحدث عن المكان منفصلاً عن دلالاته التي تنشأ من علاقة المكان بالأحداث والزمان والشخصيات. وهو المفهوم نفسه الذي سار عليه غالب هلسا وبقية الباحثين في هذه المرحلة المبكرة.

وفي الاختيار نفسه لمصطلح (المكان) نجد باحثين آخرين يفضّلون هذا المصطلح على غيره محوراً وأداة إجرائية لدراساتهم النقدية التي لم يتجاوزا في مفهومه عتبة الإطار الهندسي المادي. فهو الذي يولّد الشخصيات، والصلة بين المكان والشخصيات هي التاريخ.

---

[1] شاكر النابلسي: مدار الصحراء – دراسة في أدب عبد الرحمن منيف –. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1991. ص 20.

[2] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح – البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)–. دط. دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. 2010. ص 29.

وما يمكن قوله عن هذه المرحلة الأولى من ظهور مصطلح (المكان) في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية إن الباحثين استقروا في توظيفهم للمصطلح الفلسفي والنقدي على (المكان) دون مصطلح آخر انطلاقاً من ترجمة غالب هلسا الرائدة لكتاب غاستون باشلار:(جماليات المكان) التي جعلت الباحثين يقتفون أثر غالب هلسا في اختيار هذا المصطلح، وما النماذج السابقة من دراسات الباحثين سوى دليل على قناعة هؤلاء – على الأقل من جيل غالب هلسا – بصواب الترجمة التي نحاها هذا الأخير.

بينما في المرحلة الثانية من حياة مصطلح المكان فلم يبق المصطلح النقدي الأجنبي المترجم إلى العربية حبيس دلالة مصطلحية واحدة؛ فبعد رفض بعض الباحثين لمصطلح (المكان)كترجمة عربية للمصطلح الأجنبي (Espace)، طفق هؤلاء الباحثون نحو البحث عن بديل عربي حقيقي يمكن أن يفكّ إشكالية المفهوم. وفي ظلّ هذا الاضطراب المصطلحي عند الباحثين العرب في ترجمة المصطلح صارت هناك فجوة بين هذا الأخير ومفهومه كانت سببا في شيوع مصطلحات أخرى في الدرس النقدي المعاصر؛ فقد برز عند المهتمين بمسألة المصطلح مصطلحان آخران، هما: « الحيّز والفضاء». إضافة إلى مصطلح (المكان) كردّ فعل من بعض الباحثين على قصور – في نظرهم – مصطلح (المكان)، لكونه لا يعطي دلالة واسعة لما هو مقصود من الدراسة الأدبية، بل يقضي أحيانا على القراءة الفعالة للنص الأدبي، لأن المصطلح جزء من التصور الذي تقوم عليه عملية القراءة والتأويل.

وفي نطاق الفكرة نفسها يظهر مصطلح (الحيّز) عند عبد الملك مرتاض كبديل لمصطلح «المكان»، فالحيّز عنده مصطلح ملائم مقارنة بمصطلح الفضاء مثلا ؛ فهذا الأخير « من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقِفَهُ، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »[1]. وهنا يبرز مصطلح الحيّز بديلا انطلاقا من كونه يشير إلى معطيات لم يشر إليها كلٌّ من المكان والفضاء؛ فهذا الأخير – عند مرتاض – هو عبارة عن فراغ ممتد في الجو أو السماء آخذا بالمفهوم المادي للمصطلح، دون التركيز على الدلالة المجازية أو كما تسمى فضاء الدلالة التي تسعى دائما إلى انفتاح اللغة بوصفها مكونا من مكونات السرد.

وقد برزت هذه القناعة النقدية أكثر عند مرتاض أثناء تطبيقاته السردية المتنوعة بضرورة استعمال مصطلح (الحيّز)، رغم حديثه عن فضاء الدلالة أو الدلالة الرمزية إلا أنه بقي متمسكا بما أطلق عليه (الحيّز)، ويشير في معرض حديثه عن

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد –. دط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1998. ص 141.

إطار الأحداث إلى كونه حيزا لها، وإنما يقسمه إلى أنواع؛ «أما لدى لمنور(ويقصد أحمد لمنور القاص الجزائري) فالحيّز في الغالب ، أيضا ، جغرافي ... ونمضي إلى الفاسي لنلفي لديه الحيز كله حقيقيا أو جغرافيا... أما لدى السائح الحبيب فهو جغرافي... حيث لم نجده يحاول توظيف الحيز الأسطوري... على حين أن عثمان سعدي جنح بحيزه نحو القرية والريف، حيث لم يكد يعالج الحيز الحضري »[1]. وحديث مرتاض – في حقيقة الأمر– عن هذه الأنواع هو حديث عن فضاء الحيز وليس عن الحيز نفسه، رغم تفضيله لهذا الأخير على مصطلح الفضاء الذي تضمنه كلامه السابق، ويكون بذلك حديث مرتاض قد انفتح على أفضية متنوعة وفقا للجو العام للقصة. فالمصطلح (الفضاء) مرفوض عنده لكن مفهومه يتجلى في تطبيقاته السردية.

لكن الخطوة الجريئة التي عدّت فيصلاً حقيقياً بين المرحلة الأولى من ظهور مصطلح (المكان) وهذه المرحلة الثانية هي تلك الدراسات التي أعلنت صراحة، وفي شكل تنبيه عن إمكانية استبدال المصطلح، ممّا يؤكد امتعاض بعض الباحثين من المفهوم الذي بات يُلصقُ بالمكان: « قد يجوز اعتبار المكان الروائي، أو ما يسميه بعض نقاد الأدب « الفضاء»، مجرد وعاء يحتوي الأحداث الروائية، و لا عبرة له إلا بكونه حاملا لتلك الأحداث .. ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أو يدل عليها.

غير أن سوسيولوجية الثقافة، التي تهتم بالرواية، ينبغي أن ترى المكان الروائي، حتى ولو كان من صنع الخيال، مكانا اجتماعيا، بمعنى أنه دال على الإنسان قبل أن يكون دالا على جغرافية محددة أو دالا على تقنية تبرر حدوث الوقائع والأحداث »[2].

ولما أحس الباحثون العرب بعدم ملاءمة مصطلح المكان لمفهوم رأوه واسعا يتجاوز حدود الجانب المادي الهندسي، وجدنا بعضهم يتخذ حلاً نقدياً سريعا للتخلّص من هذا الاضطراب، ألا وهو محاولة استخدام مصطلحي المكان والفضاء للإشارة إلى قصور الأول وحاجته إلى المصطلح الثاني، للتعبير عن الدلالات الرمزية التي تفتح النص الأدبي أو يقف في ظلالها هذا الأخير. وهي – لاشك – خطوة جريئة من باحث عربي أراد وضع حدّ للكلام الكثير الذي يقال في كل المناسبات بضرورة تغيير المصطلح بما يتناسب ودلالته التي نبحث عنها، وأصبح مصطلحه الجديد هو« فضاء المكان الروائي »[3] بديلا للمكان الذي أضحى لا يلقى القبول بين النقاد؛ فألفيناه يستخدم (المكان) عندما يقصد به الحيز

[1] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة. دط. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1990. ص 99.

[2] محمد الدغمومي: المرجع السابق. ص 83.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي – دراسة –. ص 67.

المادي الهندسي ذا الأبعاد الثلاثة، بينما يُطلق مصطلح « فضاء المكان » عند حديثه عن الدلالات الرمزية التي تنتج عن (المكان) حتى يتخلص النقد العربي من إشكالية مصطلح المكان، بل صار ذكره كافيا بينهم ليثير هذه الإشكالية ويبعث فيها الحديث من جديد، رغم ما قيل عنها في أغلب المناسبات العلمية النقدية.

وربما كان هذا التنبيه النقدي عاملا مهمًّا بضرورة التعامل مع المصطلح بجدية كبيرة بعيدا عن سلطة الواقع النقدي؛ حيث بات الحديث عن هذه المسألة لا ينفَكُّ عن معالم الدرس النقدي المعاصر الذي يهتم بالمنهج وآلياته ومفاهيمه ومقولاته. وليس هذا فحسب، بل عمّت قناعة نقدية بضرورة الفصل بين مصطلحي (المكان) و (الفضاء)، وفق ما يضمن التصور العام للدراسة، وهي مرحلة أخرى من مسيرة المصطلح منذ هجرته إلينا إلى استقراره بين الباحثين. وهنا دخل المكان في مواجهة الفضاء للاعتقاد السائد أن هناك حدوداً فارقةً بينهما تجعل أحدهما يضيق هو(المكان) والآخر يتسع هو(الفضاء). وهي مؤشر أساسي لبداية عدول النقد العربي عن الأول إلى الثاني: « الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا. فالمكان الروائي حين يطلق من أيّ قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة. ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها. بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها. و من ثمّ يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان »[1]، للأسباب العلمية المذكورة سابقاً .

ولعل هذا الكلام الأخير يعدّ بمثابة الإعلان الصريح عن كون مصطلح المكان أصبح لا يحظى بثقة النقد العربي المعاصر؛ إذ رأى في هذا المصطلح ترجمة مشوّهة للمصطلح الأجنبي (Espace)، ولا بد من إعادة قراءة هذا الأخير في ضوء معطيات أخرى تعيد إليه بريقه الدلالي الذي أساءت إليه بعض البحوث الفلسفية التي تأثر بها الباحثون العرب؛ فالدراسات التي اهتمت بمسائل الوجود كالزمان والمكان ركزت على مصطلح المكان ولم تركز على مصطلح الفضاء، وهو سبب كاف يجعل هذا الأخير غير مطروح تماما في مسائل المصطلح النقدي، لكون المسائل الفلسفية الوجودية مهدت للدرس النقدي الذي استمد بعض آلياته مما تحدث عنه الفلاسفة لاشتراكهم مع النقاد في القضايا الأساسية. وهو سبب آخر عزز لدى النقاد اختيارهم لمصطلح المكان، لأنه يرتبط « بالبحث في نظرية الوجود ولواحقه، والبحث عن ماهية

[1] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا – مقاربات نقدية –. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2003. ص 45.

المعرفة وتشكيلها ...من خلال مفهومي المكان والزمان ومفاهيم أخرى في إطار العلم كالمكان والزمان الرياضي، والمكان والزمان الفيزيائي،والمكان والزمان الديني، والمكان والزمان الميتافيزيقي أو الفلسفي »[1].

فالقضايا الفلسفية المتاخمة للقضايا النقدية قد فرضت هي كذلك منطقها في تكريس سلطة الواقع النقدي، وجعل في الوقت نفسه مصطلح (الفضاء) لا يدخل ضمن الدائرة الفلسفية واهتماماتها، لأن الفضاء ليس محلا واقعا تحت الإدراك الحسي، وهو ما ينطبق على المكان الذي اهتم به الفلاسفة عنصرا يحقق الوجود الإنساني. بينما الفضاء لا يقع تحت هذا الإدراك. ومن ثم فإن الإدراكات الحسية تدخل ضمن ماهية الوجود التي لفتت نظر البحث الفلسفي القديم والحديث. وبذلك تصبح مسألة أو قضية المصطلح شائكة ومعقدة، ولم تكن الترجمة السبب الوحيد في هذه الفوضى المصطلحية فيما يخص الاختيار، فالعوامل متنوعة: سواء أكان ذلك بسبب الترجمة، أم كان ذلك بسبب الواقع النقدي أم كان ذلك بسبب البحث الفلسفي الذي يتحدث عن المكان، ولا يتحدث عن الفضاء انطلاقا من الحديث عن عناصر الوجود الإنساني. وهو ما يبرره حديث أحد الباحثين: « يتألف المكان من أجزاء جامدة Solid ممتدة بيد أن هذه الأجزاء لا بد أن تكون قابلة للانقسام إلى كثرة مختلفة من الأجزاء وطالما أن الأجزاء ممتدة فهي بالضرورة تنقسم وهكذا إلى ما لا نهاية »[2].

ولم يتوقف الباحثون عند الدعوة إلى إحلال مصطلح الفضاء محل مصطلح المكان، بل أصبح المصطلح الذي يحظى بالإجماع في المقاربات النقدية هو الفضاء، وخير دليل على ذلك الدراسات النقدية التي صارت تصدر في كل العالم العربي بهذا المصطلح، وهي كثيرة لا يحصى لها عدٌ. ومن ثم فإن الواقع النقدي قد تغير وفقا لهذه الاستجابة النقدية للباحثين، وما انفكت الدراسات اللاحقة لا تتحدث سوى عن الفضاء، متجاوزة المكان إلى حدود أوسع تليق بمقام البحث الأدبي الذي يبحث عن الدلالات الرمزية الجمالية التي تفتح أفق القارئ، لترتقي بعملية القراءة والتأويل إلى مستوى القراءة المفتوحة.

ولعل التأصيل اللغوي هو الذي يكشف عن الجانب الإضافي الموجود في الفضاء وغير الموجود في المكان، فالوقوف عند الحدود اللغوية يبرز قيمة هذا الاختيار، ويعطي السند الحقيقي في هذا التفضيل الجمالي الذي يدخل في تكوين آليات القراءة بوصفها أداة لمقاربة النصوص. ومن هنا فإن الفضاء في عرف اللسان العربي هو: «فضا المكان – فضاءً،

[1] لعموري عليش: المرجع السابق. ص 18.

[2] محمد توفيق الصُّوى: المرجع السابق. ص48.

وفضوًّا: اتسع .و- خلا - و- الشجر بالمكان فضوًا : كَثُرَ. و- فلان دراهمه: لم يجعلها في صُرَّة. (أفضى) المكان: فضا. و- فلان : خرج إلى الفضاء...و- المكان: وسّعه وأخلاه »[1].

فالفضاء في اللغة يحمل دلالة الاتساع والانفتاح والأفق غير المحدود والخلاء الممتد، وهذه هي الدلالة التي ركز عليها الباحثون العرب أثناء ميولهم إلى مصطلح الفضاء وصرف النظر عن المكان الذي يتميز بالأبعاد الثلاثة المحدودة المغلقة، وهو ما يكشف - في الوقت نفسه - عن السر الذي دفع بهؤلاء الباحثين إلى الإصرار على هذا الموقف النقدي. فالتأصيل اللغوي هو الذي عزز هذا الاختيار المصطلحي بغض النظر عن الأسباب السابقة؛ إذ إن هذه الدلالة اللغوية تشاكلُ الدلالة الاصطلاحية التي تحدث عنها الباحثون العرب عند اتصالهم بالبحث السيميائي الغربي الذي نشأ انطلاقا من الدلالة اللغوية المفتوحة التي أشار إليها دي سوسير أثناء الحديث عن العلاقة بين الدال والمدلول. ولذلك «يستعمل(الفضاء)، في السيميائية ، كموضوع تام ، يشتمل على عناصر غير مستمرة ، انطلاقا من انتشارها ، لهذا جاءت معالجة تكوُّن موضوع (الفضاء)، من الوجهة الجغرافية /السيكو- فيزيولوجية/ السوسيو- ثقافية »[2]، ليكون الفضاء بهذه السمات دالا على الجانب الجغرافي المادي والجانب النفسي والجانب الثقافي، وهي الدوائر الثلاثة التي يعيشها الإنسان وتشكَّلَ منها عالمه الجغرافي والنفسي والاجتماعي.

وعليه فإن هذا الاختيار أو الانتقال - إن صح التعبير - من المكان إلى الفضاء له ما يبرره لغويا ودلاليا ونقديا، وهو المنحى الذي تؤكده الدراسات الخاصة بالنص الأدبي الباحثة عن شعرية الفضاء غير المنتهي الخاضع للقراءات الكثيرة التي ترفض التفسير المغلق الأحادي. وفي ظل هذا الاتجاه أعيدت قراءة المدونات الأدبية وفق هذا المصطلح للوصول إلى نتائج طيبة في هذا المجال من طرف الباحثين، جاعلين منه آلية تسمح بفتح النص أكثر أمام رغبة القارئ في قراءة تجمع بين لحمة الخطاب السردي، ليكون «الفضاء في الرواية ليس ، في العمق ، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث »[3].

ويُعزَى هذا الحضور القوي لمصطلح الفضاء على حساب مصطلح المكان في الدراسات السيميائية الحديثة إلى القراءات الواسعة التي قام بها الباحثون العرب لميراث السيميائية الفرنسية ممثّلةً في بحوث قريماس وكورتيس، وخاصة المجال السردي الذي اشتغل عليه جيرار جنيت في بحوثه الكثيرة تنظيرا وتطبيقا، في ضوء عرضه لعلاقة الفضاء باللغة، من حيث

[1] مجمع اللغة العربية: المرجع السابق. ص 693.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ص164.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق. ص 31.

كونه فضاء لغويا، وتحديدا في كتابه « أمثلة أولى Figures 1». وتبعه باحثون عرب آثَرُوا مصطلح الفضاء، وظهر ذلك في بحوثهم من خلال استخدام هذا الأخير ومفهومه الواسع المفتوح على دلالات كثيرة، انطلاقا من قيمة هذا المصطلح ودوره في تأويل الخطاب السردي خاصة، وقدرته على إنتاج الدلالة غير النهائية التي تنطلق من سلطة القارئ في تفسير النص وفق ما يراه مناسبا؛ إذ يجمع هذا الانفتاح بين رغبة السارد في نظام كتابة مفتوح يملأ فضاء الإبداع ورغبة القارئ في التأويل لملء الفجوات النصية، و هو ما يعد – عند بعض الباحثين– مبررا « بضرورة الانحياز الموضوعي للفضاء »[1].

وفي ضوء هذا الاختيار النقدي للباحثين العرب لمصطلح الفضاء اعتماداً على مفهوم هذا الأخير، سعى هؤلاء الباحثون إلى ضبط عناصر الفضاء وفق المنجزات النقدية الغربية التي أدخلت قضايا أخرى لم تكن معروفة من قبل في مجال دراسة الفضاء الروائي تتعلق أساسا بالكتابة والقراءة /التأويل، وتطبيقا للقوانين اللسانية البنيوية التي اهتمت بعنصر مهمّ من عناصر الفضاء ألا وهو اللغة؛ إذ كشفت عن جانب آخر لم يركز عليه بعض الباحثين أثناء حديثهم عن الفضاء كمقابل للمكان، و هي في الوقت نفسه من صميم الكتابة الأدبية عموما ، أطلق عليه بعضهم: « الجغرافيا المكانية للنص »[2].

ولعل التصور الذي أضحى لمصطلح الفضاء عند الباحثين العرب – نقلا عن الباحثين الغربيين في هذا المجال – قد أعاد صياغة المفهوم مع ما يتناسب مع هذه المسائل التي برزت في البحث السيميائي السردي. وهي القضايا التي جعلت الفضاء يتوسع ليضم مستويات كثيرة، وصار لزاما على الباحث أن يبين المستوى الفضائي الذي يريد، لكونه يشمل عناصر السرد كلها، ولكل عنصر منها فضاء خاص به خليق بالدراسة في مبحث مستقل. وهو ما ينمّ عن تشعب مسائل الفضاء التي أنست الباحثين قضايا المكان في الرواية، وجعلت القواميس السيميائية ومعاجم السرديات تسهب في الحديث عنها وفق مساحة الفضاء التي يريدها الباحث، وتخصّص بابين اثنين: أحدهما للمكان، والآخر للفضاء، بل إن بعضها تغض الطرف عن المكان وتسلط الضوء على الفضاء، لكونه مفهوما دخل كل مجال من مجالات الحياة. وعليه يكون الفضاء مستويات « فضاء اللغة ، فضاء الكتابة ، فضاء التعبير ، فضاء الأدب »[3].

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية – .ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2000. ص 05.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الاسكندرية. مصر. 2002. ص67.

[3] لطيف زيتوني: المرجع السابق. ص113.

وما يمكن قوله عن إشكالية مصطلح (المكان) في النقد العربي المعاصر إن الباحثين لم يستقروا على مصطلح واحد، بين باحث اختار (الحيّز) كعبد الملك مرتاض، وباحثين اختاروا مصطلح (المكان)، وكان ذلك أثناء اتصالهم بالميراث السردي الغربي – والفرنسي بوجه خاص –، و باحثين آخرين استقروا على مصطلح الفضاء، وكان ذلك في المرحلة الأخيرة بعد أن استفاد النقد العربي من قضايا السيميائية السردية الفرنسية خاصة. وهي مراحل تؤكد الاضطراب الذي شهده مصطلح النقد العربي في مجال تحليل الرواية ونقدها، وهي مسألة – لاشك – أنها قد أثرت على ضبط المفهوم لكونه من آليات الدراسة النقدية. وهو سبب كاف لتفاوت الدراسات السردية انطلاقا من تفاوت تصور الباحثين للمصطلح والمفهوم.

1– 4 – طبيعة المصطلح والاختيار النقدي:

وفي ضوء هذه الفوضى المصطلحية التي أصبحت واقعاً نقدياً في سرديات الرواية العربية، وفي غيرها من الدراسات المهتمة بقراءة النصوص الأدبية عامة، وجدنا أنفسنا في حيرة كبيرة وموقف نقدي صعب من مسألة اختيار المصطلح المناسب لهذه الدراسة؛ فاختيار هذا الأخير يؤسس للمفهوم الذي من شأنه أن يدخل في تكوين آليات هذا البحث ليُوفِيَ بغرضه الأكاديمي.

ومن هنا فقد اعتمدنا مصطلح (المكان) دون (الفضاء)، وهو اختيار استقر عليه بعض الباحثين العرب المعاصرين خروجاً من الخلاف النقدي بشأن المصطلح، وهو اختيار الباحث غالب هلسا و تبعه فيه كثير من الدارسين؛ حيث آثر مصطلح (المكان). لكن ما ينبغي الحديث عنه هو التفصيل في دلالة المصطلح وفق ما جاء عند حميد لحمداني بمفاهيم ثرية متعددة : « إن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان...إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق ...

الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام .

الفضاء كمنظور : ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه

من أبطال يتحركون »[1].

إن هذا الكلام الذي ذكره حميد لحمداني في صفحات كثيرة ولخّصه في هذه الأسطر، يكشف عن الحل النقدي في مسألة المصطلح التي أرّقت الباحثين العرب؛ إذ يعد هذا البحث الذي قام به نتيجة مهمّة فصلت في القلق الكبير الذي ساور هؤلاء الباحثين، وأوضح فيه موقع كلٍّ من (الحيّز) و(المكان) من الفضاء الروائي، وهو الكلام الذي اعتمدناه كمعيار اخترنا من خلاله مصطلح المكان / الفضاء الجغرافي و ضبطنا به خطة هذا البحث، ونراه – في الوقت نفسه – أقرب إلى الواقع العلمي النقدي وفق الأسباب الآتية:

1 – إن هذا التقسيم يُفرّق بين المصطلحات الثلاثة (الحيّز و المكان و الفضاء)، ويجعل كلاًّ من الأول والثاني ضمن الثالث، أي الفضاء؛ فالفضاء يتسع ليشمل الحيّز والمكان، فهما عنصران يدخلان في بناء الفضاء، وإن كان لحمداني لم يتحدث عن الحيّز بقدر ما أقام تمييزاً نسبيّاً بين المكان والفضاء، لأن « مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مُكوِّنُ الفضاء»[2]. ولعل حميد لحمداني قد غض الطرف عن مصطلح الحيّز لأنه لا يخرج عن مصطلح المكان، ولكونه لم يُذكَر عند الباحثين العرب سوى لدى عبد الملك مرتاض، ولم يتردد عند غيره. والخلاف الذي شغلهم هو في تردد المصطلح الأجنبي بين المكان و الفضاء، وهو ما ألمحنا إليه في العنصر السابق.

2 – ومن هذا المنطلق نرى أن مصطلح المكان يحقق الأهداف العلمية التي يصبو إليها هذا البحث؛ وهو كونه دراسة عن المكان كحيز حِسِّي، لذلك لم نستعمل مصطلح (الفضاء)، بل استعملنا مصطلح (المكان). ومجموع هذه الأمكنة الكثيرة الموجودة في المتن الروائي المدروس، إضافة إلى عنصري الزمن والوعي تدخل في تكوين خصوصية الفضاء الروائي الذي يتشكل من عناصر السرد السابقة مجتمعةً.

3 – إن هذا الاختيار النقدي من طرفنا – اختيار مصطلح المكان دون الحيّز و الفضاء – يكون خروجا من الخلاف النقدي بين الباحثين فيما يخص المصطلح، لأن « كل مصطلح علامة ، وكانت العلامة بمثابة الرمز– إذ هي شاهد على غائب – فإن ذلك هو الذي يعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب النقدي من حيث هو تعبير علمي يتسلط فيه العامل

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 62.

[2] حميد لحمداني: المرجع نفسه. ص 63.

اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية »[1]. وهي ضرورة نقدية سيكون انعكاسها خطيرا على الدراسة التطبيقية للنص الروائي.

ويمثل المصطلح مرجعية القراءة بالنسبة إلى الباحثين، وضبطه أمر أساسي لعملية تفعيل القراءة السردية للرواية؛ فكل باحث يستعمل الآليات التي تحقق لديه الأهداف المرجوة، وهي الطريق التي سلكناها في ضبط المصطلح واختياره مفتاحا للقراءة المنتجة. لذلك نعول على المكان بأشكاله لأجل إحداث فعالية في قراءة هذا النص الروائي الذي يخفي فضاؤه الجغرافي دلالات كثيرة، وتوحي في الوقت نفسه بتأثير بالغ في القارئ، ممّا يحتاج منا إلى قراءة سيميائية تأويلية لفتح أفق النص.

وفي ضوء هذا الاختيار النقدي للمصطلح تتشكل هذه الدراسة التي نروم من خلالها إلى توظيف المصطلح المناسب بالمفهوم الذي يليق به لتحقيق الأهداف العلمية التي نصبوا إليها وفق المسار الذي رسمناه في خطة البحث. لذلك وجدنا أن نَحْتَ المصطلح – إن صح التعبير– يدخل في صياغة المنهج المعتمد في دراسة هذا الموضوع الذي يحتاج إلى استخدام نقدي للمصطلح، لأن «معرفة المصطلح تُفضِي إلى فهم المادة العلمية »[2] الموجودة في هذا البحث. فضلا عن كونه يستجيب لمجموعة الشروط العلمية المنهجية في استعمال المصطلح بشكل واضح خروجاً من الخلاف الذي عرضناه سابقا، لأن المصطلح – فيما نعتقد – قد تعرض لمحاولات نقدية فردية من قبل الباحثين، وهو ما جعل المصطلح يشهد مفاهيم كثيرة تتسع وتضيق، والعكس يقال تماما عن المفهوم الذي لم يثبت لمصطلح واحد (الحيز، المكان، الفضاء)، والفجوة بينه وبين المصطلح في مدٍّ وجزر، رغم مناداة بعض المجمعات العلمية اللغوية بضرورة « الاقتصار على مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد، وتجنّب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد »[3].و هو ما يبقى شيئا عصيًّا في النقد والأدب، بحكم طبيعة العلاقة المطاطية بين الدال والمدلول.

إضافة إلى أن القارئ في هذا الميدان يحتاج دائما إلى فتح الدلالة وتوسيعها، وتضيق به هذه الدلالة التي يصل إليها، وهو ما يجعله – حسب ظن بعض الباحثين – يلجأ إلى البحث عن المصطلح الذي يليق بقيمة هذه الصورة الذهنية التي تتشكل لدى قارئ النص الأدبي، فالمصطلح آلية البحث النقدي للوصول إلى النتائج

[1] عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي. دط. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع. تونس. دت. ص 19.
[2] أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية. دط. منشورات المجمع العلمي. بغداد. العراق. 2006. ص 03.
[3] أحمد مطلوب: المرجع نفسه. ص 115.

العلميـة، وأيّ تغـيّر في بنيتـه أو مفهومـه يـنعكس ذلـك – بطبيعـة الحـال – علـى النتـائج المتوصـل إليهـا، وهـو مـا يظهر لاحقاً في هذه الدراسة عن طريق استعمال مصطلح المكان دون الحيز أو الفضاء.

2– المبحث الثاني: الأمكنة المغلقة : مفهومها ووظيفتها وتجلياتها في الخطاب الروائي:

2 – 1 – مفهوم الأمكنة المغلقة:

إن مفهوم المكان الذي نعنيه هنا في هذا المقام هو ما أشار إليه الباحث غالب هلسا في معرض حديثه عن المكان في الرواية العربية، فهو « المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة »[1] الطول والعرض والارتفاع، لأن هذا المفهوم يُسهم في تحديد مفهوم الانغلاق، ليسهل علينا فيما بعد ربط العلاقة بين المصطلحين (المكان والانغلاق). أمّا عن هذا المصطلح الأخير فإن بعض الباحثين يفضلون تسميته بمصطلح (الداخل)، وذلك في معرض حديثهم عن المكان وجمالياته؛ ف«المكان ليس سوى – داخل – خارج »[2]. وبناء على ذلك فالمغلق هو الداخل (مغلق/ داخل) الذي يدخل في شبكة العلاقات المكانية التي تُنتج المكان في هيئته المادية الجغرافية.

وغير بعيد عن مفهوم مصطلح (الداخل) فإن المغلق يتحدد « بالحيز الهندسي المحدود الأبعاد »[3]، أي المكان الذي يحدده الطول والعرض والارتفاع، وعليه فإننا نخرج بملاحظة مفادها أن مصطلح مغلق/داخل يمثل أحد طرفي مبدأ التقاطبات المكانية؛ إذ تأتي غالبا في شكل ثنائيات ضدية تُعنى بالحديث عن الشيء ونقيضه؛ حيث يساعد هذا المبدأ في ضبط المصطلح أكثر. وبعد اكتساب المكان الجغرافي المغلق لهذه الخصائص المحددة للمفهوم، يتبلور هذا الأخير أخذاً بهذه المعطيات في نطاق السرد الأدبي بكونه «الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة . ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L' espace géographique) »[4]، وهي العلاقة التي نبحث عنها من خلال توظيف هذا المفهوم لدراسة آليات تفكيك عناصر الرواية، بوصفها تحمل هذه الأبعاد الشكلية من منظور بنيوي سيميولوجي، وتشير في الوقت نفسه إلى قيم رمزية دلالية، فالفضاء الجغرافي المغلق قد يتجاوز الأطر و الحدود المادية، لينفتح على دلالات نفسية أو اجتماعية أو غيرهما ترتبط بالشخصيات المقيمة فيه.

ومن هذا المقام لابد من التنبيه إلى دور اللغة وقوتها في عملية الوصف، فهذا الأخير يمثل إحدى الركائز الأساسية في المقاربة النقدية للخطاب الروائي، فضلا عن كونه أحد العناصر المشكّلة لهذا الخطاب الذي يقوم

[1] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية. ص 209.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط5 . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. 2000. ص 196.

[3] فتيحة كحلوش: بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري – .ط1. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. لبنان. 2008. ص 24.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 53.

صرح فضائه على هذه القيمة الثابتة التي تكون الجسر الرابط بين عناصر الكتابة وآليات المقاربة النقدية، بما تمثله اللغة من كشف لمستويات بناء المكان الجغرافي عامة والمكان المغلق على وجه الخصوص لإبراز جماليات المكـــــــــــــــان.

والشيء الذي يلفت انتباهنا إليه ونحن نبحث في مسألة علاقة الوصف بالمكان الجغرافي أن الدلالة الرمزية التي تدخل في تشكيل خصوصية هذا المكان ينتجها الوصف، «باعتباره علامة داخل النسيج الروائي، (فهو يقيم) علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميّز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية ، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها ، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية»[1] التي تعطي خصوصية للمكان الروائي.

2 – 2 – وظيفة الأمكنة المغلقة في تشكيل المكان الروائي:

تبرز أهمية الأمكنة المغلقة في كونها تحقق أهدافا جمالية كثيرة تتعلق بكل عناصر الخطاب الروائي، وذلك من زوايا متعددة تتمثل أهمها في النقاط الآتية:

1 – الأمكنة المغلقة في الرواية تشاكل الواقع، أي تقرّب الواقع التخييلي من الواقع الاجتماعي. لذلك يعمل الراوي أثناء بنائه للأمكنة المغلقة على تصويرها تصويراً حيًّا يجسد هذه المشاكلة. وهذه المسألة الأخيرة شيء طبيعي في الرواية ، « بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة و الحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان »[2]. وتكون خصّيصة المشاكلة هذه من سمات الرواية الواقعية التي تُعنى بهذه التفاصيل، لأن رغبة الراوي في الوصول إلى أقصى نقطة ممكنة من وصف المكان تجعله يبدي عناية كبيرة بذلك.

2– تؤطر الأمكنة المغلقة عناصر الخطاب الروائي من الأحداث والشخصيات، فلا يمكن تصور حدث أو شخصية تخلو من إطار مكاني أو فضاء يخلق الجو المناسب لنمو الحدث، أو يسمح لشخصية بإبراز سماتها أو ردّ فعلها سوى داخل المكان الجغرافي. وهي مهمة ليست باليسيرة عند الراوي الباحث دوماً عن غطاء لأحداثه للوصول إلى عناصر متكاملة للخطاب الروائي، لكونه (أي المكان الجغرافي) « من العناصر الحاسمة في تشكيل و ابراز الخلفية المعرفية للمؤلِّف والمؤلَّف في آن واحد ، لأنه من أهم ضوابط توجيه الشبكة الاشارية للنص »[3].

[1] عبد اللطيف محفوظ: المرجع السابق. ص 23.

[2] السيد إبراهيم: المرجع السابق. ص 201.

[3] عبد اللطيف محفوظ: المرجع السابق. ص 24.

3 – الأمكنة المغلقة لوحة فنية لا تحتوي على عنصري الحدث والشخصية فقط، وإنما تضم الألوان والأصوات والروائح تؤطرها اللغة السردية التي تشكل هذه العناصر الجمالية في علاقتها بالمكان الجغرافي، فاللغة السردية هي لغة واصفة بامتياز، ولمّا كانت كذلك فقد استطاعت أن ترسم لنا تلك اللوحة الفنية للمكان الجغرافي المغلق بدقة وجمال متناهيين.

4 – الأمكنة المغلقة هي رسم للجانب التزييني بما فيه من أشياء ومكونات، أي هي وعاء تنتظم فيه الأشياء بطريقة معينة مانحة صورة عن الديكور الذي يؤلف المكان المغلق، وهو بدوره له تأثير بالغ على الشخصية في أفعالها وتصرفاتها، و على الحدث من حيث بناؤه ومساره السردي.

5 – الأمكنة الجغرافية المغلقة تُمسرح الأحداث، أي « فالراوي يهدف إلى تقديم حدث مرئي ومسموع في مشاهد درامية. فعلى خشبة المسرح نجد المشاهد المسرحية التي يؤديها الممثلون يراها ويسمعها الجمهور بشكل مباشر . وقارئ إحدى القصص القصيرة يتولى مسرحة الأشياء بخياله واعتمادا على قوة الكلمات »[1] التي تجعل من المكان المغلق مهاداً يستقبل الأحداث، ويمارس تأثيراً مباشراً على كل شيء يقع في الرواية.

6 – إن الأمكنة المغلقة هي ربط لخيوط الحبكة وتأسيس للمشهد السردي الدرامي الذي لا يقع خارج المكان المغلق بصفة خاصة، فهذه العملية الدرامية يعطيها المكان طابع الحدث السردي الذي لا ينفك وجوده عن الخطاب الروائي.

2 – 3 – تجليات الأمكنة المغلقة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

تنفتح أحداث رواية (أرصفة وجدران) على ظهور البطل بومهدي في المكان المغلق (غرفة سالم)، وهو أهم مكان مغلق يتعلق به البطل. إضافة إلى أمكنة أخرى مثل: مرحاض البيت والمرحاض العمومي والمقهى والكلية في الجامعة. فهذه الرواية ما هي سوى تنقّل البطل بين هذه الأمكنة المغلقة. « وقبل أن يعبر عتبة الباب ارتمى في حضن المرحاض. لقد شعر بألم في بطنه وبأنه في حاجة إلى أن يتبرز، لكن رائحة المرحاض الكريهة صدّته. إنه لم يُنظف منذ أمد »[2]. فعبور البطل من مكان مغلق صغير (المرحاض) إلى مكان مغلق أكبر منه (البيت أو شقّة سالم) هو محاولة الخروج من ضغط المكان المغلق الصغير والبحث عن المكان المتنفَّس الذي يدفع عنه ذلك الإحباط والتيه والعبثية التي يعيشها.

لكن الواقع الذي يصطدم به البطل هو أنه لا يستطيع تجاوز المكان المغلق الذي ارتبط به من خلال جوِّ الرواية

[1] أنريكي أندرسون إمبرت: المرجع السابق. ص 320.
[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

العام، فالمكان المغلق جزء من الحدث العام للرواية لتوضيح وضعية أبطال الرواية. « جلس بومهدي بكسل ووجهه إلى المقهى لا إلى الطريق . كان يود أن يتمتع برؤية ذينك الرجلين الجالسين في قعر المستطيل الزجاجي. إن حركات أحدهما تبعث على الضحك ...

سئم بومهدي من النظر إليهما(إن حركاتهما سخيفة) ثم إنه لا يسمع أحاديثهما،فهو إذن لا يتسلى. بل يتضايق»[1].

فالبطل الذي يقوم بعملية دفع الحركة السردية إلى الأمام يقفز من مكان مغلق إلى آخر؛ فها هو يتّجه إلى مكان مغلق (المتجر) ليصل إليه من مكان مغلق (العمارة التي توجد بها شقة سالم). « انحدر مع درجات سلم العمارة ... أكد لنفسه أن ربما يكون سالم عند صاحب المتجر المجاور. وحمله هذا الحذر إلى المتجر. كان صاحبه البربري الوافد من الجنوب مشغولاً بتنظيف بعض السكاكين، ويمسح يديه في بلوزته الزرقاء .لم يشعر به لأول وهلة .كان ظهره إلى الباب. وعندما عبث بزجاجتي حليب فارغتين كانتا في صندوق فارغ إلا منهما »[2].

فالحركة السردية التي يرويها الراوي وتقوم بها شخصية البطل لا تكون سوى داخل المكان المغلق الذي سيطر على أمكنة هذه الرواية؛ فالحدث السردي المرويّ مخنوق في المكان المغلق مهما كانت هويّته (المرحاض الموجود في شقّة سالم أو في المقهى أو عند صاحب المتجر)، ويمتد الحدث إلى أمكنة مغلقة أخرى يصلها البطل لكونه طالباً جامعياً يرتاد الكلية في الجامعة، بل يجلس عادة في مقصفها مثل بقية الطلبة الآخرين. «كان يستمع لضجة داخل المقصف وصوتاً نسوياً ينفجر في الفضاء عابثاً لا مبالياً . وحوّل الاتجاه ودخل . كان ثلاثة من الطلاب خلف الفاصل الخشبي يعبثون بمنفضة حجرية: يدفعها الأول فيتلقفها الثاني ليردها الثالث... وطلب بومهدي قهوة . ودفع الثمن ، وجلس في ركن قصي بعد أن غمز لزميل .وفي المقصف كانت الحركة دائبة ، والكلام كعجينة في آلة للعجن »[3].

ومثلما بدأت رواية (أرصفة وجدران) بانفتاحها على أفعال البطل بومهدي داخل الأمكنة المغلقة انتهت أحداثها كذلك على وقع الحوار الذي يجري بين البطل بومهدي و سالم في غرفة هذا الأخير. « انتفض بومهدي من مكانه كطائر مفزوع . اتجه بسرعة و انفعال إلى الباب . ثم، في النهاية ، تسمّر واقفاً بالباب . رجع خطوات إلى الخلف . توجّه إلى النافذة بطريقة من سينتحر . أخذ ينظر إلى البنايات

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 09.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 21.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 44.

والطريق الذي يبعد عن عينيه بأمتار... وقف في وسط الغرفة. ووضع يده على حافة الطاولة. أخذ ينظر إلى سالم» [1].

وإذا كانت رواية (أرصفة وجدران) هي رواية الأمكنة المغلقة بامتيازٍ لطبيعة الموضوع الذي اختاره مُحَمَّد زفزاف، فالروائيون عادة لا « يختارون فضاءاتهم اختيارا مجانيا ، لا دلالة فيه...ففريق يميل إلى الفضاءات المغلقة بحيث لا تبرحها الشخصيات الروائية إمعانا في تعميق حياتها الداخلية » [2]. أما رواية (الأفعى والبحر) فتقلّ فيها الأمكنة المغلقة بشكلٍ لافت للنظر سوى ما ذكره الراوي أثناء السرد انطلاقاً من غرفة سليمان في بيت خالته حليمة مروراً بالفيلات المحاذية للبحر، ومنها فيلا عائلة سوسو والمسكن الذي استأجرته كاري ومارييطا وتامارا في درب صنديو والبار الذي دخله سليمان رفقة سوسو، وهي أمكنة مغلقة قليلة لكنها في الوقت نفسه تصنع الحدث الدرامي الذي يدفع بالحدث السردي إلى الأمام عن طريق حركة الأبطال. « وتمدد (سليمان) فوق السرير وشعر براحة فائقة، وبدبيب خفيف يسري في جسمه... ووقف وتمطط، وقال لخالته أن تدخل الطابلة إلى الغرفة حتى يتمكن من الأكل هنا. ففعلت على الفور وجلست قبالته على كرسي قصير »[3]. فهذه الغرفة الموجودة في بيت الخالة حليمة هي المكان المغلق الأول الذي ينفتح عليه السرد الروائي في هذه الرواية؛ إذ يمثل علاقة سليمان بالبحر وبمكان الإقامة في العطلة الصيفية. وهو في الوقت نفسه المستقرُّ الذي يأوي إليه سليمان في آخر النهار طلباً للراحة من تعب حرِّ الشمس بعد الجلوس على البلاج أو شاطئ البحر.

بينما تمثل الفيلات المحاذية للبحر المكان المغلق الذي يكون سبباً في تعرّف سليمان إلى سوسو. «كان ضياء القمر واضحاً في السماء ورائحة الأزهار تملأ المكان وقد تدلت أعناقها من حيطان في الفيلات ... كانت الفيلات في هذه الساعة هادئة مستكينة. وحاول سليمان أن يتصور ما يجري الآن داخلها»[4]. فهذا المكان المغلق – حتى وإن لم يرسمه الراوي بشكل واضح سوى من الإشارة إليه – فهو يمثل العلاقة المضطربة بين البطل سليمان وسوسو البورجوازية والعلاقة الضدية بينهما، فهي تؤسس للصراع الدرامي بين الاثنين طوال السرد الروائي منذ ظهور سوسو، فالراوي يجعل من هذه الأماكن « تحمل شيفرات دالة تتفاعل

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 124.
[2] عادل فريجات: المرجع السابق. ص 50.
[3] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 09.
[4] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 38.

إن لم تؤسس لأبعاد الحركة والدلالة في العمل»[1].

ومن خلال الفيلا التي تسكنها هذه الأخيرة هناك مكان مغلق آخر ذكره الراوي أثناء تفصيل العلاقة الجنسية بين سليمان وسوسو. « تمدد (سليمان) فوق السرير. فتح أزرار قميصه . ألقى بالقميص إلى الأرض ... وكانت الغرفة قد امتلأت بالدخان . فالنافذة لم تكن مفتوحة. ومع ذلك فقد كانت الموسيقى تتسرب إلى الحديقة من الجهة الخلفية، هادئة ممتعة. ولم يكن يدري سليمان ما الذي يفعله كريمو في الحديقة»[2]. فما وقع بين سليمان وسوسو وقع داخل غرفة سوسو، أي في مكان مغلق أصغر من الفيلا التي دخلها سليمان وأشار إليها الراوي سابقاً.

والأمر نفسه كذلك يقال عن الغرفة (المكان المغلق) التي تناول فيها سليمان الحشيش مع كاري ومارييطا وتامارا وسوسو في درب صنديو – انطلاقاً من كلام الراوي طبعاً –؛ فالغرفة هنا سيطرت على مجموع الأمكنة المغلقة، فقد ظهرت بين سليمان وخالته وبين سوسو وسليمان وبين سليمان والفتيات المذكورات سابقا. «كانت غرفة مستطيلة، يُصعد إليها عن طريق سلم حجري عتيق يكاد يتحطم ، سلم حجري متآكل ضيق ، ومظلم ... وبالرغم من أن الموسيقى كانت تنبعث من مانييطوفون فوق الحصير، فإنه ألا أحد كان يستمع لها »[3]. فالراوي هنا يتنقل من غرفة إلى أخرى، أي من مكان مغلق إلى آخر لنقل عجلة السرد إلى نهايتها. فغرفة كاري ومارييطا وتامارا هي مكان مغلق وقع فيه حدث درامي آخر تابع للأحداث السابقة. و بذلك يكون المكان المغلق مكاناً دراميّاً يعمل على بعث الحدث الدرامي بين الشخصيات عن طريق لجوء هذه الأخيرة إلى المكان المغلق، وهو ما تجلى في الحدث الدرامي الذي وقع في البار (المكان المغلق) بين سليمان و سوسو بعد رفضها أكل سمك السردين المشوي؛ إذ عن طريق دعوة سليمان لها لشرب بيرة تفتح شهيتها للأكل دخلا مع بعض إلى هذا البار الذي تعرّضت فيه سوسو لاستفزاز سليمان وبعض الصيّادين. « جذبها (سليمان) من ذراعها . ودفع الباب المصنوع من دفتين على طريقة أبواب مقاهي القرن التاسع عشر في أمريكا. لم يكن البار كما توقعت، بل كان فارغاً ومظلماً. أخذت تتأمل الرسوم على الجدران. أعجبت بها. وبالألوان الباهتة المختلفة . تخيلت أعماق البحار . فالرسوم توحي بذلك »[4].

[1] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية.دط. أمانة عمان الكبرى. عمان. الأردن. 2004. ص 211.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 56.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 65.

[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 92.

فالمكان المغلق (البار/الحانة) الذي دخل إليه كلٌّ من سليمان و سوسو هو في حقيقة الأمر يشبه غرفة سليمان عند خالته من حيث انغلاقه، ويتطابق مع غرفة سوسو في فيلّتهم، والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى غرفة كاري وماريبطا وتامارا. فهذه الأمكنة المغلقة لعبت دوراً فنّياً جمالياً في إطار «شبكة علاقات دلالية متلاحمة – متنامية ...لا تتشكل إلا داخل النص»[1]، و يتمثل في كونها قد أضفت البعد الدرامي على الأحداث؛ فمن حين إلى آخر عندما تخبو جذوة السرد أو تنقص حدّة الصراع بين الشخصيات يحتاج الراوي إلى تنمية الحدث وخلق جوّ الصراع عن طريق الجمع بين المتناقضين في مكان مغلق واحد كما تمّ ذلك في النماذج السابقة.

وبالمرور إلى نص روائي آخر فإن رواية (أفواه واسعة) لم تهتمّ بالأمكنة المغلقة كما اهتمّت بها الروايات الأخرى لمحمد زفزاف للأسباب التي ذكرناها في أكثر من موضع. ورغم ذلك فإن الراوي قد لفت نظرنا إلى بعض الأمكنة المغلقة التي تجري فيها الأحداث مثل: غرفة الراوي البطل والمقهى الواقعة على مشارف المحيط الأطلسي والمستشفى الذي دخله الراوي البطل. مثلما هو الحال مع غرفة البطل في بيته العائلي. « وعندما حولت عيني رأيت صرصارين يزحفان لكن بعيداً عني، ولم أتمكن من أن أدوسهما »[2]. فالراوي البطل هنا يصف غرفته (المكان المغلق) الذي يجلس فيه، وينتمي في الوقت نفسه إلى البيت العائلي عن طريق الحوار الذي يجريه مع والدته، رغم كونه لم يعطنا صورة مفصلة عن هذا المكان المغلق (الغرفة)، وإنما أشار إليه إشارات مقتضبة تؤسس للمكان المغلق الأول الذي تنفتح عليه أحداث الرواية، ف« يعطيها أبعادها ، ويمنحها دلالتها »[3].

بينما تشهد هذه الرواية تفصيلاً واسعاً للمكان المغلق (المقهى الواقعة على مشارف المحيط الأطلسي)، لكون الراوي البطل ينتقل خلالها لسرد علاقة هذا المكان بالكاتب؛ إذ يجلس فيه كل صباح يتناول فيه قهوته و يتأمل البحر ويقرأ فيه الجرائد. « المقهى على مشارف المحيط الأطلسي، أمواج عالية، لا شك أنها كانت تهدر. إذ لم يكن بإمكانه سماع هديرها، لأن زجاج المقهى كان يمتص هدير الأمواج وأصوات طيور النورس التي تحلق في السماء وتحاول أن تلتقط شيئاً من صفحة البحر ... يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ

[1] إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية. دط .المؤسسة الوطنية للطباعة. الجزائر. 1992. ص 104.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 09.

[3] شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد " .مجلة الثقافة .ع115/ س22. وزارة الاتصال والثقافة. الجزائر.1997. ص155.

الجريدة ، جاءه النادل ووضع أمامه قهوة دون أن يطلبها منه »[1]. فالراوي في الحقيقة لم يكتف بتصوير المكان المغلق (المقهى) تصويراً داخلياً، وإنما صوره حتى من الخارج، بل تعدّى وصفه للمكان (المقهى) إلى وصف جانب من البحر، ممّا يعطي صورة كاملة عن المقهى التي يجلس بها الكاتب.

وهناك مكان مغلق آخر ذكره الراوي البطل أثناء سرده قصة حياته أو الشريط الزمني الذي مرّ عليه في حياته المأساوية ألا وهو (المستشفى) الذي زاره بعد إصابته بمرض مفاجئ. « ذات مرة أصبت بمرض – عافاك الله – فألقي بي على الأرض في مستشفى عمومي بدون أكل ولا غطاء ، و حتى الفراش كان مجرد قطعة حديد ، باردة ، موخزة ، مؤلمة »[2]. فالراوي البطل تستحضر ذاكرته المكان المغلق المتمثل في (المستشفى) الذي دخله في مرحلة معينة من حياته. فهو هنا يعطينا ملامح هذا المكان الذي كان سيئاً بكل المقاييس، وشكّل في نفسه مأساة حقيقية بقيت له جرحاً مؤلماً وهاجساً يمكن أن يتكرر.

إن هذه الأمكنة المغلقة الثلاثة (غرفة البيت العائلي والمقهى والمستشفى) يتكرر حضورها في هذه الرواية، وخاصة المكانين الأول والثاني، لكونهما مكانين مركزيين ترتبط بهما أحداث هذا النص الروائي الذي لا توجد به أمكنة مغلقة أخرى تتضح بصورة بارزة، وإنما هي أطياف أمكنة – إن صح التعبير – جاء ذكرها من طرف الراوي أثناء حديثه عن موقفه من بعض الأحداث العالمية التي تركت بصماتها على مخيّلة الراوي.

وبالعودة إلى نص روائي آخر من نصوص مُحَمَّد زفزاف فإن رواية (بيضة الديك) بأحداثها وشخصياتها تمثل الأمكنة المغلقة التي دخلها أبطال الرواية، بداية بالبطل الأول رحّال ونهاية بالمكان الأخير(المنتغمري) الذي دخله رحّال وصديقته جيجي. وخلال السرد الروائي يطالعنا الراوي بكثير من الأمكنة المغلقة التي عادة ما كانت سجناً لهؤلاء الأبطال، وصارت أمراً حتميّاً يقع لهم جراء ظروفهم الاجتماعية المزرية؛ فرحّال البطل الكاتب يروي عن نفسه عن المكان المغلق (الغرفة) التي كان قد استأجرها. «كانت صاحبة الصيدلية هي التي توسطت لي أول الأمر لأكتري هذه الغرفة فوق سطح عمارة من خمسة طوابق. الغرفة ليست ضيقة وليست واسعة. لكن المرحاض يوجد في إحدى زوايا السطح. يكون ذلك متعباً جداً خصوصاً في فصل الشتاء ... لها شبه مطبخ ينام فيه واحد أو اثنان... كانت فيه (أي في سطحه) بعض الثقوب التي عرفت

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 11.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 28.

كيف أغطيها فيما بعد »[1]. فهذا المكان المغلق (الغرفة) يكشف عن المعاناة الاجتماعية التي يتعرض لها الراوي البطل رحّال؛ فهو يبدو « في حالة ضياع كلي يتجلى عبر مسار صوري تجسده مجموعة من الصور المتجانسة تحيل على الواقع المأساوي»[2] للمكان، فالغرفة من خلال تصويره لها لا تليق بمقامه ككاتب مثقف يبحث عن عمل يأكل منه لقمة العيش، فحدودها توحي بكونها مأساة حقيقية ستكون نقمة على البطل رحّال. ومن ثمة فإن هذه الغرفة هي مكان إجباريّ وليس اختياريّاً بالنسبة إلى رحّال، لأنه مضطر إلى كرائه بحثاً عن القوت اليومي.

والأمر نفسه كذلك يمكن أن يقال عن المكان المغلق (البار أو الحانة) الذي تعيش فيه البطلة الراوية الثانية الحاجّة التي يسكن عندها البطل الأول رحّال. «كان البار الذي كنت أشتغل فيه يمتلئ باليهود ... علمني ذلك البار الذي اشتغلت فيه أكثر من خمس عشرة سنة الشيء الكثير »[3]. فالمكان المغلق هنا (البار) هو مكان إجباريّ لجأت إليه الحاجة خدمة لنفسها، وهروباً من الوضعية الاجتماعية الصعبة التي تعيشها بعد وفاة والدها. إلا أن معالم هذا المكان لا تظهر بصفة واضحة، بل كان مكاناً عرضيّاً انتقاليّاً من حالة اجتماعية إلى حالة أخرى، ولم تتوقف عنده البطلة الراوية طويلاً، وحتى بعد زواجها بصاحب البار ووفاة هذا الأخير صار ملكها. وعبر هذا السرد لم نلمس الوصف الحقيقي المباشر لهذا المكان المغلق.

ويأتي البطل الراوي الثالث عمر ليقص علينا الأمكنة المغلقة التي دخلها مجبراً على ذلك أو مكرهاً في ظل وضعيته الاجتماعية السّيئة. « لو لم تكن (كنزة) فقط تنتمي إلى أسرة مخزنية لسارت الأمور سيراً آخر. لبقيت في مراكش، ولما زرت السجن هنا في الدار البيضاء »[4] . فمكان الإقامة الإجبارية (السجن) هو مكان مغلق عرفه عمر انطلاقاً مما ارتكبه في حقّ كنزة وهي من أسرة مخزنية. وبذلك يكون السجن مكانا مغلقاً في حياة شخصية عمر الذي لا تختلف وضعيته عن وضعية الأبطال الآخرين.

ويقص علينا راو آخر سرده لتفاصيل حياته ألا وهو البطلة كنزة صديقة عمر عن نشأة العلاقة بينهما. « ووصلت (أي كنزة) إلى البيت ، ثم أحببته ، ثم اغتصبني ، ثم ربطني والدي طيلة أيام وظللت في مكاني أياماً لا أشرب سوى الماء ، ولا آكل سوى الخبز ، مثل جروة تماماً ، مثل جروة بئيسة كان يملكها جيراننا

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.

[2] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. دط. دار القصبة للنشر. الجزائر. 2000. ص 97.

[3] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 27.

[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 51.

وماتت من تلك المعاملة، وخفت أنا أن أموت لأنني أصبحت أعامل مثل الجروة . فاضطررت أن أحكي كل شيء »[1]. فالبيت هنا يشكّل مكاناً مغلقاً، وهو مصدر مأساة حقيقية بالنسبة إلى شخصية كنزة التي تتذكر هذا المنعرج الخطير بكثير من الألم و الإحباط الذي بقي جرحاً غائراً في ذاكرتها؛ إذ « له علاقة بقضايا المجتمع وتحولاته وبالفرد و أسئلته وتمزقاته »[2].

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن المكان المغلق (السيّارة) المتناهي في الصغر؛ إذ يعدّ مصدر السقوط الاجتماعي في العلاقات الجنسية المثلية ألا وهو اللواط بالنسبة إلى شخصية دحو. « دفع ذلك الأوروبي رشوة وأخذه معه بالسيارة الفولفو إلى البيت ، شرب دحو كثيراً ، وعاد إلينا في نهاية الليل سكران وفي يده حزمة من الأوراق النقدية »[3]. فشخصية دحو وقعت في هذا الانحطاط الاجتماعي نتيجة لقمة الخبز التي جرّته إلى الوقوع في هذه الرذيلة، و سبّبت له الحقد ضد المجتمع الظالم الذي دفع به للسقوط نحو الهاوية.

كما شكّل مكان مغلق آخر (النادي الليلي) مصدر المأساة بالنسبة إلى شخصيات مثل: خديجة وحليمة اللواتي يرتزقن من بيع أجسادهنّ للزبائن الأثرياء؛ « زارنا (رحّال الكاتب) مرة في النادي الليلي ، كان سكران ولكنه كان عاقلاً مع ذلك ، اقترب منه شخصان اثنان ، وخشيت أن يعتديا عليه ، فكثيراً ما تقع هذه الأشياء بين هؤلاء الأشخاص متوسطي الدخل ، يتقاطرون علينا من درب السلطان ومن سيدي معروف ، ومن سيدي البرنوصي ، وعندما يسكرون يغرزون في بعضهم السكاكين أو زجاجات البيرة »[4]. فرغم كون الراوي لم يصوّر لنا المكان المغلق (النادي الليلي) تصويراً يوضح فيه معالم هذا الأخير ،- وهو من تقاليد مُحَمَّد زفزاف في رسم أكثر الأمكنة، وذلك « بوصفها نصوصا تتخللها الشفرات أكثر مما هي اختلاقات »[5] - ، إلا أن إشارته إلى هذا المكان كافية لوضع الحدث السردي داخله وقراءته في ضوء هذه العلاقة.

وتكاد تختلف رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) عن روايات مُحَمَّد زفزاف السابقة، من حيث كثرة الأمكنة المغلقة التي برزت في السرد الروائي؛ بداية بالفندق إلى الغرفة الموجودة داخله التي جمعت بين كلٍّ من البطل عليّ وفاطمة، مروراً بالمطاعم الشعبية ثم الغرفة التي جلس فيها البطل وفاطمة ومكسيم وبريجيت، إلى

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 65.

[2] مُحَمَّد برادة: فضاءات روائية. ط1. منشورات وزارة الثقافة. الرباط. المغرب. 2003. ص 61.

[3] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 75.

[4] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 95.

[5] روبرت شولز: السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي.ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1994. ص 210.

مقهى الشاليه والسيّارة إلى غيرها من الأمكنة المغلقة الكثيرة. «دخلت إلى أول فندق. نمت حوالي الساعة لأنني لم أنم أمس بما فيه الكفاية... انسحب المستخدم، وجلست هي (فاطمة) إلى جانبي في السرير...

نمت بعد ذلك حوالي الساعة . شعرت عندما استيقظت براحة فائقة ... كل شيء هادئ . ريح خفيفة تهب من مربع الزجاج المكسور عندما وقفت و حاولت أن أطل من وراء النافذة... عدت من النافذة ودليت رأسي تحت الصنبور . كان الماء بارداً منعشاً ... أغلقت الباب ونزلت الدرج »[1]. فالراوي في هذا المقطع السردي يتنقل بين مكانين مغلقين: بين الفندق وما يوجد فيه ألا وهو الغرفة. وبذلك يكون هذان المكانان تصويراً لمكان مغلق واحد، وهو الفندق من بابه الخارجي إلى غرفه الداخلية. وفي هذا الشاهد السردي يبرز التصوير الجزئي التفصيلي للأمكنة في هذه الرواية، أي تفصيل في رسم المكان بعد أن كان تصويراً عامّاً لا يذكر التفاصيل الخاصة بكل مكان، ولا يرقى إلى مستوى الوصف السردي الحقيقي ، وبذلك « تتعدى الصورة الوصفية طابعها التزييني أو التقبيحي إلى طابعها الدلالي والوظيفي والحجاجي »[2].

وعن طريق السرد الخاص بمسيرة البطل في مدينة الصُّوَيرة نكتشف أمكنة مغلقة أخرى .« توقفت (فاطمة) أمام مطعم ،كان فيه ثلاثة من البدو ، رجل في زاوية ، وجهه إلى الحائط وهو يلتهم شيئاً . بينما الإثنان الآخران ،كانا يأكلان من إناء واحد فوق الحصير. دخلنا إلى المطعم ، بعد أن ألقت نظرة على الصحن الكبير المعروض في الباب ، والمعرض للغبار ...

الحصير باهت اللون، بعض الأماكن منه فيها مزق، الأواني عند الباب ، وفي إحدى الزوايا كرتونة كبيرة كومت فيها أشياء كثيرة ، وحولها شيء يشبه المعطف أو اللحاف ...»[3]. فهذا المكان المغلق (المطعم) قد خضع من طرف الراوي لتفتيش كبير؛ حيث صوّر منه زوايا عديدة بما فيها الجالسون فيه ومجموعة الأشياء التي توجد بداخله. فالمكان المغلق هنا يكشف عن أشياء كثيرة، أهمها: وجه المجتمع الذي يعيش في هذه المدينة. إضافة إلى نوعية الأكل الموجود في هذا المكان (المطعم) الذي يكون غالباً قذراً وسخاً. ويشير في الوقت نفسه إلى وجه الصراع الذي تظهر معالمه في السرد مستقبلا، بين فاطمة وهؤلاء الموجودين في المطعم بما فيهم البطل عليّ . ومنه « نلاحظ أن المعطى المكاني يتدخل في صميم البنية الصراعية للخطاب، فالمكان

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

[2] جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة. دط. منشورات الزمن. الرباط. المغرب. 2014. ص 79.

[3] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 10.

بالفعل عامل مؤثر بقوة في تشكيلها تارة و تصعيدها تارة أخرى ، فهو يشكل بنية الصراع من خلال انتمائه إلى فضاءات معينة يصبح المكان فيها متجاوزا لصفته كإطار»[1].

وفي كل مرة تتاح له فيها الفرصة يعود الراوي إلى المكان المغلق (غرفة الفندق) التي يدخلها هذه المرة كلّ من عليّ وفاطمة ومكسيم و بريجيت. « صعدنا الدرجات باتجاه الغرفة . جرت بريجيت الستارة القديمة الحمراء . وضع مكسيم الزجاجات على الطاولة الصغيرة التي يوجد بمحاذاتها كرسيّ عتيق وحوض ماء وصنبور وقطعة من مرآة ملتصقة بالجدار »[2]. فالغرفة (المكان المغلق) التي تجلس فيها هذه الشخصيات الأربعة تؤسس لحدث درامي، يقع بينهم يتمثل في الفعل الجنسي بين هؤلاء الأربعة ، ويكون هذا المكان قد لعب دورا في رصد العلاقات السردية والطباع الاجتماعية المختلفة أو المتناقضة بين الشخصيات، وذلك لأنه « يصور الحياة النابضة ، في أبعادها المادية والمعنوية ، بكيفية دقيقة تجعل منها شيئا جديدا »[3].

ولعل العلاقة الأكثر درامية التي خلقها المكان المغلق (البيت) هي تلك التي جرت بين البطل عليّ ومجموعة من الهيبيين الذين جاؤوا يبحثون عن مكان يقيمون فيه، فاستقبلهم البطل عنده في البيت الذي استأجره، وتعرفوا يومئذ على نوع من المخدّر أو الحشيش يُدعى (الغيطة) الذي أدّى بهم إلى السُّكْر وارتكاب تجاوزات خطيرة في حقّ سكان القرية الذين أشبعوهم ضرباً بالعصيّ والهراوات. ورغم هذا الحدث السردي الهام الذي يعدّ منعرجاً درامياً في مسار بناء الرواية إلا أن الراوي لم يصور لنا البيت (المكان المغلق) تصويراً واضحاً يتلاءم مع خطورة هذا الحدث؛ فقد اكتفى بالإشارة إلى البيت عند الوصول إليه، بل هناك أمكنة مغلقة ليس لها أهمية كبيرة في بناء الحدث رسمها الراوي رسماً بارزاً. « في أحد الدكاكين الصغيرة الذي مد على أرضه حصير بالٍ جداً ، كانت (فاطمة) جالسة في الزاوية . وعلى الحصير عدد قليل من الناس يأكلون ويدخنون الكيف والحشيش»[4]. فهذا المكان المغلق (الدكان الصغير) قد خضع لرسم زواياه العامة من طرف الراوي أكثر من سابقه (البيت) ؛ ففي سطرين فقط قدم لنا السارد حدود هذا الدكان الصغير (التصوير الخارجي للدكان من الخارج والتصوير الداخلي للدكان بما فيه)، ويعدّ هذا المكان المغلق من الأمكنة المغلقة الأخيرة الموجودة في هذه الرواية، قبل أن يختم الراوي سرده لها بحديثه عن مكان مغلق صغير تمثل في الشاحنة

[1] جمال حضري: سيمائية النصوص – عرض وتطبيق منهجي –. ط1. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان.2015. ص 233.
[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي . ص 28 .
[3] عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ. ط1. دار الحداثة للطباعة والنشر و التوزيع. بيروت. لبنان. 1986. ص 06.
[4] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 79.

التي ركبها البطل عليّ رفقة صديقه إبراهيم للوصول إلى مدينة الدار البيضاء كما جاء ذلك في هذا المقطع. « ركبنا الشاحنة بين أكياس مليئة بالقمح ... الشاحنة تهتز في الطريق ... مددت يدي إلى كيس التبن، وناولني الرجل كأساً غير نظيفة »[1]. وهو المكان المغلق الذي ختم به الراوي البطل هذه الرواية، ويعدّ انفراجاً حقيقيّا انتهت به أحداثها، لكون هذا المكان المغلق (الشاحنة) مظهراً من مظاهر هروب البطل خوفاً من اعتقالات رجال الدرك أو الشرطة والدخول إلى السجن.

وتنفتح رواية (الحي الخلفي) منذ بدايتها وفي صفحاتها الأولى على الأمكنة المغلقة التي تقع في الحي الخلفي، ومنها المكان المغلق (العمارات) التي تشكّل مُلتحمةً مع بعض الأزقة المتربة لهذا الحي الذي داهمته الشرطة في صورة القائد ومن معه تشكّل معالم الحي الخلفي. «إلى جانب الطريق الرئيسي ، من الطرف الآخر ، عمارات من أربعة طوابق أغلب شبابيكها مغلقة ... في ذلك المساء الشتوي البارد كانت الحركة غير عادية ، وكان الضوء ينبعث باهتاً خافتاً من بعض النوافذ ، فأغلب الغرباء يضيؤون بالشمع »[2]. فالراوي هنا شرع في مسرحة الأحداث عن طريق رسم المكان المغلق الذي يقيم فيه البدو النازحون من القرى والأرياف إلى المدينة؛ حيث يقتحمون السكنات الشاغرة – تحت طائل ظروفهم الاجتماعية المزرية – بحثاً عن المأوى الآمن رغم تهديدات دوريات الشرطة لهم، وذلك حتى « يتقاسموا أعباء الأنس أو القلق ويتشاركوا في بناء معنى الإنسانية ومعنى الاجتماع البشري. إذ لا إنسانية ولا اجتماع إلا في كنف الجماعة»[3]. وفي هذا الموضع يمكن الإشارة إلى شيء مهمّ هو أن المكان المغلق ليس مصدراً من مصادر مأساة هؤلاء، وإنما هو انعكاس لحياتهم الاجتماعية الصعبة التي يعيشونها.

وبما أن موضوع هذه الرواية هو الحديث عن طبقة الأحياء الخلفية الهامشية فقد كثرت فيها الأمكنة المغلقة التي يعيشون فيها، مثل: الأكواخ والشاليهات ومدن الصفيح التي تفتقر لشروط الحياة البسيطة، وهو ما تجلّى في توظيف المؤلف للبراريك. « وبعيداً عن هذه البنايات تكوّمت مجموعة من أكواخ الصفيح الواطئة المتربة، هي في الغالب ملك لهؤلاء الغرباء مغتصبي أملاك غيرهم، أو هي ملك لأقاربهم، فعندما تشمّ أدنى رائحة، أو يسمع أدنى طنين فإن الغريب يجرّ أبناءه ويهرب إلى تلك الأكواخ »[4] التي تقيه مداهمات الشرطة

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 111.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 07.

[3] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية – الصورة والدلالة –. ط1. دار محمد علي للنشر. تونس. 2003. ص 92.

[4] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 08.

أو تفتيشات رجال الدرك الباحثين عن أصحاب المخدرات أو مهرّبي الكيف والحشيش. فالأمكنة المغلقة عند قراءتها « نفسرها وفق ما يبدو لنا أنه الشيفرات المناسبة ، فيساعد ذلك في الحد من تعدد معانيها »[1]، فهي – في الحقيقة – أقبية تحمل الكثير من الآفات الاجتماعية نتيجة الفقر المدقع.

وعن طريق السرد الروائي يغوص الراوي في شبكة الأحداث، لنكتشف أمكنة مغلقة أخرى قريبة من هذا العالم الخلفي، إنه عالم الحانة (البار). «كانت الموسيقى هي الطاغية في هذا الضجيج تحت الضوء الباهت للحانة، وكان أناس يدخلون وآخرون يخرجون مترنحين في الغالب ، وكان خلف هذا المكان مكان آخر بابه مغلق ، لكن موسيقى غريبة كانت تأتي من هناك خافتة جداً حتى أنها لا تكاد تُسمع ، وبين الفينة والأخرى ينفتح ذلك الباب ليدخل شخص أو ليخرج شخص سكران مجروراً مثل ذبيحة ليلقى به في الشارع »[2]. فهذا المكان المغلق الذي جرت فيه الأحداث المسرودة يعدّ مكاناً دراميّاً بالنسبة إلى الشخصيات التي أشار إليها الراوي؛ فكلّ من خديجة وحليمة والطاهر والمعلّم ينخرطون في عالم البارات أو الحانات رغماً عن أنوفهم، طلباً للرزق عن طريق بيع الأجساد بالنسبة إلى الأولى والثانية، ونسياناً للمشاكل الاجتماعية بالنسبة إلى الثالث والرابع. وهي مأساة حقيقية بالنسبة إليهم جميعاً.

بينما المكان المغلق الذي خضع للتصوير السردي من طرف الراوي هو (غرفة الضاوية) التي جرت فيها أحداث مهمّة .« الغرفة ضيقة مثل زنزانة مربعة ، فيها فراشان ضيقان متقابلان في حين اتكأ صندوق كبير على الجدار الثالث ، تضع فيه الضاوية ثيابها وأدوات زينتها ، وفي وسط الغرفة مائدة صغيرة قديمة مستديرة اشترتها من بائع خردوات متجول بثمن سهرة ليلة مع رجل عجوز »[3]. فالمكان المغلق (غرفة الضاوية) هنا هي ذلك المكان الآمن الذي يأوي هذه الشخصية ويحميها من كلّ شيء. عكس ما كنّا قد وجدناه في مكان مغلق آخر مثل الحانة مثلاً؛ فالفرق واضح بين المكانين رغم كونهما مكاناً مغلقاً واحداً، إلا أن الحانة مصدر من مصادر مأساة كلٍّ من خديجة وحليمة والطاهر والمعلم هو مكان إجباري. بينما غرفة الضاوية هي مكان للراحة والطمأنينة والسكينة إنها مكان اختياري. ف« الانغلاق المكاني ، قد ينفتح عبر التداعيات والتصورات الخيالية ، التي تكسر الجدران السميكة ، وتمنح البطل فسحة لولوج حيز متخيل ومنفتح

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية. ترجمة: طلال وهبه. مراجعة: ميشال زكريا. ط1. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. 2008. ص267.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 37.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 47.

على آفاق واسعة »[1].

ولعل الرابط بين هذه العلاقات المكانية الكثيرة الإجبارية والاختيارية هو مكان مغلق آخر صغير، ألا وهو سيارة فرقة الشرطة المتنقلة التي تراقب سكان الأحياء الخلفية حفاظاً على أمنها. « ظلت سيارة القائد واقفة على حافة الطريق يركبها سائق أكرش دائماً ومنفذ دائماً، وخلفها كانت سيارة أخرى رابضة هي الأخرى وقد نزل سائقها وترك الباب مفتوحاً ليُدخن سيجارة على مزاجه في غيبة القائد »[2]. فرغم كون الراوي لم يخضع السيّارة للتصوير الوصفي الملائم إلا أن مجرد ذكرها يجعلها مكانا مغلقاً أسهم ولو بجزء يسير في بناء الحدث الروائي، بوصفه مكانا مغلقا تتحصن به بعض الشخصيات، مثل: القائد والمقدم والسائق وغيرهم .

وتكاد تختلف رواية (قبور في الماء) عن سابقتها (الحي الخلفي) في قلّة الأمكنة المغلقة في الأولى وكثرتها – كما رأينا – في الثانية، رغم اشتراكهما في الحديث عن الطبقة الفقيرة أو أولاد الأحياء الخلفية المهمّشة. وبذلك فإن هذه الأمكنة المغلقة ستكون محصورة بين المقهى والبيوت الواطئة ودكان إبراهيم وصومعة المسجد. ولا تنفتح الرواية الأولى على الأمكنة المغلقة سوى بعد مرور صفحات طويلة من بدايتها .« بلغت (عيوشة) البيت الواطئ المغروس في التراب الجاف .كانت هناك أكواخ صغيرة أخرى مبثوثة إلى جانبه . وكان خلف بيتهم صومعة مصنوعة من الخشب ومغلفة بالعلب التي جلبت من مكان ما. لذلك كانت الصومعة تلمع وتعكس أشعة الشمس ، فالعلب لم يغطها الصدأ بعد »[3] . فهذا المقطع السردي يتحدث عن مكانين مغلقين: بيت عيوشة وصومعة المسجد اللذين يعدّان من الأمكنة المغلقة التي تسهم في بناء الحدث الروائي من زوايا كثيرة ، الزاوية الأولى: بيت عيوشة هو انعكاس للحالة المزرية التي تعيشها هذه العجوز ويعيشها أهل قرية المهدية . وأما الزاوية الثانية: فصومعة المسجد تمثل وجه الفقيه الدرقاوي الذي يجسّد السلطة الدينية– انطلاقا من بنية السرد لدى الراوي– التي تتحكم في أهل هذه القرية. وعلى هذا الأساس ف« المكان ليس بمثابة الوعاء أو الاطار العرضي التكميلي ، بل إن علاقته بالانسان علاقة جوهرية تلزم ذات الانسان وكيانه»[4]. لذلك فهذه الصومعة تقف خلف الأكواخ الصغيرة التي يسكنها هؤلاء.

[1] إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار. ط1. منشورات جامعة منتوري. قسنطينة. الجزائر. 2000. ص 181.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 09.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 36.

[4] جميل شاكر وسمير المرزوقي: المرجع السابق. ص 64.

لكننا نجد السارد في هذه الرواية من حين إلى آخر يسرد علينا في مقاطع وصفية متفرقة مكاناً مغلقاً آخر، يلعب دوراً مهمّاً في بناء الحدث ألا وهو دكّان إبراهيم، وهو الحانوت الوحيد الموجود في القرية. «كان بيت صغير من الخشب لا يخضع لأي نظام هندسي قابعاً في مواجهة ساحة مترية فيها بلل وصلابة وأوساخ. كان هذا البيت هو دكان المهدية الوحيد . له فم مفتوح على الفراغ في الوسعة . ينقسم الباب إلى قسمين : الأول في الأعلى يطل منه رأس إبراهيم . بينما الجزء الثاني : يغطي أسفل جسده ويستعمل بمثابة خزان لبعض قناني الزيت الفارغة والجوالق القصديرية التي أفرغت من محتوياتها . وعندما يقف إبراهيم ليقدم خدمة للزبون تصطدم قدماه بالجوالق أو الزجاجات ، فيسمع لها صوت موسيقى نشاز »[1]. وهذا الدكان هو المكان المغلق الوحيد الذي خضع لوصف تفصيلي من طرف الراوي، لكونه مكاناً مركزياً في الرواية ؛ من حيث إن خيوط الأحداث تتشابك مع شخصية إبراهيم صاحب الدكان الذي يذهب إليه سكان قرية المهدية لحاجتهم إلى المواد الغذائية التي يبيعها. فهو ليس مكانا لبيع هذه المواد فقط، بل مكان لاجتماع أهل القرية ولعب الورق و الضامة وبحث القضايا الخاصة بالقرية.

بينما بقيت كل الأمكنة المغلقة الأخرى دون دكان إبراهيم غير ذات تفصيل وصفي من طرف الراوي، كما هو الحال مع المقهى الوحيدة في القرية. «كانت الكراسي – التي هي بشكل قطع خشبية مركبة بسرعة وقديمة وعلى استعداد للتكسر لدى أول ضربة خفيفة – واقفة كالجذوع »[2]. وهو تعبير عن حالة المقهى المهترئة التي صارت كراسيها لا تصلح حتى للجلوس عليها. وفي الوقت نفسه يمثل المكان المغلق صورة استغلالية من طرف صاحبها المعلم لسكان القرية، وذلك في صورة المعطي المريض بالسّل الذي يشتغل عنده مقابل أجر يومي زهيد . والمقهى هنا في الرواية هي مكان مركزي تمثل ملتقى أهل القرية لبحث المسائل الضرورية المهمّة، مثل: اجتماعهم عند غرق المركب في عرض البحر، ومطالبة صاحبه العياشي بالديّة مقابل موتاهم الذين ذهبوا ضحية ذلك.

وتأتي رواية (محاولة عيش) لتكرّس المعطيات نفسها بخصوص حضور الأمكنة المغلقة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف؛ فتنفتح هذه الرواية على أمكنة مغلقة مثل: الباخرة الفرنسية (أيفون 5) والبراريك القصديرية التي يسكنها البطل حميد، مروراً بالملاهي الليلية التي يدخلها حميد لبيع الجرائد والصحف. إضافة إلى الغرفة التي يجتمع فيها حميد مع صديقته غنّو؛ فتبدأ مهمّة البطل حميد ببيع جرائده وصحفه عن طريق الاقتراب من هذه

[1] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 43.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 63.

البواخر التي تحمل على متنها المسافرين. « فكر حميد قليلاً . نظر إلى الباخرة . رأى العلم السويسري يرفرف ... صعد درجات سلم الباخرة بهدوء وببطء ... أمسك حميد بحبل السلم وأخذ يصعد الدرجات »[1].

فالشيء الملاحظ على هذا الوصف الخاص بالمكان المغلق (الباخرة) أنه لم يكن تفصيليّاً بالشكل الذي يوفي بغرض الوصف؛ فمعالم الباخرة غير واضحة ولا تسمح بأخذ نظرة عن هذه الأخيرة، رغم كونها مكاناً مركزياً تبرز سمات شخصيات كثيرة عن طريق الأحداث المتشابكة معها ؛ فعادة ما « تتحدد الشخصية في نطاق نظام وتدين بجزء من أصالتها إلى علاماتها المتناقضة »[2]. وما قلناه عن وصف هذه الباخرة كمكان مغلق يمكن أن نقوله عن البواخر الأخرى التي ذكرها الراوي في سرد الفصول الأولى للرواية.

وينتقل الراوي في موضع آخر إلى وصف البرّاكة الصغيرة التي يجلس فيها حارس الميناء. « رأى حميد البرّاكة الصغيرة وقد بهت لونها البني، ورأى من الطاقة الصغيرة رأساً تعتمر قبعة فوق كتفين يحملان شارات ... كانت البرّاكة الصغيرة ملتصقة متكئة على باب ضيق، باب الميناء الأوسط »[3]. فهذا المكان المغلق (البرّاكة) لم يقف عنده الراوي طويلا، بل إنه لا ينفصل عن الحدث المسرود الذي قام به حميد من خلال تجاوزه باب الميناء، ومحاولته الدخول إليه والوصول إلى البواخر الراسيات فوقه لبيع الصحف والجرائد.

لكن الوصف التفصيلي للمكان المغلق يكون قد شمل البرّاكة التي يسكنها حميد وعائلته المنتمية إلى حي البراريك القصديري، فالبرّاكة هي البيت الذي يأوي العائلة .« على حصير باهت الصفرة، تربع حميد وتربع الأب ، في حين كان أخواه يغطان في النوم ... اقتربت (والدته) من الجمر وأخذت تنفخ عليه بفمها ويدها لأن النار أوشكت على الانطفاء. أمسكت برأس غطاء البراد ورفعته . رأت الشاي يغلي ، وعادت إلى مكانها ... جرت الأم الصينية ، توقفت عن مناوشة الزوج ، أخذت تصب الشاي في الكؤوس . قطع الأب الخبزة إلى عدة كسر أمامه ، جر طبق الزيتون »[4]. فوصف المكان المغلق يوضح معالم برّاكة العائلة من الداخل، من خلال ما تحتويه من أشياء، وهو وصف تفصيلي – إضافة إلى مقاطع أخرى في مواطن أخرى من الرواية – يوضح فيه الراوي دور البرّاكة كمكان مغلق في تغيير مسار الرواية، وتحريك خيوط الأحداث والكشف عن شبكة العلاقات السردية بين الشخصيات، و« يكون لشبكة العلاقات هذه دور رئيسي

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 06.

[2] برنار فاليت: الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي–. ص 42.

[3] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 12.

[4] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 21.

في بنية العمل الأدبي »[1]. فالبرّاكة هنا تعكس المعاناة الاجتماعية للبطل وعائلته من الظروف المعيشية المزرية.

بينما ينهي الراوي السرد القصصي لهذه الرواية بمشهد يجمع بين البطل حميد وصديقته غنّو في غرفة هذه الأخيرة. « فتحت غنو الباب ، وارتمت فوق أقرب سرير ، كان هناك في الزاوية سرير آخر ، فوقه كومة من الثياب ، وتحته أكوام من أشياء لم يستطع حميد تمييزها ، رأى بابا صغيرا عند رأس السرير الثاني ... وضع حميد صحفه فوق السرير ، وخرج إلى المرحاض »[2]. فهذا الوصف هو رسم داخلي للمكان المغلق (الغرفة) الذي دخله حميد رفقة غنّو، يبيّن فيه الحالة الاجتماعية التي تعيشها غنّو؛ فهي تسكن شقة صغيرة في عمارة تظهر معالمها محدودة، لا تحتوي على أكثر من سريرين اثنين عاديين، تعكس هذه الحالة الاجتماعية .

ولا تكاد تختلف رواية (المرأة والوردة) كثيراً عن رواية (محاولة عيش) في توظيف عدد الأمكنة المغلقة؛ فبعد التصدير الذي قام به المؤلّف مباشرة تنفتح أحداث الرواية على وجود البطل مُحَمَّد في مكان مغلق ألا وهو (المقهى) التي يجلس فيها ولا يعرف فيها أحداً. « بدأت أتذوق وأستعذب الموسيقى المندفعة من داخل المقهى ... الموسيقى عنيفة وصاخبة في هذا الجو الحار . هزتني رغبة عارمة في أن أرقص. وبالفعل، داخل المقهى، كانت امرأة في أرذل العمر تراقص شاباً إسبانياً . لا تتقن الرقص ، لذلك ذهبت وجلست عند طاولتها أمام زجاجات بيرة كثيرة ومتنوعة . لم يستطع الجرسون أن يخلص الطاولة منها »[3].

فالمقهى هنا في هذا المقطع السردي هي مكان مغلق انطلق منه البطل في رحلته الاستكشافية لظروف الإقامة في هذه المدينة الإسبانية، وهي ظروف تختلف عن التقاليد الاجتماعية السائدة في المغرب؛ وهذا المكان ذو أهمية بالغة فتحت آفاق الأحداث السردية، وجعلت المقهى منطلقاً لمعرفة الأجواء الموجودة في هذه البيئة التي سافر إليها البطل، فما إن تعرّف على الفتاة الدانماركية سوز حتى نشأت بينهما علاقة صداقة، تأخذه على إثرها إلى شقتها أو بيتها التي يعطيها الراوي قيمة كبيرة من خلال تصويره لها. «كانت النافذة مفتوحة . متران على مترين .

سمعت سوز في المطبخ تحدث ضوضاء وضجيجاً . تضرب الأواني بعضها ببعض ... يتسرب ضوء مصباح من الخارج، ويمتزج بضوء مصباح من الداخل. تبدو الشرفة ذات ضوء قمري . بعض الأصص

[1] تودوروف: الأدب و الدلالة. ترجمة مُحَمَّد نديم خشفة. دط. مركز الانماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر. حلب. سورية. دت. ص 57.

[2] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 73.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 17.

موضوعة بشكل غير منتظم .كان كرسي خشبي وكرسي طويل آخر متجاورين في الشرفة ذات الإنارة القمرية. ذهبت جهة الكرسي الطويل ومددت قدمي، بحيث غادرتا الشرفة... وقفت وأخفيت نفسي داخل الغرفة. أغلقت زجاج النافذة وجذبت الستارة السوداء فوق زجاج النافذة. تمددت فوق الفراش ونظرت إلى صورة على الجدار »[1]. فمن خلال حركة الحدث السردي الذي يقوم به كلّ من البطل مُحَمَّد و سوز تظهر معالم بيت هذه الأخيرة مفصّلة على نحو كبير، يكشف هندسة المكان المغلق الذي يحتوي الحدث. فعن طريق الفعل القصصي الذي يقوم به الراوي يتضح البيت من الداخل ليس بالقدر الواسع بالمفهوم الوصفي للمكان، لأن هذا المشهد يأخذ صفحات طويلة من الرواية، ووصف المكان (البيت) مفرّق بين ثناياه، ونحن أخذنا مقطعين وصفيين فقط، بينما وصفه ثري جداً بدقة متناهية .لذلك كان بيت سوز مسيطراً بشكل شبه كليّ على الأمكنة المغلقة.

وعلى عكس بيت سوز فقد كان مكان مغلق آخر دخله البطل مُحَمَّد هو غرفة الفندق الرخيصة التي يسكنها تعطي الانطباع بدلالات أخرى. « وقف (الرجل) وأخذ يذرع الغرفة جيئة وذهاباً وهو يتأمل البلاط والصنبور والجدار . إذ لم تكن بالغرفة الضيقة نافذة بالمعنى الحقيقي ... لكن تلك الليلة في غرفتي الضيقة القذرة في فندق ' الشاون ' تمددت في فراشي وأنشأت لي محكمة تاريخية تحاكمني »[2]. وهذا الوصف المميّز للمكان – وإن لم يكن كافياً للكشف عن معالم الغرفة – فإنه يقف على النقيض ممّا وجدناه في بيت سوز السابق؛ لأنه يعطينا الدلالات الاجتماعية لأصول البطل مُحَمَّد الذي يبقى تكوينه له علاقة بما قام به الراوي من تشكيل لغرفته في الفندق. ف« عندما يشكل الفنان المكان ، فإنه ، ولاشك سيعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته، قصد إبراز التأثير المتبادل بين الشخصية والبيئة المكانية التي تعيش فيها »[3].

والشيء الذي يمكن قوله عن الأمكنة المغلقة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف هو أن توظيفه لهذه الأخيرة كان متميّزاً من زوايا كثيرة؛ فمن حيث كثرتها يكون ذلك انطلاقاً من طبيعة الموضوع المعالج في النص الروائي. وأما من جانب دلالتها فيكون ذلك انطلاقاً من الشخصيات الفنية الموجودة في النص وعلاقتها بالمكان المغلق. وأما من حيث فعاليتها فيكون ذلك وفقاً للحدث السردي الذي يجمع بين شخصيتين

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 57.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 106.

[3] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر – دراسة –. ط1. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. 2002. ص 109.

متخالفتين في الوعي؛ فالمكان المغلق ليس سوى مكان اختياري بالنسبة إلى شخصية أو مكان إجباري لشخصية أخرى. بينما تبقى عملية المدّ والجزر هذه السابقة رهينة الصراع الدرامي بين الشخصيتين. وفي ضوء هذه الأمكنة « تتكثف جملة من العلاقات الإنسانية ، محددة طبيعة الصراع الفكري والإيديولوجي الذي تغذيه مختلف الشخصيات الروائية بقناعتها المتباينة »[1]. ومن ثمة تكون طبيعة هذا الصراع ممسرحةً داخل المكان المغلق، لأنه يجسد هذه الدراما على مستوى النص الروائي بآليات مكانية قريبة من متخيّل القارئ للوصول إلى عملية الإقناع السردي طبعاً.

[1] عمرو عيلان: الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة –. ط1. منشورات جامعة منتوري. قسنطينة. الجزائر. 2001. ص 223.

3– المبحث الثالث : الأمكنة المفتوحة : مفهومها و تجلياتها في الخطاب الروائي:

3 – 1 – مفهوم الأمكنة المفتوحة:

تأتي الأمكنة المفتوحة في مقابل الأمكنة المغلقة لتشكل جدلية مهمّة في دراسة المكان الروائي، وتنبع هذه القيمة العلمية من حيث كونها تجمع الأمكنة الممكنة في الرواية، وهي التي لا تخرج عن هذين القسمين اللّذين تحدث عنهما الباحثون في مجال شعريات الرواية وسردها. ولئن تحدثنا في المبحث السابق عن مفهوم المكان المغلق فإن نظيره المفتوح يعني «المجال المكاني الطبيعي العلوي المترامي في الأفق وعناصره هي:(الشمس– كبد السماء – القرص – الأشعة – السماء – الهواء – السحب – الحداءات الحيارى)، وثانيهما هو المجال المكاني الطبيعي السفلي الذي يرتبط بسطح الأرض بوجه عام »[1]. وهو ما يجعل المكان المفتوح غير محدود بأفق معين، فبدايته من سطح الأرض بينما لا نهاية لعلوه أو ارتفاعه، وهو البعد الذي أشار إليه هذا الباحث؛ فحتى المجال العلوي بعناصره لا يشكل سقفا له ، بل تبقى هذه العناصر مجرد حيّز أو خواء لا يسدّ هذا الأفق الرحب .

ولعل هذا الأخير هو الذي أشار إليه غاستون باشلار بمصطلح آخر هو«الخارج »[2] ويعني به (المفتوح)، وذلك عندما قابله للمكان المغلق، حين جعل « الداخل محددا والخارج شاسعا »[3]. ولا شك أن هذه الحقيقة فلسفية غاية في الأهمية للبحث في قضايا المكان الروائي، إلا أن هذا القانون السردي يقف في أعقاب الحقيقة الفلسفية التي تعدّ مصدر نظرية الرواية بما فيها المكان، وخاصة لما كان الحديث عن هذا الأخير روائيا يمتح من هذه الحقيقة الفلسفية المذكورة .

واعتمادا على هذا التمييز للمكان المفتوح عن المغلق يكون الأول (المفتوح) بعيدا عن الإحاطة أو عملية التوصيف أو تحديد الأطر. وكل ما يمكن قوله عن المكان المفتوح هو أنه يتميز ب« اللامحدودية واللانغلاقية . وقد تجسد ذلك عن طريق تلاشي الأطر، سواء كانت حيّزية يحدثها الطابع المادي للمكان أو أطر انطباعية تنشأ ونوع الرؤية و الاسقاط الموجه للمكان »[4]. وهو المفهوم الذي يحاول تأطير المفتوح وجعله ممتدا أكبر قدر ممكن، ليشمل كل ما علا مهما كان واسعا،وفي الوقت نفسه يدخل تحته ما ضاق وكان مفتوحا، ويكونان على مستوى واحد لاشتراكهما في هذه الأبعاد.

---

[1] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية –. دط. موفم للنشر والتوزيع. الجزائر. 2000. ص 99.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان. ص 196.

[3] غاستون باشلار: المرجع نفسه. ص 194.

[4] فضيلة بوالجمر: هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج. مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة منتوري – قسنطينة – الجزائر. 2009 / 2010. ص 46.

إذاً يتشكل المكان المفتوح من هذه القيم الفلسفية التي تصوغ الإطار العام للحديث اللاحق عن أشكال هذا المكان، ويبقى فقط التمييز بينها وبيان دورها وتأثيرها في تشكيل المكان الروائي، لأن هذا الأخير يتشكل بغيره من عناصر الخطاب السردي ، وله تأثير على هذه العناصر؛ فالأمكنة هي التي تحدد اتجاه الأحداث ونوعية الشخصيات ومصيرها ،« فتتعدد أبعادها ودلالاتها ، وتتباين وجوهها، فضلا عن أنها تعكس الشخصية ، وتدور حولها ، تستكمل شروط بنائها ، وخاصة ملامحها الخارجية ، وفعلها القتالي ، وسيماءها الفكرية »[1]. و وفقا لهذه المعادلة السردية. وهي المقاربة التي ننطلق منها لقراءة الأمكنة المفتوحة في نص الرواية، واكتشاف الدلالات الرمزية الممكنة التي تصنع دلالة المكان العامة. كما أن هناك ملاحظة مهمّة وهي تسجيل الدلالة المتغيرة التي تنتجها الشخصية في إطار هذا المكان من موقف إلى آخر استنادا إلى عملية القراءة التأويلية، بوصفها تبحث دائما عن الدلالات الممكنة، وفقا لانفتاح النص الروائي وحركية أجزائه بين الفعل السردي للشخصية والدلالة.

لم يكن المكان المفتوح ذا دلالة ثابتة ومستقلة عن مجموع العناصر السردية، بل اتخذ هو الآخر دلالة وقتية زمنية قصيرة، سرعان ما تنقلب إلى نقيضها في إطار حركية الإبداع، « لأن الفضاء الروائي لا يمكن بأية حال أن يظل منعزلا عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص كالشخصيات والأحداث والزمن »[2]. وتبقى ميزة المكان مع هذه المكونات هو التداخل الجوهري فيما بينها، مُشكّلة لُحمة الخطاب الروائي الذي تتناغم أجزاؤه في إطار شبكة العلاقات السردية التي تتحكم في بنائها اللغة الشعرية لتحقيق شعرية الخطاب .

3 – 2 – وظيفة الأمكنة المفتوحة في تشكيل المكان الروائي :

لا تقلّ أهمية الأمكنة المفتوحة في بناء الخطاب السردي عن سابقتها في الأمكنة المغلقة، وذلك « بقصد تقديم صورة دقيقة وشاملة للمكان الذي احتضن الأحداث»[3]؛ فرغم خصوصية كلّ منهما إلا أنهما يتفقان في محاور مشتركة كنا قد ذكرنا بعضها في أهمية الأمكنة المغلقة .لذلك سنركز على خصوصية المكان المفتوح الذي تتحدد أهميته في النقاط الآتية :

3 – 2 – 1 – المكان المفتوح يقوم بتفجير الحدث وإثارة المشاهد الدرامية عن طريق نقل السرد من المكان المغلق

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة –. دط. المركز الثقافي العربي. المغرب. دت. ص 142.

[2] جوزيف كيسنر: شعرية الفضاء الروائي. ترجمة لحسن احمامة. دط. أفريقيا الشرق. بيروت / الدار البيضاء. 2003. ص 10.

[3] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر. 2003. ص 69.

إلى المكان المفتوح؛ فتأزُّمُ الأحداث يبدأ عندما ينقل الراوي الأحداث من الداخل إلى الخارج، ومن المغلق إلى المفتوح، وهو الشيء الذي ظهر على أحداث روايات مُحَّد زفزاف؛ فمشاهدها تصبح أكثر حركية بين الشخصيات عندما تتشعب أحداثها وتكثر دهاليزها. فبداية الحدث تولد في المكان المغلق وتتأزم في المكان المفتوح. وهذا ما نلاحظه من خلال الحركة الواسعة في الأمكنة المفتوحة كالشوارع والأحياء والمدن والطرقات والبحر.

3 – 2 – 2 – تكمن أهمية المكان المفتوح في تواصل الشخصيات فيما بينها؛ فهذا الأخير يسمح للشخصيات بإبداء أصواتها وتصوراتها، ويعطي الراوي حلولا سردية لتصعيد بؤرة الصراع وفتح مسار الأحداث نحو تقاطعات كثيرة. ويظهر ذلك في روايات مُحَّد زفزاف عندما يجمع الراوي أو السارد بين شخصيات كثيرة في مشهد واحد. وثمة تتواصل الشخصيات وتدخل رحلة كتابة الرواية مرحلة عسيرة يصعب التكهن بالأحداث اللاحقة، وتتشعّب كتابة الرواية في تمفصلاتها الكبرى تشعب مشاهدها الدرامية. لذلك فإن المكان المفتوح هو عنصر من عناصر سرد الحدث، ولا يمكن أن نتصور رواية من دون توظيف الراوي لهذا النوع من الأمكنة، لأنه « من شأنه أن يقيم تقاطبا بين وسطه ومحيطه أي بين الداخل والخارج »[1]. وهي الجدلية التي تتقاطع وظيفياً بين الداخل والخارج، بين المغلق والمفتوح.

3 – 3 – تجليات الأمكنة المفتوحة في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف:

تبدأ تجليات الأمكنة المفتوحة في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف منذ روايته الأولى (أرصفة وجدران) التي – وإن طغت عليها الأمكنة المغلقة مثلما رأينا ذلك سابقاً – فإنها لا تخلو من بروز بعض الأمكنة المفتوحة التي حاول المؤلف من خلالها – عن طريق راويه طبعاً – نقل البطل المحبط ورفاقه من أجواء غرفة صديقهم سالم إلى خارج هذه الأجواء لتغيير نمطية الحياة التي يعيشونها. وتبرز الإشارات الأولى إلى المكان المفتوح عندما غادر البطل غرفة سالم إلى خارجها إلى الشارع تحديداً. « فالشارع على كلّ حال مسل وإن كان ناسه سخفاء وجبناء ومزيفين .

قطع الطريق لكي يمتطي الرصيف الآخر .كان يود أن ينحرف يميناً ليدخل المبولة العمومية ... أدخل يده في جيبه ، ثم مضى من مصباح على الطريق إلى مصباح . . ليس لديه رغبة في أن يدخل السينما ... داسته امرأة في الطريق بكتفها (أنت أنت و أنا أنا . لكل حقيقته)»[2]. فالمكان المفتوح (الشارع) الذي

[1] عمر عاشور: المرجع السابق. ص114.

[2] مُحَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 13.

يضم الطرقات والأرصفة – رغم كون الراوي لم يقم بوصفها وصفاً تفصيليّا يكشف معالمها إلا من خلال الحدث – صار هدفاً للبطل بومهدي الذي يبدو تائها ضائعاً لم تستقرّ حاله على شيء، بل زاد قلقه واضطرابه، ولم يفلح في التواصل مع أيّ كان، وأصبحت له رغبة أكيدة في العودة إلى غرفة سالم.

ويحاول الراوي دائماً تتبع خطوات البطل بومهدي أثناء خروجه إلى الشارع والطرقات والمساحات المفتوحة، وهذه المرة عندما اجتاز القنطرة التي مرّ عليها باحثاً عن شيء مجهول. «كان يرتمي على الطريق بخطوات تجرّ تاريخاً من الأحزان والتعاسة وفي السماء كانت النجوم تضج . . .

اجتاز القنطرة التي يمر فوقها الطريق الرئيسي وتمتد تحتها سكة القطار. منذ غادر غرفة سالم لم يصادف أحداً ولم يسمع نأمة .كان يبحلق بلا رغبة في سيارة للشرطة مرابطة قرب مقهى تبيّنها بسهولة رغم الظلام الذي يدوس منطقتها »[1]. فالقنطرة التي عبرها البطل ليقضي على المرارة التي يجدها في حياته – رغم كونها مكاناً مفتوحاً – إلا أنها لا تغدو سوى جسر عبور بين مكانين (الطريق قبل القنطرة وبعدها قرب المقهى)، وهو ما جعل انفتاحها لا يسهم في تغيير نفسية البطل، ولا يطرد عنها الملل والإحباط والاضطراب والقلق والضجر.

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن أمكنة مفتوحة أخرى متجاورة خرج إليها البطل بومهدي مع صديقه وهي: البحر والطريق والغابة، وقد ذكرت في موضع واحد. «كانا يركبان دراجة نارية متجهين إلى البحر، حيث الأشياء تعيش في الضجيج الأبدي. كان الهواء رطباً، وكانت الدراجة تقفز بهما فوق الطريق المؤدية إلى خارج المدينة . الطريق حمراء . تصاعد التراب من جانبيها ثم صبغ وجهها بحمرة تتجه إلى الدكنة. الأشجار تنبت بفوضى وبلا نظام . هنا وهناك زرب من الصبير وأشواك العليق. وغابة في طور النمو غرست أشجارها الصغيرة مؤخراً. وخلف الخندق الذي يوازي الطريق تمتد أسلاك شائكة مكهربة تحمي مخازن الأسلحة. كانت الطريق ترتمي إلى الخلف بسرعة »[2]. ويكون هذا المقطع الوصفي هو الوحيد في هذه الرواية يعتني فيه المؤلف بدقة الوصف الذي يقوم ب« الوظيفة التأطيرية »[3]؛ فقد قام بوصف ثلاثة أمكنة تخطّاها البطل وصديقه من الأول إلى الثالث دون تأثيرها عليهما، وكانت بغيتهما إلى المكان المغلق الموجود هناك

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 19.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 36.

[3] جميل حمداوي: مكون الوصف في الرواية العربية – الوصف الروائي في ضوء المقاربة البنيوية السردية –. دط. منشورات المعارف. الرباط. 2014. ص47.

(المقهى). فقد صار انفتاح البطل على هذه الأمكنة سلبيّاً ومحدوداً.

ورغم حديث المؤلف عن بعض الأمكنة المفتوحة الأخرى مثل: النّهر و الهضاب الرملية إلا أنها تشتت تفكير البطل أكثر من تجعله متماسكاً. « المراكب خضراء هناك بينما الغابة الكثيفة القصيرة الأشجار تفصل البحر عن المقهى... في الضفة الأخرى من النهر، كانت هضاب رملية ترتفع، وفي قمتها نبتت نباتات خضراء، وفي بطن الهضاب تلوح بعض خيام الصيادين »[1]. فكل هذه الأمكنة المفتوحة لم تجعل البطل يتخلص من ضياعه وانكساره وتَيْهِه، بل زادت من عجزه وهمومه وكسله وحيرته. وأحياناً تدفعه إلى العودة باتجاه الأمكنة المغلقة للخروج من هذه الأزمة النفسية التي تعيق تفكيره وتشلّ حركاته.

إن الأمكنة المفتوحة بالنسبة إلى البطل خاصة وبقية رفاقه هي بمثابة الإرهاق الذي يصيب النفس فيثقل عليها كل شيء؛ الحركة والحياة و التفكير وغياب الموقف الصريح والتردّد والقلق والحزن ومحاولة التفكير في الانتحار، وهي الأمور التي تحتم عليهم العودة إلى الداخل والفرار من الخارج، سعياً منهم إلى ضمان العبثية وقتل الوقت والفراغ. فالانفتاح على الخارج مبعث الصداع في الرأس والآلام الموجعة. « يجوس بومهدي في المدينة وحيداً كحيوان خرافي ... شعور بالغموض يلح عليه وهو يجوس في المدينة. الجدران عليها طلاء صامت. يتحرك بومهدي الآن بلا إرادة . يتصفح ذلك الشيء أو ذاك . شعر من كثرة المشي والنظر أن عينيه قد تعبتا، وأن قدميه قد تعبتا كذلك. اجتاز أرصفة عديدة ، وجلس في الأخير على إفريز مقهى ... كان بائع صحف يحاول أن يعرض عليه صحفه . لم يكلف نفسه حتى مجرد الرد عليه . انصرف الصبي في الأخير. ومشى بومهدي متهالكاً على الرصيف »[2]. فالمكان المفتوح (المدينة) هو خيبة بالنسبة إلى البطل ومرارة وسكون أو توقف غير مفهوم. كل شيء واهن في دمه وأعضاؤه فيها خَوَر، فكل الأمور غامضة أمامه، الضباب يلف كل ما حوله. والبطل لم يجد الإجابة عن الأسئلة التي تدور في ذهنه أو تعتمل في صدره وتكون تفسيراً لهذا الضياع الذي يعيشه. وعلى هذا النحو تنتهي فصول هذه الرواية التي صارع فيها البطل الأمكنة المفتوحة التي فتحت عليه أسئلة كثيرة تحتاج إلى إجابة دون الوصول إلى ذلك.

وبالمرور إلى نص رواية (الأفعى والبحر) فإن هذه الأخيرة هي رواية الأمكنة المفتوحة؛ فأحد طرفي عنوانها يشير إلى مكان واسع مفتوح ألا وهو البحر الذي يشكل ثنائية ضدية مع كلمة (الأفعى). لذلك فإن

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 38.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 112.

السارد يركز على البحر كثيراً في قصّ المنجز السردي عن طريق العودة من حين إلى آخر إلى هذا المكان المفتوح. « تأبط سليمان فوطته وغادر البيت في الصباح متوجهاً إلى الماء... وعندما اقترب سليمان من الماء ألقى بثيابه إلى الأرض بدون نظام وأخذ يقوم بحركات لتدفئة جسمه... وكان البحر هادئاً ومغرياً. وقد قرر سليمان أن يتمتع بهدوئه وإغرائه حتى يحين وقت الغداء. وتوقف عن القيام بحركاته »[1]. فالبحر هنا كمكان مفتوح يحتضن الحدث السردي ويسيطر على أجواء العلاقات القائمة بين الشخصيات، بل يكون عنصراً أساسيا في عملية السرد ومهاداً يستقبل الشخصيات والأحداث؛ إذ إن أجواء البحر تطغى على كل شيء، حتى على العلاقات السردية بين الشخصيات فيما يشبه البحر أو له علاقة بالبحر ألا وهو المكان المفتوح (المرسى الصغير). « سارا (سليمان و سوسو) باتجاه المرسى الصغير ، وقد تركا خلفهما جموع الشبان ... رأى سليمان الطاولات المسودة بفعل زيت السمك والأوساخ ، والكراسي الطويلة الممتدة بمحاذاتها ...

كانت المراكب موزعة على صفحة الماء، والشباك منشورة فوق رصيف المرسى. وهناك الصيادون الذين تجمعوا أو تفرقوا فوق الشباك يرتقونها. وحول الطاولات الكثيرة الناس يلتهمون السمك المشوي بنهم كبير. وأعجب سليمان بالأسوار القديمة التي تحمل مدافع قديمة كذلك . كانت مؤخرات المدافع الصدئة سميكة ومتدلية إلى تحت. في حين تصعد أفواهها جهة البحر نحو السماء »[2]. فالمكان (المرسى) هو أحد الأمكنة المفتوحة التي تشهد هذا الصراع الدرامي بين سليمان و سوسو؛ إذ إن هذا المكان يعمل على توضيح مواقف سوسو من قضايا كثيرة، منها : موقفها من أكل السردين المشوي مع الناس على الطاولات المسودة. وموقفها من الأسوار القديمة التي تحمل مدافع قديمة. وبذلك تكون الأمكنة قد لعبت دوراً مهمّاً في تحريك الحدث و الشخصية وبيان موقفها من الأشياء ، وهي « التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر ، أم تلك التي تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية »[3].

بينما هناك أمكنة مفتوحة أخرى لم يكن لها تأثير كبير على بناء الشخصية وصناعة الحدث السردي مثل: ما هو الأمر بالنسبة إلى الحي الشعبي الذي يظهر « منكمشاً على نفسه. وخلفه بكل تأكيد بيوت من الصفيح كثيرة ومتزاحمة وغارقة في الظلام. لكن الهدوء لم يكن يسودها بالفعل. وهما يقتربان من البيوت

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 13.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 94.

[3] أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي – السرد بين الثقافة و النسق –. ط1. مطبعة النجاح. الدار البيضاء. المغرب. 2006. ص54.

الواطئة، ويبتعدان عن الفيلات، سمعا صوت الدعاديع خافتاً آتياً من بيوت الصفيح »[1]. فهذا المكان المفتوح (الحي الشعبي) يتميّز بكونه كثير الحركة غير منطوٍ على نفسه ، بل سكون الليل لم يمنع أهله من الحفلات الشعبية التي تقام – عادة – ليلا. وهي إشارة من الراوي إلى هذا التميّز الذي ينفرد به هذا الحي؛ إذ إن هذا الأخير هو مجموعة من بيوت الصفيح والبراريك التي تتوسطها ساحة كبيرة أو فراغ وسط هذه البيوت تسمىّ الوسعة .« عندما انحرفا (سليمان و كريمو) جهة اليمين ، أصبحا مباشرة في وجه وسعة كبيرة. كانت غاصة بالناس واللهب يتصاعد وسط حلقة الراقصين والجالسين على التراب والواقفين وهم يتزاحمون بالأكتاف في هذا الجو الصاخب الشديد الحرارة.

مشيا بخطوات بطيئة حذرة ... لم ينتبه لهما أحد. بل أفسحوا لهما مكاناً دون حتى أن يلتفتوا لهما. إلا أن رجلاً صدمته رائحة الخمر فغير مكانه دون أن يكلف نفسه عناء معرفة مصدر الرائحة »[2]. فالوسعة كمكان مفتوح هي مسرح بعض الأحداث التي تمر على البطل سليمان وصديقه كريمو، أبدى من خلاله الراوي ملامح الحي الشعبي المقابل للفيلات التي انتشرت بجوار البلاج أو قرب الشاطئ. وفي الوقت نفسه أوضح حركة القاطنين بهذا الحي من الناس البسطاء الذين يتجمعون في الأمكنة المفتوحة انطلاقاً من حركة البطل سليمان الذي يكشف عنها عند مروره بها، مثل الدرب الضيق الذي تسكنه خالة البطل .« درب طويل وضيق ، أمام سليمان . الجدران قديمة ومهترئة ، والنوافذ ذات الألوان الباهتة تكاد تسقط عن الحيطان. مائلة ، متشققة . وبعض الأبواب لا تكاد تدخل حتى جسم طفل صغير. أما الشارع الضيق فكان مليئاً بالحفر، وعلى جانبيه حوانيت تعرض بضائع غير ذات قيمة »[3].

فالمكان المفتوح (الدرب الضيق) الذي يضم بدوره مكاناً مفتوحا آخر (الشارع الضيق) يسهم في بناء الحدث الروائي، وذلك من خلال مرور البطل على هذه الأزقة المفتوحة الضيقة التي ينتظر فيها هذا الأخير مجيء سوسو، وهو الحدث الذي له علاقة بالصراع بينهما؛ فهذه الأمكنة التي أشار إليها الراوي هي انعكاس لشخصية البطل وتعبير عن انتمائه، وهو ما يجعل منها موقفاً مسانداً للبطل ضد سوسو التي تدخل أمكنة تختلف عن وعيها البورجوازي وتضغط عليها للوقوع في متاهات كثيرة. فهي أمكنة ضاغطة مهمّتها الإيقاع بطرف معين، ينشأ من ورائها صراع يدفع الحدث السردي إلى الأمام. كما هو الأمر بالنسبة

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 44.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 79.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 86.

إلى النهر الصغير المتصل بالبحر الذي « تنتصب (فوقه) قنطرة من البازلت . وتطفو فوق شبه النهر الصغير قشور الليمون، والمعلبات. . . وأحياناً فضلات آدمية، وأشياء سوداء مثل أحذية قديمة. وتنبعث من النهر الصغير رائحة نتنة هي خلاصة جميع النفايات التي تطفو فوق الماء، أو تتكوم في القاع. وعلى حافة النهر الصغير، صفت مقاعد خشبية، وأمامها طاولات في حجمها وفي لونها. وراء كل مقعد مجامر فحم ، وسطل وسردين مكوم وخبز بلدي »[1]. فالمكان المفتوح (النهر الصغير) قد خضع لوصف تفصيلي من طرف الراوي لخدمة الحدث الذي سيكون بين سليمان و سوسو؛ فكل المعطيات التي وردت في هذا الوصف هي تكثيف من الراوي لبيان موقف سوسو الرافض لما تشاهده أمام عينيها من قضايا، تشكل ضغطاً إضافيا عليها تحول بينها وبين طبيعتها النفسية.

ولكن بالمرور إلى نص رواية (أفواه واسعة) فإن توظيف المؤلف للأمكنة المفتوحة لم يكن بشكل واسع مثلما مرّ معنا في النصوص السابقة. وإنما المكان المفتوح الذي ركز عليه الراوي مما له علاقة بالبطل الكاتب هو البحر الذي يشكل مكانا مفتوحا مركزيا في سرد الراوي. « أمواج عالية، لا شك أنها كانت تهدر... وأصوات طيور النورس التي تحلق في السماء وتحاول أن تلتقط شيئا من صفحة البحر، ومن بعيد، كانت تظهر له باخرة تتحرك ببطء شديد كما لو أنها كانت راسية. إنه يحب هذا المكان، يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ الجريدة »[2]. فالراوي يتحدث عن علاقة البطل الكاتب بالبحر وجلوسه قبالته كل صباح للتأمل والقراءة، وهو ما يجعل هذا المكان يشكل محور السرد؛ فإليه ترجع خيوط هذا الأخير، ومن هذا المكان في حدّ ذاته في علاقته بالبطل ينطلق السرد المشير إلى موقف الكاتب من مسائل كثيرة. والبحر هو المكان المفتوح الوحيد – في هذه الرواية طبعا – الذي خضع للوصف التفصيلي في مواضع ليست بالقليلة، لكونه شهد أحداثا مهمّة. بينما بقية الأمكنة المفتوحة الأخرى لم تشهد معاينة مكثفة من طرف الراوي، ولم تكن مهاداً لأحداث مثيرة.

وفي هذا السياق يتحدث الراوي عن بعض الأمكنة المفتوحة التي تشكل مجالاً واسعاً مثل: الحي الذي يسكنه الفقراء. « لكن أبناء الشوارع الخلفية المشردين ، يضعون الصراصير في قطعة خبز إلى جانب قليل من المازوت يلتقطونه من أرضية إحدى محطات البنزين، فيأكلون ذلك لكي يتحششوا »[3] . فالمكان المفتوح

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 99.
[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 11.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 07.

(الحي) يعدّ مهاداً لتحركات أبناء الأحياء الخلفية الذين يعيشون في فقر وحرمان مشرّدين، فيلجأون إلى المخدرات بتناول الصراصير والمازوت قصد نسيان مشاكلهم وآلامهم اليومية. وبذلك يكون الحي المكان المفتوح الذي يتخذه هؤلاء مأوى يقيمون فيه، ويفرغون فيه ما بقي في رؤوسهم من حاضر مؤلم ومستقبل مجهول ينتظرهم.

والشيء الملاحظ على الأمكنة المفتوحة في هذه الرواية أن أغلبها أمكنة متخيّلة ناتجة عن تعبير البطل الراوي عن موقفه من قضايا كثيرة، إلا أنها « تشكل مجالا أساسيا ومركزيا للأحداث الروائية على اختلاف مجرياتها»[1]. لذلك لم تخضع للوصف الروائي كحيّز للأحداث السردية المحركة للصراع الدرامي الذي يجعل الراوي يقوم بتحضير المكان مسرحاً لأفعال الشخصيات و حركاتهم. وهي الملاحظة التي سجلناها من قبل عند حديثنا عن عناصر الزمن أو الوعي.

وبالمرور إلى نص رواية (بيضة الديك) فإن الوصف السردي للأمكنة المفتوحة يعود بقوة انطلاقاً من طبيعة الرواية، رغم قلّة هذا النوع من الأمكنة الاختيارية (المفتوحة) في ظل الأمكنة الإجبارية (المغلقة) التي تخضع لها شخصيات هذه الرواية. ومن هذه الأمكنة الموجودة في هذه الأخيرة (الطريق) التي تعطّلت فيها درّاجة شخصية كنزة أثناء وجودها عند مفترق الطرق. « فنزلت عنها ودفعتها متجنبة السيارة التي كان كلاكسونها يزعق من خلفي . وقفت بين نخلتين عاريتين على الطوار وأنا ألهث . تركت الدراجة متكئة على النخلة وابتعدت عنها أفكر فيما أفعل . لم يكن معي فلس لدفعها للتصليح . المسافة بين الثانوية والبيت ما تزال بعيدة »[2]. فالطريق هي المكان المفتوح الذي يؤسس للحدث الذي وقع بين كنزة واغتصابها من طرف عمر، وهو الحدث المركزي الذي يتكرر سرده كثيراً، سواء أكان ذلك من طرف سرد عمر لقصته أم لسرد كنزة لقصتها. فسرد تفاصيل المكان هو كشف لما وقع بين عمر واغتصابه لكنزة. فالدلالة السيميولوجية للمكان في علاقته بالحدث تجعل الطريق مكاناً ينفتح على بعض خيوط العلاقة بين الشخصيتين؛ من حيث وجود عمر في الدار البيضاء مع الحاجة وما حدث بينه وبين رحّال.

بينما نجد مكاناً مفتوحاً آخر لا يصفه الراوي وصفاً مباشراً، وإنما يذكره من حين إلى آخر في مواطن متفرقة من الرواية، ألا وهو (مدينة الدار البيضاء) التي تدور أحداث هذه الرواية في أمكنتها. « غادرا (رحّال

[1] عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية " بيضة الديك" لمحمد زفزاف. ص 77.

[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 65.

و جيجي) المونتغمري ، ضجيج السيارات . الازدحام الكبير في الدار البيضاء يكاد يدوخه »[1]. وهو وصف لا يرقى إلى الوصف التفصيلي الواضح الذي يعطي معالم هذه المدينة، وإنما لكون هذه الأخيرة تمثل مسرحاً لأحداث هذه الرواية. وهو الانطباع الذي نخرج به من خلال قراءتنا للأمكنة المفتوحة التي تقلّ بشكل لافت للنظر، وهي الملاحظة التي أبديناها من قبل عند حديثنا عن الأمكنة المغلقة.

وفي نص روائي آخر ألا وهو (الثعلب الذي يظهر ويختفي) يتساوى – تقريباً – وجود الأمكنة المفتوحة مع الأمكنة المغلقة لطبيعة موضوع الرواية؛ فمنذ الأسطر الأولى لهذه الأخيرة يبدأ وصف الراوي لأزقّة مدينة الصُّوَيْرة، وهي الأمكنة المفتوحة التي يَعْبُر من خلالها الراوي إلى دهاليز الأحداث. « مشيت بحذر وذهول داخل الأزقة الضيقة . كانت الأزقة أحياناً تتسع لشخصين فقط . وأحياناً بدون منفذ »[2]. فالأزقة الضيقة التي أوضحها الراوي هي– في حقيقة الأمر – المكان الذي اختاره ليدلف منه إلى أحداث الرواية ودهاليزها، فعبر هذه الأزقّة يتمكن القارئ من معرفة فنادق هذه المدينة وغرفها وبيوتها، وفي الوقت نفسه يقترب من اللحظات الحاسمة والصراع بين الأطراف المتنافسة في الرواية .و في الوقت نفسه « تستدرجه إلى التفاعل والتأثر والحكم الجمالي والمضموني»[3]، وهو انفتاح أو استهلال مباشر ألغى به الراوي السرد التمهيدي الطويل للأحداث.

ولكن المؤلف عن طريق راويه يعود من حين إلى آخر إلى الأمكنة المفتوحة مثل: الساحات التي تشكل همزة وصل بين الأمكنة المغلقة الكثيرة. « عبرنا (عليّ و فاطمة) ساحة كبيرة واسعة كان فيها أناس أمام أكوام من القمح والشعير والذرة وحبوب وقطاني أخرى . بعضهم يكيل، والبعض الآخر يتشمس في الغروب آخر أشعة الشمس، والبعض الآخر ألقى الباش فوق سلعته ونام قربها. الناس يعبرون في كل الإتجاهات، والمشترون قليلون جداً »[4]. فالمكان المفتوح (الساحة) تظهر معالمه من خلال هذا الوصف الممهّد للمشاهد والأحداث اللاحقة؛ فالراوي يجول بعدسته ليعطينا تفاصيل عن مجتمع الناس الذين يعيشون في هذه الساحات والأزقة والساحات والشوارع عن طريق الكشف المستمر لها. فالمكان المفتوح يعدّ جسر عبور بين المسرود المرويّ وما يمكن أن يرويه السارد فيما بعد في وقت لاحق.

[1] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 108.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 05.

[3] أحمد المديني وآخرون: مُحَمَّد زفزاف الكاتب الكبير. ص 51.

[4] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 12– 13.

وبعد مرور البطل وصديقته فاطمة من مكان مفتوح (الأزقّة) إلى مكان أكثر اتساعاً (الساحة) وَجَدَا نفسيهما داخل مكان مفتوح ثالث ألا وهو رصيف الميناء. « كانت الشوايات مصطفة فوق رصيف الميناء، وإزاءها مقاعد طويلة جلس عليها مغاربة وهيبيون أجانب يتحدثون لغات مختلفة ويلتهمون السردين الساخن بعد أن يعصروا فوقه قطع الليمون . منهم من فضل الجلوس على الأرض قرب بركة مائية تفوح منها رائحة السردين وتطير حولها ذبابات ذات طنين رتيب ... كانت الشباك هناك على بعد أمتار مبسوطة فوق الرصيف ... كانت الأسماك تلمع تحت أشعة الشمس وهي تفرغ من الصناديق أمامنا. أما فواكه البحر الأخرى المشهية فكانت تجمع بعناية مثل سرطان البحر والجمبري والمحار. وكان الناس متجمعين حول الرصيف واقفين أو جالسين ينظرون إلى عملية نقل الأسماك من المراكب »[1]. فرصيف الميناء الذي خضع لوصف دقيق من الراوي انطلاقاً من كونه مكاناً مفتوحاً أسهم هو كذلك في بلورة معطيات كثيرة، منها:

كشف معالم المكان الذي سينخرط فيه البطل عليّ وفاطمة. إضافة إلى أن هذا المكان يفتح الحدث على احتمالات كثيرة يمكن أن يتفرع إليها، مما يعني أن أهميته قد « توسعت واغتنت بعدد من احتمالات التأويل وتشبعت بعناصر دلالية وايحائية متعددة »[2].وبذلك يترك تأويل المسار السردي للقارئ الذي يتتبع السرد القصصي للأحداث. ويبعث الجانب الدرامي الممكن بين كلّ من البطل عليّ و فاطمة؛ فهذه الأخيرة تأبى ارتياد هذه الأمكنة التي تحتوي على أشياء تنفر منها طبيعتها النفسية. وبذلك تكون محاولة البطل جرّ فاطمة إلى هذا النوع من الأمكنة المفتوحة هي استدراجه لها لمعرفة موقفها من قضايا كثيرة.

بينما هناك أمكنة مفتوحة أخرى تسهم في تحقيق الجانب السردي للراوي وإطالته ، مثلما يتحدث البطل عن القرية (مكان مفتوح) بعد مغادرته المدينة. « ونظرت إلى السهل الفسيح غير الخصيب... الصمت تقطعه زقزقات الطيور فوق الأغصان. و يبدو أني رأيت قبل لحظة حماراً أو دجاجة لا أدري ...

سقطت تينة من الشجرة التي كنا تحتها. تناولها إبراهيم ومسح التراب عنها . أزال قشرتها بأناة ... اجتزنا وادياً صغيراً لنسير فيما بعد على جانب الطريق الرئيسية، ولم تكن هناك أشجار، إلا أن بعض الخضرة تظهر من بعيد. ووسط تلك الخضرة تظهر بقع بيضاء ، وعلى جانب الطريق كان هناك حفير موازٍ لها »[3]. فالراوي

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 24.

[2] محمد الدغمومي: المرجع السابق. ص87.

[3] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 106.

هنا تحدث عن القرية التي غادرها البطل عليّ رفقة صديقه إبراهيم بعد سماعه بمقتل ثلاث نساء هيبيات، وهو المكان الذي آوى إليه البطل بعد رؤيته لما يفعله بعض الهيبيين في غرفة عز الدين؛ إذ تشكل القرية المأوى الذي يستريح فيه من ضغط مشاهد المكان المغلق (الغرفة)؛ إذ تعدّ القرية ملجأ فرّ إليه البطل واتخذه في الوقت نفسه ملاذاً للهروب من ضغط ما يجري أمامه من سقوط جنسيّ مِثليٍّ مُريع.

وفي الوقت الذي رأينا فيه تساوي الأمكنة المفتوحة مع الأمكنة المغلقة في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) فإن رواية (الحيّ الخلفي) تدور أحداثها من – خلال عنوانها – في المكان المفتوح (الحيّ) الذي ذكره الراوي مباشرة مع انفتاح مشاهد الرواية. «كانت هناك إلى جانب الطريق الرئيسي، من الطرف الآخر، عمارات من أربعة طوابق أغلب شبابيكها مغلقة، وهناك مساحات أخرى إما مستوية أو محفورة بين شتى العمارات، نبتت فيها أعشاب قصيرة متوحشة، أو تكومت فيها أتربة من مخلفات الحفر »[1]. فالراوي في هذا المقطع الوصفي يشرع في وصف المكان المفتوح (الحيّ) الذي سيصير مسرحاً للأحداث اللاحقة التي يذكرها السرد فيما بعد. وهذا التوصيف من الراوي هو كشف للمكان الذي تقع فيه الأحداث، وهو مكان مركزيّ، كل الأحداث التي يرويها الراوي لها علاقة به. فالحملة التفتيشية التي يقوم بها القائد لهذا الحي بقصد البحث عن المخدرات والحشيش والكيف هي محاولة من الراوي لتعرية الواقع الاجتماعي الذي يعيشه أهل هذا الحيّ، وعن التهميش الذي يعانونه في ظل الأوضاع المزرية التي تحيط بهم.

ثم يقوم الراوي بالغوص أكثر في جوانب الحيّ الخلفي ليعطي تفاصيل عن مكوناته التي يتشكل منها، فيتحدث عن الأزقة الموجودة داخله ؛ فقد «كانت أزقة الحي مليئة بالحفر وغير مبلطة وكان القائد يسير ببطء كما لو أنه يمشي على البيض، لم تكن هناك أصوات في هذا الفضاء المظلم وكانوا يسيرون من زقاق لآخر »[2]، وهي هيئة المكان الذي يَلِجُه القائد و من معه استجابة لأوامر فوقية. فالأزقة هنا تبدو غير صالحة للسير عليها و تفتقد للشروط الضرورية التي ينبغي، بل يجب أن تكون عليها.

و بما أن هذا المكان المفتوح (الحيّ الخلفي) هو المكان المركزي في الرواية فإن السارد ينحو في تفصيل هذا المكان منحى متميزاً ، فيجوب أرجاء هذا الحيّ لنكتشف بعض مكوناته أو أجزائه الأخرى التي تكمل الصورة المكبرة لهذا الأخير، فبعد الفراغ من تصوير الحيّ وأزقّته يستمر الراوي في كشف عناصره للقارئ لبناء

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 11.

عنصر الحدث الروائي. « تنتصب البلوطة العجوز وحيدة منفردة في الخلاء بعيداً عن بيوت الصفيح وعن باقي الأشجار الأخرى المتشبثة في الأرض كيفما اتفق، وعند جذع البلوطة حفرة كبيرة قد يكون طولها حوالي العشرة أمتار وعرضها بدون مقاس، يتجمع فيها ماء المطر في الشتاء لينتن ويعطن ويجف فيما بعد ، ويجف بالحفرة شجيرات قصيرة يمكنها أن تحجب الإنسان وهو جالس، وعند البلوطة الآن كانت هناك جماعات متفرقة شيوخ وشبان . الشيوخ يلعبون الورق أو الضامة ، بينما الشبان يقامرون من أجل سكرة هذا المساء ، وكان الأطفال بعيداً عنهم يتصايحون ويصرخون وراء الكرة في ساحة صلبة »[1]. ويشكل هذا المكان المفتوح (ساحة الحيّ) الملاذ الوحيد الذي يجلس فيه أهل الحيّ من الشيوخ والشبان، لتزجية الوقت وقتل الفراغ الموجود وسط هؤلاء بسبب البطالة وعدم وجود فرص العمل؛ فلا همّ لهم سوى اللهو والبحث عن طرق نسيان المشاكل الاجتماعية التي يعيشونها. فالمكان المفتوح هنا يعمل على كشف واقع أهل الحيّ السّيّء، وفي المقابل يعدّ متنفساً يعطي أكثر حرية لهؤلاء الذين لا أهمية لحياتهم في ظلّ هذه الهموم الاجتماعية. وبذلك يكون الانفتاح الموجود في المكان انعكاساً و مخرجاً في الوقت نفسه بالنسبة إلى هؤلاء؛ حيث يمنحهم فسحة للترويح عن أزماتهم التي تراكمت عليهم. لكونه «السبيل الوحيد للانكفاء على النفس والانصراف إلى الذات، سواء كان ذلك نشدانا للعزلة وهروبا من الآخرين أو اخفاء لحالات وتأثرات»[2].

ويواصل محمد زفزاف عن طريق راويه كشف أطراف الحيّ الخلفي عن طريق الوصول إلى بعض مكوناته التي توسّعُ من بنية المكان المفتوح في هذه الرواية، ليتحدث عن طرقات الحيّ الخلفي التي تبدو مهترئة غير صالحة. « في هذا الوقت المتأخر من الليل لم ينزل القائد من السيارة وأمر السائق باختراق الطرقات التي تم تعبيد بعضها خلال هذه الشهور الأخيرة ... تسير السيارة ببطء و أحياناً تهتز تحت حفرة أو قطعة حجر »[3]. فالراوي هنا يكشف عن طرقات الحي الذي يأتيه القائد زائراً بحثاً عن الممنوعات مثل: الكيف والحشيش والمخدرات والسّلع التي تهرّب من كل مكان. ليكون الراوي قد وصل إلى تمام وصف الحيّ الخلفي بساحاته وشوارعه وطرقاته، لكونه المكان المفتوح المركزي الوحيد الموجود على مستوى هذه الرواية، فالراوي لا يكاد يخرج من هذا المكان إلى غيره، بل في كل مرة يسرد علينا وصفاً خاصا بجزء من أجزاء هذا الحيّ.

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 19.

[2] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية –. ط1. دار الآفاق. الجزائر.1999. ص 205.

[3] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 87 – 88.

وما قام به مُحَّد زفزاف في رواية (الحي الخلفي) على مستوى المكان المفتوح الوحيد (الحيّ) هو نفسه – تقريباً – يقوم به في رواية (قبور في الماء)، لأن المكان المفتوح المركزي في هذه الأخيرة هو البحر – وهو ظاهر من عنوان الرواية – بكل تخومه مثل: الغابة والرّبوة وساحة القرية التي تدور فيها أحداث الرواية. فتنفتح الرواية مباشرة على الفاجعة التي ألمت بأهل قرية المهدية الذين فقدوا أبناءهم في حادثة غرق مركب العياشي في عرض البحر. « ولقد تخيل (علال) أن البحر مقبرة رهيبة. و أن هذا الخضم الهائل لا يتغذى سوى من جثث آدمية . وجعل ينظر بعينين ثابتتين إلى الماء الذي يبدو منبسطاً وادعاً متمسكاً بالأرض »[1]. فالبحر انطلاقاً من كونه مكاناً مفتوحاً هو المكان المركزي المسيطر ؛ فكل حديث أهل القرية عن هذا المكان الذي لا يشكل بالنسبة إليهم تخوماً مائية تقع بجوار قريتهم، وإنما يمثل لهم كل شيء ؛ يمثل لهم مصدر عيشهم أثناء الصيد وركوب البحر، ويمثل لهم كذلك متنفساً من الحياة الاجتماعية المزرية التي يعيشونها رغم ما يأخذه من أولادهم حين أغرقهم في مياهه.

لكن الراوي من حين إلى آخر ينتقل بين هذه الأمكنة المفتوحة المتاخمة للبحر مثلما هو الحال بالنسبة إلى الغابة المجاورة لهذا الأخير التي تبدو متميزة. «كان علال الآن قد اختفى بين الأشجار الكثيفة. وظل العيساوي ينصت إلى أصوات منبعثة من بين الغصون المتماسكة والمتشعبة حواليه. كانت هناك خشخشات مستمرة ترتفع وتنخفض ثم تمّحي. أرهف السمع فأتته كلمات من خلال كثافة النباتات الخضراء. ولم يميز الصوت المتحدث لذلك استمر يدوس الجذوع والتراب بقدميه الحافيتين. ثم أمسك نبات شوكي بسرواله المرقع، فأوقفه لحظة »[2]. فالغابة (المكان المفتوح) لها ارتباط كبير بأهل قرية المهدية الذين يمرّون عليها أثناء عبورهم إلى البحر. وبذلك لا تخلو هذه الرواية من ذكر هذا المكان (الغابة)، بوصفها مكاناً حميميًّا مثله مثل البحر، فهي مكان اختياري يشكل مهاداً يستقبل أهل القرية الذين ولدوا وتربوا في هذا المكان.

غير أن الغابة تكشف سيميولوجيا في ارتباطها بأهل قرية المهدية عن دلالات كثيرة، منها : دلالة الفقر الذي توحي به علاقة سروال علال بالنبات الشوكي الذي عَلِق به. بينما تكون أشجار الغابة المتشابكة المتماسكة دالة على تماسك هؤلاء مع هذا المكان المفتوح (الغابة). فهذا الأخير هو عنصر من عناصر الطبيعة الذي يتمسك به أهل القرية وينسجمون معه رغم الحالة الاجتماعية التي يعيشونها. فهذه الشخصيات

[1] مُحَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 06.

[2] مُحَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 14.

« تتخذ من ذلك تنفيسا لها عن همومها الجاثمة، وإيهاما لها مما هي فيه من واقع قاس» [1].

وتنفتح هذه الرواية على أمكنة مفتوحة أخرى، فهي رواية المكان المفتوح الذي يغطي المكان المغلق مثل: (ساحة القرية) التي يقف فيها السكان قصد النظر في بعض المسائل التي تهمّ قرية المهدية، وهي الواقعة أمام المقهى. « تفرق الصغار في الساحة . طاردوا بعضهم بعضاً ، فأثاروا ضجيجاً وغباراً في المكان ... شعروا بواسطة حاسة خاصة، أن الجميع مشرفون على فرح وعيد. لذلك استمروا في المشاغبة والفوضى، وحلّق بهم خيالهم إلى بعيد، فاقترح أحدهم أن يقوموا بدورة جهنمية حول حانوت إبراهيم... اصطفوا بشكل قطار. قلّد أولهم بفمه صوت المحرك، ومشوا مسرعين، منحدرين وسط النباتات الكثيفة الخضراء»[2]. فساحة القرية هي المكان المفتوح الذي يجتمع فيه أهل القرية للبتّ في القضايا الضرورية المهمّة بالنسبة إليهم، ومنها الزّردة التي أقيمت نعياً على أرواح الصيادين الذين ماتوا غرقاً في عرض البحر. فساحة القرية تلعب دوراً مهمّاً تظهر دلالاته في الجوانب الآتية، فهي أولاً: المكان الذي نشأ فيه أهل القرية صغيرهم وكبيرهم، فهو بالنسبة إليهم مهاداً يتعلقون به. وهي ثانياً: بمثابة المكان الذي يتنفسون فيه أثناء اجتماعهم بمناسبة دراسة مشكلاتهم (إقامة الزردة مثلاً). وهي ثالثا: بمثابة المكان المركزي الذي يتوسط بيوتهم والغابات الخضراء المتاخمة للبحر، ويجمع أهل قرية المهدية بين الخارج منها والداخل إليها.

وبالمرور إلى نص روائي آخر ألا وهو (محاولة عيش) فإن الأمكنة المفتوحة تشكل كذلك مساحة ورقية نصية كبيرة، تبرز من خلال مسرح الأحداث الذي يظهر فيه البطل حميد ورفاقه؛ فالرواية منذ البداية تنفتح على المكان المفتوح ألا وهو (الميناء) الذي ترسو فيه السفن الأوروبية التي تحمل البضائع. « وقف (حميد) يراقبهم من بعيد، يتأمل حركاتهم كيف يتدافعون بالأذرع. بعض الأذرع تتدافع والبعض الآخر يتأبط حزمة من الصحف التي أعرض عنها القراء. سقطت بعض الصحف حول الخمرة المراقة مثل دم متخثر. لكنها لم تلطخ. جمعها صاحبها و تزاحم مع الاثنين الآخرين حول ثقب الأنبوب الذي يصب في الباخرة ...

كان رفاقه الثلاثة ما يزالون يتزاحمون حول أنبوب الخمر الذي يصب في الباخرة. يعرضون أفواههم للثقب الصغير الذي يسيل منه ذلك السائل الأحمر الشديد المرارة »[3]. فالراوي في مستهل الرواية يعرض علينا المكان

[1] عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة. ص 103.

[2] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 90.

[3] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 03.

الرئيسي الذي تدور فيه الأحداث ألا وهو الميناء، فهذا المكان المفتوح له دلالة خاصة بالنسبة إلى البطل حميد؛ إذ يبحث فيه عن تحسين الجانب المادي الاجتماعي من خلال الانطلاق نحو الأمكنة المفتوحة التي تضمن له ذلك. فالمكان المفتوح هو عنصر حيوي أو أفق واسع، لأنه يشكل رغبة البطل في عملية التواصل مع الآخرين، و البحث الدائم عن فرص الخروج من الوضعيات الصعبة له ولعائلته. وهي تمثل « مرحلة الاتصال والتواصل والتفاعل »[1].

إن الشيء الذي عمل من أجله مُحَمَّد زفزاف – عبر راويه طبعا – هو جعل الأمكنة المفتوحة هدفاً للبطل، لأنها فُرَصٌ لتحقيق الغرض الذي خرج من أجله من البرّاكة الضيقة التي يسكنها مع والديه وإخوته، فخروجه يكون فجراً تاركاً وراءه « البراريك القصديرية ، كلها تمتد في ساحة واسعة بضاحية المدينة، تنعرج أحياناً وتتشتت لتلتقي في أماكن معينة. كل هذه الآلاف من الناس هي في خدمة المدينة . منهم الحفارون والخادمات واللصوص ومنهم الصباغون والجيارون والبائعون المتجولون والمتسولون وكل شيء »[2]. فالمكان (حي البراريك القصديري) رغم كونه مفتوحاً إلا أنه يشكل انعطافاً أساسياً في مسيرة حياته اليومية؛ فالحياة الاجتماعية فيه تعدّ دافعاً إلى الحركة والعمل من أجل كسب لقمة العيش. ومن جهة أخرى فدلالة هذا المكان المفتوح المتواضع توحي بالبؤس الحقيقي. لذلك فحميد يتركه يومياً على أمل تحسين الأوضاع وعدم العودة إليها لاحقاً. ويكون هذا المكان عند قراءتنا له ذا دلالة مزدوجة بالنسبة إلى البطل حميد، فهو يسعى دائما إلى تغيير أوضاع عائلته التي يرفض التفكير فيها دون حركة.

وتكثر الأمكنة المفتوحة في هذه الرواية، ومنها الحديقة التي يستريح فيها البطل حميد من عناء المشي يومياً في مدينة الدار البيضاء، فغالباً ما يلجأ إليها للراحة والنوم. « اختفى حميد في مكان معين، بين المرحاض العمومي، ومكاتب النقابة السياحية . بين شجيرات قصيرة كثيفة . زرعها عمال البلدية بشكل فوضوي... بسط حميد الآن حزمة الصحف تحت الظل بين الشجيرات القصيرة الكثيفة. كان جائعا وجائعا ... ظل منتصف النهار مغر، ظل الشجيرات الكثيفة المتشابكة، والتي تتدلى من بعضها أزهار حمراء و بيضاء. كان المكان مثل غرفة صغيرة ينقصها الأثاث »[3]. فالحديقة الواقعة وسط المدينة انطلاقاً من كونها مكانا مفتوحا – في علاقتها بالبطل – تحقق دلالات كثيرة، و هي: الحديقة بمثابة مكان للراحة من عناء

[1] وانغ جينغ: المرجع السابق. ص 99.

[2] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 15.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 34.

التعب اليومي تجلب إليها البطل فتستهويه بظلالها وأزهارها، فهي المكان النفسي المريح. وهي في الوقت نفسه المكان المفتوح الذي يجمع فيه حميد قوت يومه، فهو مظنّةُ وجود قراء الجرائد الذين يجلسون في المقاهي. لذلك فهو مكان محبوب بالنسبة إليه يستبشر فيه خيراً ببيع جرائده. فالشخصية «كلما قيض لها التواجد في فضاء ما فإنها تمارس الحكي عن الأفعال والأحداث التي تأخذ مجراها زمن وقوعها كما يعاينها الراوي »[1].

إضافة إلى الأمكنة المفتوحة في هذه الرواية، هناك أمكنة أخرى أنهى بها مُحَّد زفزاف هذه الأخيرة ألا وهي الساحة والشارع و الطريق التي دلف إليها البطل حميد، ولو أن ذلك كان بشكل موجز. « خرج حميد، اجتاز الساحة التي تحيط بها الغرف في الطابقين الأرضي والعلوي ... في الشارع الطويل، السيارات كثيرة، بعضها خلف بعض، وبعضها في اتجاه معاكس لبعض. غربت الشمس ولكن بقايا أشعتها ما تزال في الأفق ... ثم اشتعلت أضواء المصابيح العمومية، وزقزقت بعض العصافير على أشجار الطوار »[2]. فانتقال الراوي بين الأمكنة المفتوحة الثلاثة هو توضيح للمسار السردي الذي يسلكه البطل منذ خروجه، انطلاقا من غرفة غنّو إلى الطريق والشارع الذي يحتضنه قبل أن يلج البار بحثاً عن قرّاء الجرائد. فهذه الأمكنة المفتوحة صارت مصدر رزق للبطل، فهي طريق مفتوح أمام هذا الأخير يدفعه لكسب قوته، ويحثّه على بذل الأسباب لكسب رزق العائلة التي تنتظر ولدها بشغف. فالبطل يرتاح أكثر – رغم عناء المشي اليومي والتعب الناتج عن ذلك – في الأمكنة المفتوحة التي تمثل المستقبل المشرق. وما هروب حميد من بيت والديه ليلة زفافه سوى هروب من الأمكنة المغلقة التي تمثل الماضي التعيس والحاضر المؤلم. « لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مراميه، ومدلولاته العميقة، و رموزه، وما فيه من جماليات »[3].

ونختم حديثنا عن الأمكنة المفتوحة في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف بالنص الروائي (المرأة والوردة) الذي يقلّ فيه المكان المفتوح، رغم محاولة الراوي كشف الأمكنة التي يزورها البطل مُحَّد أثناء وجوده في البلاد الأوروبية – وتحديدا في إسبانيا –، فالأمكنة المفتوحة قليلة وسردها من طرف الراوي يتكرر بين الفينة والأخرى، رغم حضور مكان مركزي مهمّ ألا وهو (البحر) الذي يجلس البطل قبالته في شُرفة بيت سوز

[1] سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث –. ط1. المركز الثقافي العربي. لبنان / المغرب. 1992. ص63.

[2] مُحَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 83.

[3] إبراهيم خليل: المرجع السابق. ص 131.

سوز. « شعرت (البطل مُحَمَّد) أن الرمل تحت قدميّ لا يشبه رمل شواطئ الوطن. حتى الهواء كان غريباً إلى حد الجنون ...

عندما رأيت الأشجار القريبة منّا، وعندما رأيت الظلمة الخفيفة توقفت لحظة. وكانت سوز قد مشت عند حافة الماء و قد نزعت قبقابيها الجلديين. ورأيت قدميها تلمعان عند نهاية تكسر الأمواج في الظلام الخفيف... كانت قدماي تغوصان في رمل ناعم »[1]. فالراوي البطل يقوم بتصوير المكان (البحر) في علاقته مع شخصيتيّ سوز و البطل، وهذه العلاقة – في حقيقة الأمر – هي علاقة تبدو دائمة من خلال المساحة النصية التي أخذها وصف هذا المكان المفتوح. فهذا الأخير هو كل شيء في هذا النص الروائي، لأنه من حين إلى آخر يعود إلى وصف البحر للعلاقة الحميمية بينهما، ومنذ الصفحات الأولى من الرواية والسارد البطل يتحدث عن البحر، وإنما لم يتعرض لهذا الأخير بالوصف سوى في هذا المقطع السابق.

بينما يبرز مكان مفتوح آخر له دور في بيان العادات و التقاليد الإسبانية التي اكتشفها البطل ألا وهو (الساحة) الخارجية للفندق الذي توقف أمامه البطل مع سوز. «كنا ما نزال ننحدر ، ووقفنا أمام أوتيل . برز ثلاثة شبان بآلات موسيقية شعبية وفي ثياب لمصارعي الثيران . وسع لهم الجمهور الساحة ... اتجه أحد الشبان إلى المنفضة الزجاجية السميكة »[2]. ويعد هذا المكان من الأمكنة المفتوحة التي لم تخضع لمقاييس الوصف الروائي، لكون الراوي لم يعطنا حجم الساحة الواقعة أمام الفندق ولا تفاصيل أخرى عنها – رغم توقفه عندها طويلا ووصفه المشهد الدائر هناك – ،وإنما نقف على هذه التفاصيل من خلال حركة الشخصيات التي تنزل عليها. فعدسة السارد توقفت على حركة الشخصيات أكثر مماّ توقفت على المكان (الساحة الخارجية).

وما يمكن قوله عن الأمكنة المفتوحة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف هو كونها تقلّ وتكثر من نص روائي إلى نص روائي آخر، بحسب طبيعة موضوع الرواية ونوعية الشخصيات، وطريقة تناول هذه الأمكنة من طرف الراوي الذي يتحكم في كل هذه العناصر السابقة. إضافة إلى أنها « أماكن لتفجير و توالد الأزمات والقرارات التي تقلب رأسا على عقب حياة بأتمها »[3]، وهي الأمكنة التي اخترناها لتكون نماذج على علاقة المكان بالشخصيات والدلالات السيميولوجية التي تجمع بين هذه العناصر السابقة. لكن الملاحظة الأهم

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 81.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه ص 27.

[3] مُحَمَّد الدوهو: حفريات في الرواية العربية (الكتابة والمجال). ط1. سعد الورزازي للنشر. الرباط. المغرب.2005. ص 20.

بخصوص علاقة الشخصية بالمكان المفتوح أن علاقة الأول بالثاني بين مدٍّ وجزر، انطلاقاً من وعي الشخصية التي تستريح للمكان المفتوح، وتجذب إليها الطرف المناوئ لها الذي ينفر من انفتاح المكان ، وهو ما رأيناه في النماذج السابقة بين (سليمان / سوسو) و(عليّ / فاطمة) و(عليّ /سلمى) و(دحو/ الأوروبي) و(مُحَمَّد / سوز)، وهو ما يشكل تقاطبات مكانية بين (المفتوح/ المغلق).

4- المبحث الثالث : الصورة السردية : مفهومها وتجلياتها في الخطاب الروائي:

لقد اعتنى النقد الروائي المعاصر – بشكل جزئي – بتقنية الصورة السردية وآلياتها في تشكيل المكان، وذلك من خلال قراءة النصوص السردية وتتبّع كيفية توظيف هذه الآليات، وتنويعها من نص روائي إلى نص روائي آخر، وهو المجال الذي يهمّنا في قراءة المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، بوصفه يُسهم في مقاربة النصوص السردية لهذا الأخير « بغية رصد فنيات التصوير اللغوي في مجال السرد »[1] الذي يحتوي على طاقة كبيرة في قراءة تشكيل المكان الروائي. ومن ثمة فإن الحديث عن الصورة السردية وعلاقتها بالمكان الروائي يدخل ضمن محاولة الاستفادة من طاقة السرد في توصيف المكان، بوصفه عنصراً حيويّاً محاولين تطبيق آلياتها السردية التي لم تحظ بمكانة كبيرة مقارنة بما حظيت به الصورة الوصفية على مدوّنة هذا البحث؛ فاعتماد النقاد على قراءة التشكيل الفني وتأويل مكوناته كان يتم عن طريق الوصف دون السرد، رغم ما يحتويه هذا الأخير من شعرية متميّزة خاصة في ضوء اللغة السردية الحداثية الكثيفة التي كتبت بها الرواية بوجه خاص.

ومن هذا الباب فالعودة إلى السرد وكشف آلياته في التشكيل الفني يعدّ ضرورة نقدية للوصول إلى الطاقة التشكيلية الكامنة وراء اللغة في مكوّن السرد لا في مكوّن الوصف، لأن القراءات النقدية التي اهتمت بالصورة الوصفية ولا تزال كثيرة، بينما الاهتمام بالسرد بوصفه طاقة في التشكيل فلم يتمّ ذلك عند الباحثين – فيما نعلم – إلا قليلاً للقناعة التقليدية عند أكثرهم بأن التشكيل يقوم على الوصف لا على السرد. وانطلاقاً من هذه الأسباب المنهجية والنقدية كان لا بد من تخصيص هذا المبحث للحديث عن الصورة السردية وآليات تشكيلها للمكان الروائي وفق المخطط الآتي:

4 – 1 – مفهوم الصورة السردية :

تحدث الباحثون في مجال السيميائيات السردية والبلاغة الشعرية والنثر الروائي بشكل عام عن مفهوم الصورة السردية انطلاقاً من أنها « تصوير لغوي وفني وجمالي وتخييلي تعبر عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني»[2] الذي يتوافر عليه السرد. وهنا نكون أمام صورة جديدة لم يعهدها النقد الروائي الذي ألف في تقاليده الحديث عن الصورة الوصفية التي تناسب تشكيل المكان. وبذلك تكون مهمّتنا في هذه الدراسة البحث عن آليات الصورة السردية في تشكيل المكان الروائي؛ فاللغة إحدى مقومات بناء هذه الصورة التي يبقى تميّزها واضحا عن الصورة الوصفية. ولكن ما يميّز الصورة السردية عن هذه الأخيرة هو كونها لا تتجلّى

[1] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد. دط. منشورات الزمن. الرباط. المغرب. 2014. ص 07.

[2] جميل حمداوي: المرجع نفسه. ص 15.

في صورة واضحة، لتحديد إطار المكان عن طريق الوقفات الوصفية مثلما يتجلّى الوصف، وإنما بوصفها منثورة – إن صح التعبير – في سرد الراوي، تحتاج منّا إلى جمع المنثور الذي يرسله السارد في لغة السرد البعيدة عن الوصف تارة أولى، وتارة أخرى متعلقةً بالشخصية التي تسكن المكان، لكونها ليست وصفاً حتى تتعلق بالمكان خالصةً من العناصر السردية الأخرى. ومنه فإن وظيفة هذه الصورة السردية تعطي الراوي إمكانية أخرى لرصد المكان عبر السرد لا الوصف، لأن «كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة »[1] يقدم آليات أخرى لقراءة المكان الروائي، بتتبع لغة السرد/الصورة السردية التي تعين المتلقّي على إدراك مقاسات المكان ودلالته السيميولوجية.

والشيء الملاحظ في علاقة الصورة بالمكان الروائي هي كونها تنشأ بعيدة عن المكان، بل يشرع الراوي في الاقتراب من المكان باستعمال الصورة السردية (مجموع المقاطع السردية) بشكل غير مباشر، قبل الوصول إلى الصورة الوصفية (مجموع المقاطع الوصفية) التي يلامس فيها المكان بشكل مباشر، وهو ما يجعل تجليات الصورة السردية في تشكيل المكان الروائي أقل بكثير من الصورة الوصفية التي عرفت في النقد الروائي بوجه خاص. لذلك يصعب العثور على مقاطع كثيرة للصورة السردية في الرواية مقارنة بالصورة الوصفية التي يتوقف فيها الراوي عند المكان، وهو ما يتيح له الفرصة لرصد عناصر المكان عن طريق الوصف. وهذه الفروق الجوهرية بين الصورتين ستساعدنا بعض الشيء في قراءة المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف من جهة، وتوضّح – منهجياً – رؤيتنا فيما يمكن التركيز عليه بخصوص تجليات الصورة السردية في الخطاب الروائي.

4 – 2 – تجليات الصورة السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

تنشأ الصورة السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف منذ لحظة بداية السرد القصصي في الرواية؛ فهذا الأخير يسعى ليكون موازياً لمكون الوصف، لاستكمال تشكيل المكان الروائي بالمقاطع السردية الموازية للمقاطع الوصفية؛ ففي رواية (أرصفة وجدران) يستعين الراوي بالصورة السردية لرسم معالم المكان وحدوده، وهو الذي يأوي إليه الأبطال المثقفون في صورة سالم وبومهدي وعبد الرحمن وصالح وليلى.« انضم بومهدي ظهيرة ذلك اليوم إلى سالم ، وصالح ، وعبد الرحمن في المقهى .كانوا على موعد . لم يكن هناك أمر خطير . ولكنه قتل الوقت . فالأيام كسلى ورتيبة . والساعات تتحرك باعتياد ممل . لذلك فالدردشات على إفريز المقهى هي البحر الرحيم الذي يبتلع شتى الاعتبارات التي تواجههم. وهي الماسح الوحيد لأغشية الشمع

[1] جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة. ص 13.

الملصقة على حياتهم »[1]. فالمكان (المقهى) لا يستطيع أن يأخذ صورة مستقلة عن هذه الشخصيات التي ذكرها الراوي في هذا المقطع، بل يأخذ صورته من خلال علاقته بهؤلاء الأبطال الذين يحنّون إلى هذا المكان الذي يعكس سكونيتهم وعبثيتهم جراء الإحباط الذي هزّ أفئدتهم فأصيبوا بانكسار كبير.

وفي مقطع سردي من رواية (الأفعى والبحر) يرسم الراوي المكان (المدينة الصغيرة) بآلية الصورة السردية، وهي المدينة التي استقر بها البطل سليمان طلباً للراحة من عناء التعب طوال السنة في الجامعة. « مرّ على سليمان بالمكان خمسة أيام. قرأ فيها قليلاً وتأمل كثيراً في أشياء ذات بال، وتحدث إلى خالته عن ثريا وسي أحمد . ولكنه لم يكن مرتاحاً بما فيه الكفاية . فالوحدة قاسية حقاً ، خصوصاً وأنه كان لا ينوي الانعزال بصورة نهائية . وقد تيقن أن ذلك يستحيل عليه بتاتاً. فالناس موجودون من حوله . وهو يتحدث إليهم عن أشياء لا تهمه أحياناً »[2]. ففي هذا الشاهد السردي يكون الراوي قد كشف عن علاقة البطل سليمان بالمكان الذي يستقر فيه؛ فهو – أي البطل – متوتر قلقٌ في هذا المكان الذي يحيط به من زواياه الأربعة. ومن ثمة فإن علاقة البطل بالمكان هي التي أنتجت هذه الدلالات السيميولوجية الممكنة التي تعين القارئ على فحص المكان، بوصفه يمثل مهاداً حقيقيّا ليس لاستقبال البطل فحسب، وإنما كذلك لتهيئة متخيّل القارئ لاستقبال الحدث السردي اللاحق الذي يفجّره المكان الروائي.

بينما تأتي رواية (أفواه واسعة) لتكون شاهداً آخر على استعمال الراوي/المؤلف الضمني لآلية الصورة السردية في تشكيل المكان الروائي؛ وذلك حين تحدث الراوي عن علاقة الكاتب بالنادل في مقهى الأطلسي. « إن النادل أحمق، وهو لا يعرف بأن الكاتب سمعه ورآه كيف يتصرف في المقهى أمام الزبائن في ذلك الصباح على شاطئ المحيط. لم يفعل الكاتب شيئاً سوى أنه دخل معنا إلى المقهى ورأى ما حصل في ذلك الصباح »[3]. فهذه الحركات السردية التي ذكرها الراوي عن العلاقة بين النادل والكاتب تؤسس لخصوصية هذا المكان (المقهى) الذي يجلس فيه الكاتب كلّ صباح لتناول القهوة. فصورة المكان السردية التي رسمها الراوي انطلاقاً من هذه العلاقة بين الطرفين السابقين هي – في الحقيقة – تعطينا الأبعاد التشكيلية لهذا المكان، بطريقة غير مباشرة بعيدة عن الوصف أو الصورة الوصفية. ومن ثمة فإن المكان تنشأ صورته السردية من ظِلال العلاقة بين النادل من جهة، والكاتب من جهة أخرى؛ إذ بداية سرد العلاقة بينهما هي إشارة إلى المكان الروائي الذي يجمعهما.

---

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 47.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 23.

[3] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 16.

وبالانتقال إلى رواية أخرى ألا وهي (بيضة الديك) فإن آليات الصورة السردية تبرز في ثنايا سرد الراوي المبعثر، من خلال حديثه عن حياة البطل رحّال الاجتماعية، وهو بين أصدقائه الذين يعيش معهم في غرفة واحدة. « المهم أنني لا أموت جوعا. غنو تشتري لي أحياناً بعض الثياب ، الأصدقاء يشترون السجائر. ونأكل من مائدة واحدة لا أدفع عن محتواها قرشاً »[1]. فهذا المقطع السردي الذي يشير إلى المكان (الغرفة)، ويشير في الوقت نفسه إلى ساكنيه، هو إشارة من الراوي إلى علاقة هؤلاء الأصدقاء بالمكان الذي يأوون إليه، فهو يمثل الانعكاس الطبيعي لما هو موجود بينهم. وهذا هو الفرق بين الصورة السردية التي تنشأ من صور المقابلة بين سرد الراوي لوضعية الشخصية وبين مكان سُكْنَاها من جهة، وهي صورة متحركة، وبين الصورة الوصفية الخالصة التي تستقل بالمكان، وتبدو صورة ساكنة. لذلك تكون عملية السرد بين الطرفين – الشخصية والمكان – تأسيساً للصورة السردية للمكان الروائي.

بينما تنشأ صور سردية أخرى في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) تجسّد معالم هذه الآليات السردية التي يشّكل بها الراوي المكان. « فكرت (أي الراوي) أن نحلق شعرنا فوراً وأن نتنظف قليلاً، ونسافر إلى الدار البيضاء بأية وسيلة. قلت ذلك لإبراهيم فاقترح عليّ أن نسير على الأقدام مسافة معينة ، حتى نصل إلى محل حلاقة يوجد قرب محطة بنزين تتوقف فيها الشاحنات»[2]. فهذا المشهد السردي الذي سرده الراوي البطل يضيء المكان (الطريق) الذي يسلكه هذا الأخير مع صديقه إبراهيم للوصول إلى محطة البنزين، ومنها إلى مدينة الدار البيضاء هروباً من ملاحقة رجال البوليس جراء ما حدث في قرية الدّيّابات. فهذه الصورة السردية التي رسمها الراوي للطريق المؤدية إلى محطة البنزين الواقعة بين القرية والمحطة جاءت عن طريق آلية السرد لا الوصف، فهي ناتجة عن المشهد السردي بين الراوي وصديقه. ومن ثمة فإن الصورة السردية قامت بتشكيل المكان (الطريق) الذي تسلكه هاتان الشخصيتان. ولعل الشيء الذي نلاحظه في كلّ مرة فيما يخص الصورة السردية أنها تسبق الصورة الوصفية للمكان. « اجتزنا وادياً صغيراً لنسير فيما بعد على جانب الطريق الرئيسية، ولم تكن هناك أشجار، إلا أن بعض الخضرة تظهر من بعيد. ووسط تلك الخضرة تظهر بقع بيضاء، وعلى جانب الطريق كان هناك حفير موازٍ لها »[3]. فبلوغ الراوي الصورة الوصفية للمكان يكون عن طريق تمهيده بالصورة السردية التي تسبق عادة الصورة الوصفية، رغم كون تشكيل المكان عن طريق الصورة السردية يبدو باهتاً سريعاً، لأن الراوي لا يتوقف عند معاينة المكان (الطريق) أثناء السرد، فهذا الأخير يقوم بتعيين

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 107.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

المكـان ويـدع مهمّـة وصـفه الـدقيق للصـورة الوصـفية الـتي تعتـني بالمكـان، لأن الـراوي فيهـا يتوقـف عنـد المكـان و يصف جزئياته. لذلك كان المقطع الثاني الوصفي دقيقاً ومناسباً للمكان دون المقطع الأول.

لقـد صـار تقـدّم الصـورة السـردية علـى الصـورة الوصـفية قـانوناً سـرديّاً في تشـكيل المكـان الروائـي. « واجتـزت مبـاراة للالتحـاق بأكاديميـة في مدينـة القنيطـرة لكـي أتخـرج قائـداً وأصـبحت أحكـم مقاطعـة تضـم حيـاً خلفيـاً يسـكنه شـحاذون ولصـوص ومعلـم مطـرود، إني أعـرف كـل الأشـياء عـن هـذا الحـي، وصـمتي أكثـر مـن صـمت المعلـم المطـرود »[1]. فهـذه الإشـارة مـن الـراوي القائـد الـذي صـار يحكـم حيّـاً خلفيـاً بعـد وصـوله إلى هـذا المنصـب تقـوم بمعاينـة المكـان (الحـي الخلفـي)، عـن طريـق هـذا السـرد السـريع (الصـورة السـردية) بمـا يشـكّل قـرباً مـن الصـورة الوصـفية الـتي تعتـني بالمكـان الروائـي. وتكـون وظيفـة الصـورة السـردية هـي تعيـين المكـان والاقـتراب منـه قبـل أن تأتي مهمّـة الصـورة الوصـفية الـتي تصـف المكـان وصـفاً دقيقـاً. « في ذلـك المسـاء الشـتوي البـارد كانـت الحركـة غـير عاديـة، وكـان الضـوء ينبعـث مـن بعـض النوافـذ، فأغلـب الغـرباء يضـيؤون بالشـمع، ويصـبح حـديثهم همسـاً حـذراً كـأنهم يتوقعـون دائمـاً شـيئاً مفاجئـاً، لكـنهم لا يخـافون ذلـك الشـيء المفـاجئ لأنهـم يتوقعونـه ... ظلـت سـيارة القائـد واقفـة علـى حافـة الطريـق يركبهـا سـائق أكـرش ... وخلفهـا كانـت سـيارة أخـرى رابضـة هـي الأخـرى وقـد نـزل سـائقها وتـرك البـاب مفتوحـا »[2]. فهـذه الصـورة الوصـفية المـأخوذة مـن وصـف الـراوي لنـزول القائـد مـع أعوانـه إلى الحـي الخلفـي تقـف عنـد جزئيـات هـذا الأخـير، وهـي الصـورة الـتي أخـذت مسـاحة نصـية كبـيرة مـن هـذه الروايـة؛ إذ عنيـت مـن حـين إلى آخـر بتشـكيل هـذا المكـان الروائـي (الحـي الخلفـي) بمقـاطع متفرقـة. فتشـكيل المكـان الروائـي يـتم عـبر هـذا المخطـط الفـني الـذي يقفـز فيـه الـراوي/ المؤلـف الضـمني مـن الصـورة السـردية إلى الصورة الوصفية.

ويسـتمر الـراوي /المؤلـف الضـمني في سـرد العلاقـة بـين الشخصـية والمكـان عـن طريـق الصـورة السـردية الـتي تسـبق الوصـف التفصـيلي للمكـان الروائـي. « يـذكر العيسـاوي الآن ، تحـت السـقيفة ، أنهمـا قـالا في ذلـك اليـوم بأن العياشـي لا يـدفع واجـب التـأمين. أصـبح في أذهـان النـاس أن العياشـي لـن يـدفع الديـة إذا مـا حلّـت المصـيبة. فكـر الجميـع أن الديـة سـتقوم مقـام التعـويض الـذي تقـوم بـه شـركات التـأمين في مناسـبات مثـل هـذه »[3]. فـالراوي هنـا سـرد عـن طريـق السـرد الاسـتذكاري حـديث النـاس – وهـم تحـت السـقيفة – حـول الدّيّـة الـتي سـيقدمها العياشـي صـاحب المركـب لأهـل قريـة المهديـة، وذلـك نظـير مـوتاهم الـذين قضـوا في عـرض البحـر. وبـذلك يكـون

[1] محمّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 78.

[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 09.

[3] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 31.

المكان الروائي – السقيفة – قد خضع للصورة السردية التي اقترب بها الراوي من الصورة الوصفية؛ إذ إن هذه الأخيرة هي الوصف التفصيلي للمكان (سقيفة المقهى) الذي اهتم به الراوي فيما بعد. «كانت الكراسي بعيدة قليلاً عن العيساوي . وكان هو يجلس في الظل وقد غلّف وجهه يأس »[1]. فهذا الوصف الذي قام به الراوي لهذا المكان يأتي لاحقاً للسرد الذي سبقه؛ فعلاقة الصورة السردية بالصورة الوصفية تبدو واضحة من خلال المخطط الذي قام به الراوي لتقديم المكان. فالقفز من الأولى إلى الثانية يعطي الراوي فرصة الانتقال من الحركة إلى السكون أو من السرعة إلى البطء، وهذا الانتقال يجعل تشكيل المكان يمرّ عبر المقاطع السردية والوصفية بطريقة لا يحسّ معها القارئ إلا وهو داخل المكان الروائي.

وعلى المنوال نفسه يمضي الراوي في تشكيل المكان في رواية (محاولة عيش) التي لم تختلف هي الأخرى في تشكيلها للمكان عن روايات محمّد زفزاف السابقة. « بعد إلحاح الأم على أن حميدا أصبح رجلا ، وأنه قادر أن يشتغل بنفسه كباقي الرجال ، ذهب الحسن إلى السوق العتيق ، واشترى صفائح وقصديرا وخشبا ومسامير . ألصق شيئا بشيء في حوش البراكة »[2]. فهذا السرد الذي بدأ به الراوي الفصل السابع من هذه الرواية يشكّل مدخلاً يلج به الوصف التفصيلي للمكان (حوش البراكة) الذي يريد والد البطل حميد توسيعها. وهنا تنشأ العلاقة بين المكان السابق والشخصية –كما ظهر ذلك في النماذج السابقة – بين حوش البراكة والحسن، وهي الصورة السردية التي تقدّم المكان بشكل سريع، لتدع بعد ذلك الوصف الدقيق للصورة الوصفية التي تعتني بالمكان الروائي (حوش البراكة) بوصف جزئياته. «كان الشيء الذي بني في الحوش أشبه بمسكن كلب ، وفيه مع ذلك كوة ينفذ منها النور ، وباب قصير ، لا يتسع لقامة حميد »[3].

فهذا الوصف الذي قام به الراوي لما عرضه سابقاً في الصورة السردية يتوجه مباشرة للمكان الذي يسكنه البطل وعائلته دون حديث الراوي عن ساكني هذا الحوش (المكان)، وهو الوصف الخالص للمكان الذي تتمحور حوله أحداث مركزية في هذه الرواية. وبذلك تكون وظيفة الصورة السردية من هذه الجهة تسهيل مهمّة الراوي في عرض عناصر المكان، وعدم مفاجأة القارئ بالمكان الروائي دون تهيئة الجو السردي المناسب لذلك. فالقص السردي ينشأ حول الشخصية التي تسكن المكان قبل الانتقال إلى هذا الأخير الذي تقع فيه الأحداث القصصية المهمّة .

وتأتي رواية (المرأة والوردة) ليكون مخطّط الراوي/المؤلف الضمني فيها مثل سابقاتها ، لكونها تجسد

[1] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 31.

[2] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 51.

[3] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

خصوصية الكتابة السردية عند مُحَمَّد زفزاف، ومنها خصوصية تشكيل المكان الروائي الذي يعدّ المهاد الرئيسي الذي يستقبل الشخصية والحدث الذي تقوم به. « قال جورج ذلك ثم وقف وذهب ألان ليدفع عني وعن جورج وبقيت وحدي جالساً فجاء شخصان وطلبا أن يجلسا إلى طاولتي لأن كل الكراسي عامرة . وافقت برأسي وعندما أتى النادل وقفت وانصرفت في الاتجاه المعاكس الذي سار فيه ألان وجورج »[1]. وتكون هذه الأحداث التي قصّها الراوي بين ألان وجورج والبطل عليّ بداية الاقتراب من المكان الروائي الذي تعرض فيه الأحداث المحورية. فالإشارة إلى الطاولة والكراسي والنادل ووضعيتهم جميعا – ولو بطريقة سردية سريعة – يمهّد سرديا لعملية الوصف التفصيلي للمكان، وهي الصورة الوصفية التي تلامس فيما بعد جوهر المكان بمكوناته التي تدخل ضمن أبعاده الأساسية. « مشيت وسط الناس ، ومررت بالقرب من " ويسكي آغوغو " وقررت أن أسير نحو لاس بالوماس لأشتري سندويتشاً رخيصاً من تلك المتاجر الضيقة المظلمة ... وعندما أبصرت أول بقال توجهت إليه . اشتريت خبزاً وسردينا وقفزت فوق حاجز حجري وجلست فوق رمل الشاطئ وأخذت آكل »[2]. فهذا الانتقال من الصورة السردية إلى الصورة الوصفية يقدّم المكان الروائي بتشكيل جزئي متوازن بين السرد والوصف، وهو ما يجعل المكان يحظى بتشكيل سردي وصفي من طرف الراوي الذي يشرع في الدخول إلى المكان وفق تخطيط مسبق.

وما يمكن قوله بخصوص مسألة الصورة السردية إنها تعدّ آلية من آليات تشكيل المكان الروائي؛ من حيث كونها تقوم بوظائف كثيرة، وتساعد الراوي في الاقتراب من عناصر المكان الأساسية، رغم دورها التشكيلي الباهت في إدراك مقاسات المكان الروائي، لكون اللغة السردية تتقاسمها الشخصية والمكان. لذلك لم تكن لغة الصورة السردية خالصة للمكان، وإنما هي لغة تمهيدية هامشية – إن صح التعبير – لا تلامس جوهر المكان، يقفز بها الراوي من الحدث المشترك بين الشخصية والمكان إلى الصورة الوصفية الدقيقة لعناصر المكان الروائي وأبعاده.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 89.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 89 – 90.

الفصل الثاني:

الألبسة و الأطعمة و الأشياء و دورها في تشكيل المكان الروائي.

1 - المبحث الأول :أهمية المكان في تشكيل الخطاب الروائي.

2 - المبحث الثاني :الألبسة و دورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 - المبحث الثالث : الأطعمة ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي محمد زفزاف.

4 - المبحث الرابع:الأشياء ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الثاني:

الألبسة و الأطعمة و الأشياء و دورها في تشكيل المكان الروائي

1 - المبحث الأول: أهمية المكان في تشكيل الخطاب الروائي.

2- المبحث الثاني : الألبسة و دورها في تشكيل المكان الروائي.

3 - المبحث الثالث : الأطعمة ودورها في تشكيل المكان الروائي

4 - المبحث الرابع : الأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي.

1 – المبحث الثالث : أهمية المكان في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

انطلاقا من المعطيات السابقة بخصوص مسألة المكان وعلاقتها بالخطاب الروائي عامة وخطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف خاصة، فإن الملاحظات المنهجية التي من الممكن تسجيلها في هذا المبحث – وتمثل في حقيقة الأمر أهمية المكان في تشكيل الخطاب الروائي – هي على النحو الآتي:

1 – يتأسس عنصر المكان عند مُحَمَّد زفزاف – كما هو عند غيره من الروائيين – وفقاً للسرد القصصي في الرواية. فالمكان يخضع في بنائه لطبيعة موضوع الرواية و مركزية الحدث ونوعية الشخصيات. وهي كلها عوامل تسهم في اختيار نوعية المكان الذي يتأسس عليه كلّ شيء في الرواية. و قد « يستطيع القارئ من خلالها أن يمارس لعبة اكتشاف جمالية المكان ، وتذوقها ، والتمتع والتلذذ بها، على مختلف الروايات التي يقرأها »[1]؛ فموضوع رواية (أرصفة وجدران) هو بيان سمات الطبقة المثقفة الوسطى البورجوازية المكونة من الطلبة الجامعيين: بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن وليلى المعلّمة الذين يعيشون في عزلة عن المجتمع، ولا حديث لهم سوى عن الفن والحب والجنس، وما عدا هذه الأشياء فهم – أي هؤلاء الأبطال – لا تعنيهم كلّ المسائل الاجتماعية. وهنا غلب في الرواية توظيف المكان المغلق الذي يجسد فكرة العزلة والإحباط والتوتر والقلق الذي يسود هذه الشخصيات. فهذه الأخيرة تركن إلى الأمكنة مثل: الغرفة والعمارة والمقهى والجامعة، ولا تنفتح على العالم الخارجي، بل كان هذا الأخير يكشف عما يعانيه هؤلاء الأبطال، ومنهم البطل الرئيسي بومهدي. « في الشارع كان يتوه وحده . في اتجاه غير معين . يداه في جيوبه. وهو يفكر في أشياء . من جملتها ليلى ونانسي وأخريات »[2]. فخروج هذه الشخصيات إلى المكان المفتوح معناه عدم القدرة على التواصل مع الآخر الموجود في الشارع والطريق والحي والساحة. لذلك لا نجد هذه الأمكنة المفتوحة في الرواية إلا عند رصد الراوي للعلاقة الانفصالية بين هذه الشخصيات وهذه الأمكنة المفتوحة.

وخلافاً لهذا الاختيار الذي قام به مُحَمَّد زفزاف في رواية (أرصفة وجدران) فإن اختياراته السردية للمكان في رواية (الأفعى والبحر) كان مختلفاً تماماً عمّا قام به في الرواية السابقة، وذلك لأنها « تسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققه »[3]؛ فموضوع رواية (الأفعى والبحر) هو موضوع الصراع الطبقي الذي يتجسّد

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. ص 24.

[2] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 125.

[3] مرشد أحمد: المرجع السابق. ص 08.

في السرد بين (سليمان و سوسو)، وهو ظاهر من عنوان هذه الرواية الذي يحمل أحد طرفيه اسماً لمكان مفتوح ألا وهو (البحر). فالصراع بين سليمان و سوسو هو – في حقيقة الأمر – صراع بين البحر (مكان مفتوح) والفيلات (مكان مغلق). والراوي دائماً يسعى إلى مقارنة المكان المفتوح بالمكان المغلق، لأنهما مظهران من مظاهر الصراع في هذه الرواية، ف « يتحول المكان إلى عنصر يوجه الوظيفة السردية ويرشدها لتحقيق غاياتها »[1].

بينما في رواية (قبور في الماء) فإن موضوعها – الوضع الاجتماعي الصعب الذي تعيشه قرية المهدية بعد غرق مركب العياشي في البحر وموت الصيادين الذين يعملون عنده – يفرض نوعاً خاصاً من الأمكنة ألا وهي الأمكنة المفتوحة المتمثلة في القرية والغابة والبحر؛ فالحديث عن سكان هذه القرية المتاخمة للبحر والغابات الخضراء هو سرد للأحداث التي تقع في الأمكنة المفتوحة السابقة. ولا يكاد ينقطع السرد عن ذكر البحر والقرية والغابات الخضراء، فهي أمكنة مركزية يتأسس عليها الحدث الروائي. « اجتذب (علّال) سيجارة وأشعلها وظل صامتاً كالبحر . وكانت الأرض جافة تحت قدميه تلين وتستحيل إلى طراوة ... ونظر في مرتفع عال وأشجار متشابكة في تضامن ... أشجار تتغذى من ملوحة البحر، ومن جفاف الأرض، ومن هواء مالح ضبابي »[2].

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن مركزية المكان في رواية (محاولة عيش) التي شكّل فيها المكان المفتوح عنصراً جوهرياً، ينجذب نحوه البطل حميد الذي يبحث عن لقمة العيش في أمكنة التجمعات السكانية المفتوحة مثل: الميناء والساحات والحدائق، وهروباً من الأمكنة المغلقة التي تذكّره بمعاناته الاجتماعية اليومية؛ فالمكان هو مرحلتان من حياة حميد، المكان المغلق هو ماضي حميد وحاضره البئيس. بينما أمكنة تنقلاته لبيع الصحف والجرائد هي الغد المشرق والأمل القريب. « أحيانا كان أبوه يأخذه معه إلى الغابة لجني البلوط و بيعه بثمن بخس لكن ذلك لم يكن يستمر طويلا، موسم البلوط كان ينتهي بسرعة، لأن سكان البراريك العاطلين، كانوا ينقضون على الغابة مثل الجراد، فلا تبقى هناك بلوطة واحدة. ورغم محاولات الدولة لمنعهم من ذلك فإنها لم تكن تفلح. كانت النتيجة العثور على عدد من جثث حراس الغابة ممزقة أو مشوهة »[3].

[1] حمد بن سعود البليهد: جماليات المكان في الرواية السعودية. أطروحة دكتوراه (مخطوط) .كلية اللغة العربية.جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية. ص 03.
[2] محمّد زفزاف: قبور في الماء. ص 07.
[3] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 15.

وتتجلّى قيمة المكان المفتوح في صناعة خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف في كونه يشكل هدفاً بالنسبة إلى البطل مُحَمَّد في رواية (المرأة والوردة)؛ إذ خرج من بلده المغرب الذي ساءت فيه أحواله الاجتماعية إلى مكان أوسع وأرحب (إسبانيا)، بحثاً عن لقمة العيش بتهريب بعض السلع الممنوعة على الشريط الحدودي بين المغرب وإسبانيا، « ومن هذا المنطلق نعدّ المكان بمثابة منطلق وقاعدة لتشكيل الموضوع ومدّه بعناصر ومقومات التعبير الذي هو المقوم الثالث من مقومات العمل الفني »[1]، فمكان الخروج (المغرب) هو مكان ضيق، بينما مكان الإقامة (إسبانيا) هو مكان الأفق البعيد والمستقبل المشرق – في نظر البطل طبعا–، وهو ما يظهر على أبطال روايات مُحَمَّد زفزاف ما عدا بطل رواية (أرصفة وجدران) بومهدي الذي يهوى الأمكنة المغلقة ويستريح لها، بخلاف الأمكنة المفتوحة التي ينقبض منها وتستاء لها نفسيته. فبطل (المرأة والوردة) مُحَمَّد يقول: « وعندما غادرت السجن نزعوا مني جوازي وأرسلوني إلى هنا. كانوا يعتقدون أنهم حكموا عليّ بصفة نهائية بالبقاء هنا... عدت فوراً عن طريق سبتة . قمت بذلك كما لو كنت آكل شوكولاتة . لكن المسألة كانت عويصة في الحدود الإسبانية الفرنسية. أنا بلا جواز فكيف أجتاز الحدود ؟فكرت وفكرت مليا. وما عليّ سوى أن أشتري خريطة المنطقة عند هانداي. وهكذا أيها الصديق مشيت ثمانية كيلومترات على الأقدام. ثم وجدت نفسي أجتاز الحدود ورجال الحدود. وانطلقت بعدها في فرنسا طولاً وعرضاً. ومنها إلى أمستردام »[2]. وهي الأمكنة التي يريدها البطل هارباً من بلده الذي لاقى فيه مشاكل اجتماعية كثيرة.

2 – الخطاب الروائي في روايات مُحَمَّد زفزاف مبنيّ بالدرجة الأولى على صراع الأمكنة المفتوحة والمغلقة. فأغلب رواياته هي روايات مكانية – إن صح هذا المصطلح – ؛ فروايات (أرصفة وجدران) و(الأفعى والبحر) و(الحي الخلفي) و(قبور في الماء) يسيطر عليها المكان في عناوينها على التوالي: الرصيف و البحر والحي والماء (أي البحر). وهنا تتجسد ثنائية (المغلق / المفتوح) التي تعطي أيّ صراع روائي بعداً مكانياً دائما يحيل إلى الشخصيات وطريقة تعاملها مع المكان وردّ فعلها اتجاهه، فيصبح الخطاب الروائي « نسقا إيحائيا من الوحدات المترابطة ...و يهمنا منه هنا مظهره الدلالي الناتج عن مضمون الوحدات »[3] المكانية.

وحتى رواياته الأخرى (أفواه واسعة) و (الثعلب الذي يظهر ويختفي) و(محاولة عيش) تشير إلى كونها

[1] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير– التأويل – النقد). ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. 2002. ص 26.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 12.

[3] عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود – السيرة الذاتية في المغرب –. دط. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2000. ص 113.

ذات طبيعة مكانية، لا تختلف كثيراً عن رواياته المكانية السابقة، فهي تتحدث عن المكان أو عن علاقة الشخصية بالمكان. فهذا الأخير هو الشخصية، والعلاقة النفسية المتولدة من هذا الاتصال ما هي إلا ردّ فعل بالنسبة إلى الشخصية وموقفها اتجاه المكان الذي تسكنه.

و هذه الصورة الموجودة في روايات مُحَمَّد زفزاف تجعل من المكان في علاقته مع الشخصية تتجلى في نمطين اثنين، أما أحدهما: وهو أن المكان هو المهاد الطبيعي الرَّحمي المحبوب عند الشخصية، وينتج عنه تلك السكينة والطمأنينة والهدوء التي تجدها الشخصية وهي داخل هذا المكان، فتتصل به اتصالاً وثيقاً ولا تكاد تنفصل عنه (المكان الاختياري). «إنه (أي الكاتب) يحب هذا المكان، يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ الجريدة »[1]. وأما الآخر: وهو أن المكان بالنسبة إلى الشخصية هو اضطراب وقلق وسجن وقهر، و هي الحالة التي تعتري الشخصية وتجعلها تنفر من هذا المكان، وتنفصل عنه ولا تستريح فيه أبداً (المكان الإجباري)، بل يكاد يخنقها. « ربما كان الواحد منهما يتصور الآخر أنثى، إلا أنهما في النهاية تخلصا من سروالهما. اشمأززت من ذلك المنظر. استرجعت وعيي وطارت الخمرة من رأسي، وقفت وأنا أتعثر باحثاً عن عز الدين . جاء و رأى ما يجري ... ثم دفعهما خارج الغرفة وتركني واقفاً .

ضربت الجدار بقبضة يدي . لعنت شيئاً ما في الفضاء »[2]. فالغرفة التي كان البطل يجلس فيها رفقة سلمى صارت منفّرة له بسبب ما رأى فيها من المناظر التي اشمأز منها، وأصبح يودّ مغادرتها ولا يستطيع المكوث فيها؛ فرؤيته لما يجري في هذا المكان جعله يحسّ بضغط هذا الأخير عليه.

3 – نوعية المكان إمّا تعكس وعي الشخصية التي تسكنه، ويكون ذلك من خلال طبيعة تعاملها معه. فنمط الوعي يحدد بنسبة كبيرة هذه العلاقة. وإما أن المكان يكون اختباراً لها للوقوف على حقيقة وعيها وطبيعة تفكيرها. ولا يمكن أن تكون هناك دلالة ثالثة تعطينا حالة تختلف عن الحالتين الأولى والثانية. وهي العلاقة الثنائية التي نسجلها بين الشخصية والمكان (نفور/ انجذاب) أو (انفصال / اتصال).وهو ما يؤكده هذا المقطع السردي. « انتفض بومهدي (بعد كلام صديقه سالم) من مكانه كطائر مفزوع . اتجه بسرعة وانفعال إلى الباب . ثم ، في النهاية ، تسمر واقفاً بالباب . رجع خطوات إلى الخلف . توجّه إلى النافذة

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 11.

[2] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 101.

بطريقة من سينتحر . أخذ ينظر إلى البنايات والطريق الذي يبعد عن عينيه بأمتار . كانت سحائب من الضباب أمامه . لم يكن يبكي ولكنه لم يكن يرى بوضوح. كل شيء اتخذ له لوناً رمادياً غامضاً. وأحس أن هذه تجارب عنيفة يجتازها. ثم غادر النافذة. وقف في وسط الغرفة »[1]، فالبطل بومهدي يقاوم – من خلال التوجه إلى النافذة والنظر منها إلى الطريق والبنايات – هذه الأمكنة المفتوحة التي تشكل بالنسبة إليه بطلاً مضاداً يقف أمامه ليكشف عن وعيه الحقيقي؛ فبومهدي لا يستطيع تجاوز عتبة الباب لينفتح على الأمكنة الخارجية، بل يكون مجرد النظر إليها شيئاً مفزعاً أشبه بالانتحار، وهو ما جعله يتراجع عن فكرة الخروج للاتصال بها. فالأمكنة المفتوحة هي التي دفعت بومهدي إلى إلغاء هذه الفكرة وكانت حافزاً للوقوف وسط الغرفة، بدل التوجه إلى الباب وفتحه –. و هنا حصل المنع من المكان الذي لعب دور البطل المضاد. وعليه فالمكان « يقوم بمهمة تأثيره فائقة في شخوص العمل الروائي، لأن النسق الوصفي للمكان يرتبط بالشخصية الروائية ارتباط التطابق والنماذج – حالة طبيعية – أو ارتباط المفارقة القصدية لغاية دلالية تعبر عن خصومة »[2].

وشبيه بما حصل لبومهدي مع المكان المفتوح نقرأه عند زفزاف في رواية (الأفعى والبحر) ولكن بشكل معكوس ؛ من حيث كون المكان المغلق (الفيلا التي تسكنها عائلة سوسو) هدفاً للبطل سليمان الذي يودّ الهجوم على خصمه من خلال اقتحام هذا المكان – وهو يقول لصديقه كريمو–: « إذا كنت تودّ أن تعيش فالحياة قصيرة . تعال معي هذا المساء سنتسلق جدار الفيلا وستكون واحدة لي والأخرى لك »[3]، فالمكان هنا ليس موطناً عشوائياً أو مقصوداً لذاته، وإنما يعكس وعي الآخر (البورجوازي) في صورة عائلة سوسو، واقتحام الفِيلا هو – في الوقت نفسه – شن للهجوم على الآخر النقيض الذي يسكن هذا المكان (الفِيلا).

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن علاقة سوسو بالبحر (المكان المفتوح)؛ فمجيء سوسو إلى هذا الأخيرهو محاولة منها للبحث عن عدوّ، أو شن للهجوم على وعي الآخر (سليمان) الذي كان ينتظرها هناك من دون موعد مُسبق، وهو ما عبر عنه عنوان هذه الرواية (الأفعى والبحر). وبذلك نشأ الصراع الأيديولوجي بينهما، وما المكان (المغلق / الفيلا والمفتوح / البحر) سوى انعكاس لهذا الصراع المتبادل بين سليمان

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 124.

[2] محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز (دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية).دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة .1998. ص 113.

[3] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 36.

وسوسو؛ مرة من الأول باتجاه الفيلا، ومرة أخرى من الثاني باتجاه البحر.إن « المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها »[1].

ويمتدّ انعكاس المكان لوعي الشخصية في نص روائي آخر (بيضة الديك)، ونجد بعض الشخصيات تعبر عن وعيها من خلال موقفها من المكان؛ وهو ما كان من صاحبة الصيدلية التي عمل عندها البطل الرئيسي رحّال. «كانت صاحبة الصيدلية هي التي توسطت لي أول الأمر لأكتري هذه الغرفة فوق سطح عمارة من خمسة طوابق. الغرفة ليست ضيقة وليست واسعة. لكن المرحاض يوجد في إحدى زوايا السطح. يكون ذلك متعباً جداً خصوصاً في فصل الشتاء »[2]. فالبطل رحّال هنا يدخل في خصومة مع المكان المغلق (الغرفة التي اكتراها بوساطة صاحبة الصيدلية) التي لم تعجبه ولم تنل رضاه، وهو ما جعله يستاء من هذه الوضعية الاجتماعية، رغم رضا صاحبة الصيدلية بها. « أنت الآن مستريح .لن تصل بعد متأخراً عن العمل من حي مبروكة . سوف تربح فلوساً، سوف تدّخر، وسوف يكون لك أبناء في هذا البيت المريح »[3].

فالتناقض هنا وقع بين البطل رحّال وبين صاحبة الصيدلية بخصوص موقفهما من الغرفة التي اكتراها البطل؛ فاستياء هذا الأخير قابله ارتياح صاحبة الصيدلية، وهما موقفان متعارضان اتجاه المكان المغلق (الغرفة). فهذا الأخير هو الوجه الذي يعكس وعي الشخصية المضادة الذي تستريح له (صاحبة الصيدلية). بينما يعكس رفض البطل لهذا المكان محاولة إثبات الذات والصمود أمام حتمية وعي الآخر. فهما إذاً موقفان يعكس أحدهما وعياً يختلف عن الآخر رغم كون المكان واحداً. وبذلك يكون كلّ من (النفور والارتياح) أو إن شئنا (الرغبة في الانفصال والرغبة في الاتصال) صادراً من طبيعة الوعي الذي تنطلق منه كل شخصية، فالموقف من المكان مبنيّ على نوعية الوعي الاجتماعي.

4 – المكان لا يحتضن الحدث لكونه يُمَسْرِح الأحداث فحسب، بل يسهم في دفعه إلى الأمام والوصول به إلى مراحل سردية متقدمة؛ فالخطاب الروائي هو مجموعة من الأمكنة التي يستقر فيها الحدث في تفاعله مع الشخصية. « زعقت الموسيقى فجأة . صوت جيمي إندريكس . عرفته للتو. إنه الصوت الذي لا تخطئه الأذن . اهتز جسد عز الدين، لم يعد جامداً كما كان تغيرت ملامح وجهه فجأة وانشرحت. ما كنت أعتقد

[1] سيزا أحمد قاسم: المرجع السابق. ص14.
[2] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 09.

أن الموسيقى تستطيع أن تفعل ذلك في الإنسان. أصبح عز الدين شخصاً آخر قوياً مقتحماً جريئاً »[1]. فالشخصية هنا تتفاعل مع المكان من خلال تصرّفها داخله، وينشأ هذا التفاعل عن طريق ما قامت به شخصية عز الدين من اهتزاز الجسد وتغيّر ملامح الوجه وانشراحه، وهي كلها علامات على هذا التفاعل الذي لم يكن موجوداً من قبل.

ونجد في رواية (محاولة عيش) المكان نفسه الذي له تأثير بالغ في بناء الحدث الروائي، بل يسهم في توجيه هذا الأخير من البداية. « عندما ترسو (أيفون 5) فإن حميد يتغير نهائياً، تتلبسه حالات من الفرح العارم، وعندما ترحل، ترحل عنه تلك الحالات، يعود إلى بؤسه الحقيقي »[2]. فالميناء هو مكان مركزي منه تبدأ الأحداث وإليه تنتهي، ويشهد في الوقت نفسه التغيّر الذي يطرأ على البطل حميد. فهذا الأخير تتغيّر حاله عندما يتعلق بالمكان عند حلول هذه الباخرة الفرنسية، وتعلّق حميد بالمكان الذي تحل به الباخرة يترتب عنه تغيير على مستوى السرد أو القص. فكلما اقترب حميد من الميناء أثناء حلول هذه الباخرة اقترب السرد منه، وكلما ابتعد حميد عن الميناء بعد مغادرة الباخرة ابتعد السرد عن هذا الأخير. « فالمكان ، في صيرورته وتفاعلاته مع الناس والأحداث ، هو كائن حي ، ينمو، يتحرك ، يتأثر ، يؤثر ، يحب ، يكره »[3].

5 – أحياناً ينشأ الصراع بين الشخصية والمكان، فيكون هذا الأخير بمثابة شخصية مضادة أو مقابلة تتصارع مع الشخصية الرئيسية. ويبرز هذا من خلال جعل البطل ينتقل من مكان مفتوح إلى مكان مفتوح آخر لإرهاقه . وعادة ما يكون البطل مضاداً لمجرى السرد أو مناقضاً لأفكار البطل الرئيسي ليشكّلا ثنائية الصراع. وتجلّى هذا في خطاب الروائي محمّد زفزاف في روايات كثيرة مثلما وقع ذلك في رواية (الأفعى والبحر) التي برز فيها عنصر المكان المفتوح أمام شخصية سوسو حافزاً ودافعاً في الوقت نفسه للراوي لعملية القص أو السرد؛ فالبطل سليمان يسعى إلى إرهاق سوسو بانتقاله من مكان مفتوح إلى مكان مفتوح آخر أوسع منه، لأن هذا الأخير يمثل وعيه الاجتماعي. « انسحب سليمان من البيجو – بار وتبعته سوسو وهي تدس بعض النقود في جيوبها. ومشيا في الشارع الرئيسي الضيق. ثم انحرفا يميناً . ورأيا الناس يتزاحمون في البنك »[4]. ويستمر سليمان في إرهاق سوسو بمروره إلى مكان مفتوح آخر. « سارا باتجاه المرسى الصغير، وقد تركا

[1] محمّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 87.

[2] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 03.

[3] شريف الشافعي: نجيب محفوظ – المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع –. ط1. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. مصر. 2006. ص 15.

[4] محمّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 93 .

خلفهما جموع الشباب يثرثرون على إفريز الكافي دي فرانس ، وتركا خلفهما كذلك النساء يغتبن بعضهن البعض أمام التياترو»[1]. ولا يكتفي سليمان بذلك، وإنما يكثر من الانتقال بين هذه الأمكنة المفتوحة لتوضيح مواقف سوسو من مواضيع كثيرة. « مشيا نحو الباعة المصطفين بالقرب من النهر الصغير النتن . لم يجلسا ، بل ظلا واقفين خلف الناس الجالسين على المقاعد أو على الأرض ... ناول سردينة لسوسو فرفضت في تأفف . وقالت إنها لا تحب ذلك . إن السردين جميل فلماذا يأكله الناس »[2].

فمواقف سوسو السابقة التي أوضحها الراوي بخصوص موقفها من الناس المتزاحمين ورؤيتها الشباب يثرثرون على إفريز المقهى و موقفها من أكل الناس السردين ورفضها تناول ما قدّمه لها سليمان، كل هذه المواقف كان المكان سبباً في إبرازها، من خلال العلاقة التنافرية بين سوسو من جهة، والمكان المفتوح الذي تمر به من جهة أخرى. فالمكان يفضح مواقفها ويعلن رفضها لبعض المسائل التي تعدّ من صميم وعيها كان المكان هو السبب في إبرازها. « فتكوين المكان وما يعروه من تغير في بعض الأحيان ، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص ، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية »[3].

وهناك مقاطع سردية من نصوص روائية أخرى تبرز دور المكان في بيان حقيقة الشخصية التي تخفي مواقفها، ويكون المكان كفيلا بكشفها وفضحها عن طريق اصطدامها بالمكان الذي يعرّي موقفها اتجاه قضايا كثيرة، مثلما حدث ذلك في رواية (قبور في الماء) مع شخصية الفقيه الدرقاوي الذي لا علاقة له بمجتمع قرية المهدية الذي يسكن فيه. «انصرف الفقيه الدرقاوي. تكتلت الجماعة التي ازداد عددها بعد لحظات وجيزة . ارتفع الهدير . بدأت الأيدي تتحرك ، ترسم في الفضاء أشكالاً هندسية مختلفة . لم يكن بالإمكان آنئذ الاستماع إلى صوت من هذه الأصوات المختلطة ، أو فهم ما يدور من حوار »[4].

فالمكان (ساحة القرية) الذي وقف فيه الفقيه الدّرقاوي ليفصل في مسألة صفة الصلاة على الأموات، أهي صلاة الجنازة أم صلاة الغائب ؟ قد فضح هذا الفقيه؛ من حيث كونه لم يستطع مواجهة أهل القرية

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 94.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 101.

[3] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي – دراسة –. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف. بيروت / الجزائر.2010. ص131.

[4] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 41.

وإجابتهم عن أسئلتهم فيما يخص المفقودين في غرق المركب في عرض البحر، وإنما طالبهم بالابتهال إلى الله وحده وعدم التفكير في ذلك. وهو ما يبيّن العجز الذي ظهر على شخصية الفقيه الذي لم يعط أهل القرية إجابة واضحة و تركهم في حيرة بالغة، و هم الذين كانوا يعلّقون عليه آمالاً كبيرة للفصل في هذه القضايا. « فالمكان الروائي يحقق (تنميطا) للأجواء التي يجري فيها الحدث بما يعمقه – أي يعمق الحدث – ومن ثم فإن المكان في الرواية قادر على أن يظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية »[1].

فالشاهد السردي أن المكان السابق أوضح الموقف السلبي لهذا الفقيه اتجاه أهل قرية المهدية، ويبرز هذا الموقف من خلال مجموعة النقاط الآتية، فالأولى: وهي الدهشة التي تملّكت الفقيه الدرقاوي أثناء اجتماع الناس حوله في قضية غرق المركب في عرض البحر، وتركته تائها مشتت الذهن والتفكير. والثانية: وأمام هذه الوضعية أبدى الفقيه الدرقاوي عجزه اتجاه أسئلة أهل القرية. والثالثة: وهي انصراف الفقيه من المكان دون الفصل في صفة الصلاة على المفقودين. وهذه النقاط الثلاثة – في حقيقة الأمر – تكشف عن مواقف الفقيه التي كان للمكان دور في إبرازها، ف(المكان / الشخصية) هي ثنائية الصراع التي تعني الاغيار بالنسبة إلى نموذج شخصية الفقيه الذي خلف وراءه فوضى كبيرة – من وجهة نظر الراوي طبعاً – عن طريق مواقفه الغامضة، فكان يلهيهم بالتضرع والدعاء إلى الله دون الجديّة في المطالبة بالديّة من صاحب المركب العياشي. « وبذلك أضحى المكان دليلا على الشخصيات قبل أي شيء آخر، فهو المؤثر الحقيقي فيها على اختلاف منابتها واتحاد معاناتها »[2].

وبالموازاة مع ثنائية (المكان المفتوح/ الفقيه) فإن هناك ثنائية أخرى تظهر في رواية (محاولة عيش) بين (حميد / المكان المغلق)؛ لأن البطل يأبى الرجوع إلى البرّاكة التي يعيش فيها والداه بعد نهاية عمله اليوميّ. « مبيعاته (أي حميد) هذا الصباح كانت ضعيفة إلى حد أنه لم يكن في مستطاعه شراء خبزة وزبدة و(ليمونادة). إذا فعل ذلك ، فإنه حتما، سيهان هذه الليلة إهانة بشعة من أمه وأبيه ...

تعقد (أمّه) ما بين حاجبيها، وتدمدم بكلمات لا يسمعها، لكن صوتها مع ذلك يعبر عن غضب حقيقي. تطوف في البراكة. تخرج ، ثم تدخل . تنظر بغضب في وجهه و في وجه الزوج »[3]. فبيت العائلة

[1] طاهر عبد مسلم: المرجع السابق. ص 113.

[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية – تشكيل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي –. ط1. دار الرائد للكتاب .الجزائر .2005. ص 241.

[3] محمّد زفزاف: محاولة عيش. ص 34.

الذي يسكنه حميد هو مكان يكرهه هذا الأخير، لكونه موطناً للإهانات اليومية المتكررة من والديه، وخاصة أمّه نتيجة الظروف الاجتماعية القاهرة. لذلك فعودته إلى البيت (المكان المغلق) هي عودة إلى القهر و السب والشتم والتهديد، ممّا يجعله خائفاً دائما ويأبى الرجوع إلى هذا المكان. فالعلاقة بين هذا الأخير وحميد هي علاقة نفور وانفصال؛ إذ كان يتمنى دائماً عدم العودة إليه لأنه يذكره بهذه المأساة اليومية، وهو ما تجسّد في نهاية الرواية عندما غادر حميد البيت بعد ليلة عرسه وترك معركة بين أهله وأهل زوجته.

6 – المكان الذي نستطيع تصنيفه في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف – نتيجة للعناصر السابقة – هو المكان الأيديولوجي الذي له علاقة بالشخصية اتصالاً أو انفصالاً، وقد حصل ذلك عن طريق أيديولوجيا أو أدلجة المكان؛ فبَيْن هذا الأخير والشخصية علاقة متوترة أحياناً وهادئة مرات أُخَرَ ، وهذا التوتر أو الهدوء عامل مؤثر في بناء الحدث والشخصية والصراع والوصول إلى كشف الحقائق السردية أمام القارئ أو المتلقي. ف« المكان من خلال وصفه يصبح حاملا لمواقف ووجهات نظر »[1]، وهو اتجاه سائد في كل النصوص السردية عند مُحَمَّد زفزاف، من روايته الأولى (أرصفة وجدران) التي تجلت فيها ثنائية (بومهدي / المكان المفتوح– الأرصفة – الطريق – البحر) المتناقضة بين أيديولوجية المكان المفتوح وأيديولوجية البطل.

بينما في رواية (الأفعى والبحر) فنجد فيها ثنائيتين، إحداهما: بين البطل (سليمان /المكان المغلق– الفيلات المتاخمة للبحر)، والأخرى: بين (سوسو / المكان المفتوح – البحر). ويخفّ الصراع في رواية (أفواه واسعة) لنجد ثنائية واحدة هي: (الكاتب/ المكان المغلق– مقهى المحيط الأطلسي)، فيستاء الأول من الثاني. وتكثر الثنائيات المتناقضة بين الشخصية / المكان في رواية (بيضة الديك)؛ بين (رحّال / المكان المغلق– الغرفة)و(جيجي / المكان المغلق– البار) و(الحاجة / المكان المفتوح – خارج العمارة) وغيرها من الثنائيات. والملاحظة نفسها يمكن أن تقال عن رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي برزت فيها ثنائيات (عليّ / المكان المغلق– شقة عزّ الدين) و(فاطمة / المكان المفتوح– الشارع) و (مكسيم و بريجيت / المكان المفتوح) و(سلمى / المكان المفتوح). « وبناء على هذا، فإن هذه التقابلات تكتسب أهميتها من طبيعة الخصوصية المكانية نفسها »[2].

[1] عمر عاشور: المرجع السابق . ص 160.

[2] مُحَمَّد الزموري: شعرية الفضاء في القصة القصيرة. دط. مطبعة آنفو. فاس. المغرب.2010 . ص 30.

ولا يحيد مُحَّد زفزاف عن هذا الخط الذي رسمه في خطابه الروائي في بقية رواياته الأخرى، فتكون ثنائية (فاطنة / المكان المغلق- الغرفة) و(المقدّم / المكان المفتوح- الحي الخلفي) أبرز هذه المتناقضات. ومثل ذلك يقال عن ثنائيات (إبراهيم / المكان المفتوح - خارج دكّانه) و(المعطي / المكان المغلق- المقهى). بينما تقف الثنائيات المتناقضة (حميد / المكان المغلق- البرّاكة) و(دحو / المكان المغلق- بيت الأوروبي) و(الأوروبي / المكان المفتوح- حديقة المدينة) مجسِّدةً للصراع الأيديولوجي بين الشخصية والمكان في رواية (محاولة عيش)، وصولا إلى رواية مُحَّد زفزاف الأخيرة (المرأة والوردة) التي تظهر فيها ثنائيات (مُحَّد وعائلته / المكان المغلق- الكوخ) و(سوز / المكان المفتوح- الحاجز الحجري - البحر) بشكلٍ لافت للنظر. وبذلك يكون المكان مظهراً من مظاهر الأيديولوجيا - كما مرّ معنا في باب الزمن - ، وكل أنواع المكان التي مرت معنا في الفصول السابقة كانت الأيديولوجيا عاملاً حاسماً في تقسيمها، لأن « ما يحققه المكان في الكيان الجماعي من وظائف تخفي ضمنها العديد من هوية الشخصيات وطرائق تفكيرها ومواضعات علاقاتها الاجتماعية والثقافية »[1] .

ولعل الشيء الذي يدل على تأثير الأيديولوجيا في بناء المكان هو حالة الانجذاب والابتعاد بين الشخصية والمكان؛ ففي الوقت الذي تسعى فيه شخصية معينة تنجذب إلى المكان المغلق وتستريح له إلى الركون إلى هذا الأخير، تنفر شخصية أخرى من هذا المكان المغلق .« وبذلك أضحى المكان دليلا على الشخصيات قبل أي شيء آخر ، فهو المؤثر الحقيقي فيها على اختلاف منابتها واتحاد معاناتها»[2]. وهنا يحصل الصراع بين الشخصيتين بفعل المدّ والجزر؛ فاتخاذ شخصية معينة المكان المغلق مأوى لها يعني نفورها من المكان المفتوح، ويشكّل في الوقت نفسه لجوء هذه الشخصية إلى هذا المأوى، ومحاولة جذب الشخصية المناوئة إلى هذا المكان الوجه الآخر لهذا الصراع. والأمثلة على ذلك كثيرة من خطاب الروائي مُحَّد زفزاف؛ ففي رواية (الأفعى والبحر) تقوم سوسو باستمالة سليمان نحو الفيلا التي تسكنها. في حين يقوم سليمان بعملية عكسية بجرّ سوسو نحو الأمكنة المفتوحة (البلاج و المرسى الصغير) التي تكرهها انطلاقاً من طبيعة وَعْيِها. وانطلاقا من هذه المعادلات يكون للمكان «وظيفته الرمزية التي تفيد في تأكيد وتعضيد البناء

[1] مُحَّد الزموري: المرجع السابق. ص 10.

[2] إبراهيم عباس: المرجع السابق. ص 241.

الفني في الرواية »[1].

والأمر نفسه يقال عمّا تقوم به شخصية فاطمة في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي تستميل البطل عليّ نحو غرفة الفندق. بينما يقوم هذا الأخير بجذبها نحو الأمكنة الشعبية (المطاعم الشعبية) التي تلتقي فيها بالعمال الفقراء الذين يأكلون من آنية وسخة مغبرّة. والشيء نفسه يحدث في رواية (الحي الخلفي) التي تقوم فيها شخصية المقدّم بفصل زوجته الممرضة عن العمل، بقصد قطع الصلة بين هذه الأخيرة والناس البسطاء في المكان المفتوح (المستشفى). و هذا يعني أن « المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي وليس ديكورا . إنه يكون – كما يذهب بعضهم– الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل »[2].

وفي نص روائي آخر (قبور في الماء) تظهر شخصية إبراهيم الجشعة صاحب الدكان الوحيد في قرية المهدية كارهةً للمكان المفتوح (القرية وما فيها) بغرض عدم الاختلاط بأهل القرية، فلا يفارق حانوته أبداً، بل كلّ سكان القرية يأوون إليه لشراء حاجياتهم الغذائية من عنده، فيلقون المعاملة السيئة من سبٍّ وشتم. فعن طريق بيعه للمواد الغذائية فهو بذلك يجذبهم نحو المكان المغلق. « أمي عيوشة بدلي هذه الساعة بأخرى. اذهبي من فضلك وإلا فككت رقبتك عن جثتك »[3]. فشخصية إبراهيم تمارس سلطة المكان على شخصية العجوز عيوشة عن طريق التهديد والوعيد بالقتل، انطلاقاً من كون هذا المكان مغلقاً يليق بنمط وعيه الذي ينتمي إليه. فهذا الأخير يحدّد طبيعة المكان الذي تنتمي إليه الشخصية.

وتشبه هذه الصورة السابقة صورة أخرى لأيديولوجيا المكان في رواية (محاولة عيش) وقعت بين البطل حميد وأحد حراس الميناء .«جره الحارس إلى البراكة . شعر حميد بخوف ، هؤلاء الأجلاف . كم هم قساة ... كأنهم ولدوا وتربوا في مواخير . ربما اختاروهم من المجرمين ومن سفاكي الدماء. انتزع الحارس منه الصحف شتتها فوق طاولة أمامه »[4]. فالحارس الذي جذب حميد من الخارج إلى الداخل يكون قد قام بحركة

[1] محمد الزموري: المرجع السابق. ص 18.

[2] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد. ط2 . دار الحوار للنشر والتوزيع .اللاذقية. سورية. 2000. ص 287.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 45.

[4] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 13.

تعكس وَعْيَه جعلت حميداً في رعب كبير، وهي حركة معاكسة لما يتبنّاه حميد الذي يرنو دائما إلى حركة خارجية، أي من الداخل إلى الخارج.

ولا يختلف موقف حميد من المكان المغلق (البرّاكة) عن موقف البطل مُحَمَّد من المكان المغلق (السجن) الذي لبث فيه مدة ليست باليسيرة، بسبب تهريب بعض السلع وعلب السجائر على الحدود المغربية الإسبانية؛ فشخصية البطل مُحَمَّد احترفت التهريب – مدة زمنية – بحثاً عن لقمة العيش. « قام بعملية سطو مع عصابة. وعندما تم حجز متاعه أطلق شعره وذهب إلى الدار البيضاء ليهرّب الكيف »[1]. فالبطل يفرّ دائما من المكان المغلق الذي يعني مأساته اليومية. وأيّ حركة نحو الداخل إلا و يكون موقفه منها الرفض بطبيعة الحال.

وتكون النتيجة من هذه الأمثلة السابقة أن المكان في علاقته بالشخصية تنتج عنه علاقة نفسية مزدوجة؛ فالعلاقة النفسية المضطربة القَلِقَة تكون بالنسبة إلى الشخصية التي تنفر من أحد المكانين: المغلق أو المفتوح، أي حركة نحو الخارج أو حركة نحو الداخل. بينما تنتج العلاقة النفسية الهادئة كذلك بالنسبة إلى الشخصية المنجذبة إلى أحد المكانين : المغلق أو المفتوح، أي حركة نحو الداخل أو حركة نحو الخارج، وهما الحركتان اللتان نجدهما بين الشخصية والمكان، ولا يمكن وجود حركة ثالثة لأن المكان نوعان انطلاقاً من علاقته بالشخصية. وهذا ناتج بطبيعة الحال « مما ينسجه الإنسان من علاقات بالمكان سواء كانت علاقات ألفة وحنين وانجذاب وتذكر أو علاقات عداء ونفور وابتعاد ونسيان »[2]، وهي العلاقات الناتجة عن تأثير المكان في الشخصية الروائية التي لا تنفك عن كونها عنصراً يتبادل التأثير بينها وبين المكان، فوعيها يختار نمط المكان الدال على العلاقة بينهما. بينما يشكل تأثير المكان في الشخصية اختيار نمط الفعل السردي الذي تقوم به هذه الأخيرة.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 51.

[2] مُحَمَّد بوعزة: تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم – . ص 105.

2- المبحث الثاني : الألبسة ودورها في تشكيل المكان :المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية.

2 – 1 – مفهوم الألبسة في الرواية:

لقد كان النقد القديم يهتمّ بجانب الألبسة في رسم الديكور الخاص بموقع الأحداث على خشبة المسرح. ولكن هذا الاهتمام النقدي تزايد مع النقد الروائي المعاصر – بوجه خاص – ، للوظيفة التي تلعبها الألبسة في بناء الشخصية الروائية. ومنه فإن الألبسة تشكّل عنصراً مهمّاً في قراءة النص الروائي الذي لا تقوم قراءته على الفضاء أو الزمن فحسب، وإنما انطلاقاً من كون الألبسة أيقونة دالة على الشخصية ودالة على المكان الروائي، ودالة كذلك على الزمن الذي تنتمي إليه الشخصية. لذلك كان للألبسة وظيفة سردية ودلالة سيميولوجية تعكس بنية الخطاب الروائي.

2- 2 – وظيفة الألبسة في تشكيل المكان الروائي :

تلعب الألبسة دورا مهمّا في تشكيل المكان الروائي؛ من حيث كونها تحقق الأهداف السردية الآتية:

1 – الاقتصاد اللغوي الذي يجنب الراوي كثيراً من السرد للوصول إلى رسم طبيعة الشخصيات الروائية. فاستعمال الألبسة بدلالات سيميولوجية ثرية تقدّم الشخصية ذات الوعي الاجتماعي من زوايا مختلفة. فالاقتصاد اللغوي يعمل على التكثيف السردي في بناء الشخصية.

2 – رمزية الألبسة الدالة على التصنيف الأيديولوجي للمكان وفق تصنيف أنواع الوعي الاجتماعي السائدة في الخطاب الروائي عند محمّد زفزاف. فرمزية الألبسة هي جزء من رمزية المكان الذي تسكنه الشخصية.

3 – رسم معالم الشخصية السردية التي تقوم بأدوار مختلفة، وهي بدورها تسهم في تشكيل المكان الروائي الذي تسكنه هذه الشخصية، وتؤوب إليه أو تنفر منه وتأبى سكناه.

2- 3 – تجليات الألبسة ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي محمّد زفزاف:

وبالعودة إلى المدونة الروائية المدروسة فإن توظيف محمّد زفزاف للألبسة كان من هذا المنطلق، لكونها ذات دلالة سيميائية تكثيفية يسعى من خلالها إلى إبراز ملامح الشخصية وعلاقتها بالحدث الروائي. ومن ثمّة فإن الألبسة لا تنفكّ علاقتها ببقية العناصر الأخرى التي تحدثنا عنها سابقاً (الأشياء والأطعمة). فتنفتح رواية

(أرصفة وجدران) على شخصيات مثقفة (بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن وليلى) ترتدي نوعاً من اللباس يتناسب مع مستواهم الاجتماعي، مثل: الحذاء ذي الكعب العالي وربطة العنق والبنطلون والمنديل المطرز والسلسلة والقفاز والقميص والجاكيت ، وهي ألبسة تعطي دلالة متميزة للمكان .« كانت إحداهما ترتدي روباً أحمر والأخرى أسود ... انحدر مع درجات سلم العمارة وهو يعبث بسلسلة مدلاة من عنقه نقش في آخرها حصان »[1].

فالألبسة التي ذكرها الراوي في هذا المقطع (الروب الأحمر ،الروب الأسود، سلسلة مدلّاة) تشير إلى نوعية الألبسة التي تتناسب مع الشخصية التي ترتديه، فالشخصية البورجوازية المثقفة ترتدي اللباس الذي يناسبها، فما استعمال المؤلف لكلمة (الرّوب) المعرّبة عن الكلمة الأجنبية (Robe) سوى دليل على ذلك، وهو ما يجعل المكان (الرصيف) الذي تسير عليه هذه الشخصية ذا تشكيل متميّز؛ من حيث كون المكان بعناصره السابقة (الألبسة) يوحي بالانتماء الاجتماعي لهذه الشخصية إلى فئة معينة. فالألبسة من هذا المنطلق تؤسس للمكان (السُّكنى)، وهذا الأخير يشير إلى نمط الشخصية التي تسكُنه. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عمّا تضعه شخصية بومهدي في عنقها (سلسلة مدلاة نقش في آخرها حصان)؛ فهذه السلسلة تجعل هذه الشخصية تنتمي إلى النمط الاجتماعي السابق، ويكون المكان (العمارة) مُؤسّساً على العلاقة التي تجمع بين الشخصية والألبسة التي ترتديها هذه الأخيرة.

و في مقطع آخر تظهر الألبسة عنصراً من عناصر المكان. « وتطفر دموع الابتهال على وجنتيها (وجنتي ليلى) فتبادر إلى مسحها بمنديلها المطرز بأناة ... كان الأطفال صغاراً في المجمل. ولبث ينتظر المعلم أو المعلمة التي ستتبعهم. كان معلم عجوز هو الذي أطل عليه خلف نظارتيه الرخيصتين. ثم توالى سيل التلاميذ وهم يخرجون... كانت ليلى قادمة من بعيد. ساقاها فوق حذائها ذي الكعب العالي كقلعتين فوق مرتفع »[2]. فمجموع الألبسة التي تظهر شاهداً (منديلها المطرز، حذاؤها ذو الكعب العالي، النظارتان الرخيصتان). وتدل هذه الألبسة على مكانين مختلفين، المكان الأول: وهو المكان (أمام المدرسة) الذي خرجت منه المعلِّمة ليلى، فلِعَلاقتها بهذه الألبسة يتشكل المكان الخاص بها. فالشخصية المثقفة البورجوازية ذات الألبسة الخاصة تؤسّس للمكان المنطلق وفقاً لنوعية هذه الأخيرة. أما المكان الثاني: فهو المكان نفسه

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 21.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 75.

(أمام المدرسة) الذي انطلق منه المعلِّم العجوز ذو النظارتين الرخيصتين. فعلاقة هذا الأخير باللباس (النظارتين الرخيصتين) تأسيس للمكان نفسه، لكن بمعالم أخرى تختلف عن معالم المكان الأول.

بينما تأتي رواية (الأفعى والبحر) لتقضي على المعالم الموحّدة للمكان انطلاقاً من الألبسة، وتقوم في الوقت نفسه بعملية التنويع بين الأمكنة وبنائها من هذا المنطلق؛ فتختلف الأمكنة انطلاقاً من ساكنيها الذين يرتدون ألبسة تتمايز. « وقفت (سوسو) عارية أمامه بعد أن تخلصت من الروب القصيرة التي لم يكن تحتها شيء »[1] . فلباس سوسو الذي تخلصت منه و أشار إليه الراوي (الروب)[2] له علاقة بالمكان (الغرفة)؛ فلباسها داخل الغرفة (المكان) يعكس الوجه الحقيقي لهذا الأخير، لكون العلاقة بين اللباس والمكان هنا هي كشف عن وعي الشخصية التي ترتدي ما يناسبها من اللباس. فالراوي اختار نوعية اللباس عنصراً في بناء المكان الروائي في ضوء علاقة الشخصية بهما معاً.

وهناك مقطع آخر يكون للباس دور في تشكيل المكان. « و حرّك (سليمان) رأسه ليلتفت إلى جسم إنسان يقف عند كتفه . وقال للإنسان : هات كأس شاي. و عندما ذهب الإنسان لاحظ سليمان أنه يلبس فردتي حذاء مختلفتين . والوسخ قد علق بعرقوبي قدميه ، وقد ارتفع السروال وكشف عن ذلك »[3]. فَلِبَاس هذا الرجل الهيبي القذر(عبارة عن فردتي حذاء مختلفتين وسروال قصير أو مرتفع) يدل على وعي شخصيته المنتمي إلى الطبقة الفقيرة، لأنها تتحرك في فضاء هذا المكان (المقهى الشعبي) الذي يناسبها، فالشخصية بلباسها الموصوف من الراوي تكمل بناء المكان الذي بدأ هذا الأخير تشكيله، بداية من الدرب الطويل الضيق وصولاً إلى المقهى الشعبي غير المكتظ. فاللباس يدخل في تأسيس فضاء المكان الذي يدخل في تكوينه مجموعة من العناصر.

فاللباس هنا لا يمكنه أن يعارض عناصر المكان الأخرى إلا في حالات قليلة، تكون الشخصية بمكوناتها مناقضة للمكان الموجودة فيه، بل يسجل تلاحمه معها مكوِّناً فضاء مناسباً لاحتضان الحدث القصصي كما هو الشأن هنا في هذا الشاهد السردي. وبذلك تنشأ قاعدة في تشكيل المكان، فاللباس إمّا أن يكون متشاكلاً مع المكان الذي توجد به الشخصية فيكون المكان محبوباً لديها رَحِمِيًّاً بالنسبة إليها. وإمّا أن يكون مختلفاً مع المكان الذي توجد به الشخصية فيشكل بالنسبة إليها الكراهية والقرف والنّفور.

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 53.

[2] كنا قد تحدثنا عن علاقة هذه الكلمة الأجنبية المعربة بالمكان ودلالة ذلك أثناء قراءة مقطع من رواية (أرصفة وجدران) وردت فيه هذه الكلمة. ص 385.

[3] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 87.

ومروراً إلى رواية (أفواه واسعة) فإنها الاستثناء الوحيد في روايات مُحَمَّد زفزاف الذي لم تظهر فيه مسألة الألبسة لافتة للنظر،كما ظهر ذلك في بقيّة رواياته الأخرى للأسباب التي ذكرناها في مواضع كثيرة؛ فقد سجلنا الألبسة التي ذكرها المؤلف عن طريق راويه و هي نادرة، مثل: البذلة و النظارات والحجاب و الحذاء. «أحسّت بيد توضع على ذراعها ،كان يضع نظارتين سوداوين على عينيه »[1]. فاللباس المتمثل في (النظارتين السوداوين) هما جزء من شخصية الكاتب داخل المكان (المقهى) الذي يجلس فيه هذا الأخير. فالنظارتان السوداوان تؤسّسان للمكان الذي يقيم فيه الكاتب، من حيث كونهما تعكسان ما يعانيه هذا الأخير من حزنٍ على قضايا كثيرة يكتب عنها. فاللباس (النظارتان) يعكس الحالة المأساوية التي يعيشها الكاتب، جراء القضايا الاجتماعية التي يحاول أن يكتب عنها أثناء جلوسه في مكانه المعتاد (المقهى الواقعة على شاطئ المحيط الأطلسي). ومنه فإن دلالة النظارتين السوداوين تؤسس للمكان السُّكنى، بوصفه كاتباً يكتب – عادة – في هذا المكان عن المشاكل الاجتماعية والقضايا التي يراها مهمّة في الكتابة. فالمكان في علاقته باللباس (النظارتين السوداوين) يعكسان شخصية الكاتب التي لها علاقة بالمكان.

وهناك مقطع سردي خاص بلباس الكاتب صاحب البذلة الأنيقة. « وربما لم يأكل المسكين لحماً منذ أيام رغم أنه يرتدي بذلة أنيقة و يدخن علبة سجائر أمريكية . بكل تأكيد إنها من السجائر المهربة من إسبانيا »[2]. فاللباس الذي أشار إليه الراوي (بذلة أنيقة) تشير إلى ما يرتديه الكاتب أثناء وجوده داخل المكان (مقهى المحيط الأطلسي). وعند قراءة ذلك قراءة سيميولوجية تربط بين اللباس والمكان تكون الدلالة الناتجة عن ذلك هي المكانة الاجتماعية التي يحظى بها الكاتب والأناقة التي يتميّز بها في المكان الذي يجلس فيه (المقهى). وبذلك يتشكل هذا الأخير انطلاقاً من علاقة الألبسة الخاصة بالكاتب مع المكان.

ولا تكاد رواية (بيضة الديك) تختلف كثيراً عن رواية (أفواه واسعة) في توظيف المؤلِّف للألبسة، وإن كانت تعدّ أفضل من هذه الرواية الأخيرة لكثرة – نسبيّاً – عدد الألبسة التي ذكرت في هذا النص الروائي الذي يقصّ أبطاله حياتهم داخل المكان؛ فظهرت بعض الألبسة مثل: الجلباب و الرزّة والبلغة والطاقية والبارميدات والسروال. « اليهود يدخلون دين الإسلام لكي ينجبوا من المسلمين ، فيقووا شعبهم . إنهم

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 36.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص23.

يرتدون – طيلة الأسبوع – الجلباب والبلغة والرزة ويذهبون إلى المسجد . لكنهم يوم السبت يغيرون ثيابهم ويذهبون إلى البيعة »[1].

فالألبسة المذكورة في المقطع السردي (الجلباب ، البلغة ، الرزّة) تكشف عن المكان (المسجد) الذي يقيم فيه اليهود قبل انتقالهم إلى مكان آخر(البيعة)؛ فالألبسة هنا تشكّل المكان السابق (المسجد والبيعة) وفقاً للمعطيات التي وردت في علاقتها مع شخصية اليهود ، فلمّا كان المكان خاصاً بالعبادة صار اللباس ملائماً له، ومناسباً لهندسته كدُورٍ تمارس فيه الشعائر الدينية يليق بها اللباس المناسب لها. فهذا الأخير يعكس المكان الذي يأوي إليه اليهود، والمكان بما فيه من ألبسة يدل دلالة سيميائية على ساكنيه (الذين يمارسون الشعائر الدينية).

بينما هناك مقطع سردي آخر ورد فيه ذكر الألبسة الخاصة بشخصية السي العربي الذي ربط علاقة جنسية بوالدة غنّو.«لم أر أمي تحب رجلاً في حياتها أكثر مما تحب السي العربي. لا أزال أذكره بطاقيته المائلة إلى اليمين دائماً. والوشم على ذراعيه. لم يكن يرتدي سوى الثياب الأمريكية، التي يجلبها من الميناء أو يشتريها من سوق البحيرة »[2].

فاللباس الخاص بشخصية السي العربي المذكور في المقطع السابق (طاقيته المائلة إلى اليمين قليلاً ، الثياب الأمريكية) تدخل في تشكيل المكان (شقة والدة غنّو) الذي يكشف عن ملامح هذه الشخصية داخل المكان؛ فلباس السي العربي يملأ المكان (الشقة) ويعطيه تميّزاً، وهي ثياب فاخرة تشير سيميائياً إلى شخصيته الابتزازية الاستغلالية التي استغلت ظروف أسرة والدة غنّو بعد وفاة والدها. وبذلك يكون المكان قد اكتسب دلالة رمزية من لباس شخضية السي العربي، وتشكّلت ملامحه انطلاقاً من الألبسة التي نُسِبت إلى هذا الأخير. فتكفي الإشارة إلى هيئة هذه الشخصية فيما يخص الألبسة للكشف عن معادلها ألا وهو المكان الذي تتضح هندسته من رمزية اللباس كمكون بنائي.

وبالمرور إلى نص روائي آخر ألا وهو (الثعلب الذي يظهر ويختفي) فإن عنصر الألبسة يبدو أكثر وضوحاً وأكثر دلالة على المكان ممّا ورد في رواية (بيضة الديك)؛ لثراء رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) بالشخصيات التي ترتدي الألبسة المتنوعة الدالة على تنوع الأمكنة، فهي تعكس تنوع أنماط الوعي الموجودة

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 11.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص25 – 26.

في الرواية؛ فالألبسة مثل : الجراب و الحزام والمايوه والبنطلون تعطي نماذج من المكان تختلف عن نوع آخر منه. « عندما جففت شعر رأسي (الحديث للبطل عليّ)، أخرجت من الجرب النقود التي كنت قد حشوتها في مكان ما منه. فتحت حزامي ودسست بعض الورقات المالية في جيب المايوه ، بينما وضعت الباقي في جيب السروال . إنه الجوع ؟ منذ أمس لم آكل »[1].

فالألبسة التي وردت في هذا المقطع مثل (حزامي ، المايوه ، السروال) تمثل علاقة البطل عليّ بالمكان (الفندق)، ومنه فإن هذا الأخير يتشكل من مجموع هذه الألبسة التي يرتديها البطل. وعند قراءة هذه العلاقة التي تجمع بين لباس البطل والمكان الذي يقيم فيه يتشكل هذا الأخير، فالفندق (المكان) الذي يقيم فيه الراوي البطل هو فندق رخيص تابع لوعيه الاجتماعي، فهو الذي دلّت عليه الألبسة السابقة التي لم تكن ثياباً فاخرة مثلاً، وإنما هي تتناسب مع موقعه الاجتماعي الذي دلّت عليه نوعية الألبسة.

وهناك مقطع سردي يبيّن علاقة الألبسة بالمكان (بهو الفندق) كعنصر بنائي في تكوين الشخصية الموصوفة من طرف الراوي البطل. «كان بضعة أشخاص جالسين في البهو . رجل بجلابته فضل أن يجلس على إحدى الدرجات وقد حسر جلابته حتى الركبتين ، وظهرت ساقاه المشعتان ، في حين انحسر سرواله البلدي ، وكون بالونا بين فخذيه . كان ينظر فيما حوله ببلادة تامة »[2]. فالألبسة المذكورة هنا مثل (جلابة، حسر جلابته، سرواله البلدي) تؤسس للمكان الذي يوجد به هؤلاء الأشخاص الجالسون في بهو الفندق؛ فالقراءة السيميائية المنتجة لهذه العلاقة بين لباس هؤلاء والمكان تعطينا الدلالة الممكنة التي لا تكون سوى علاقة انفصال بينهم وبين مكان الإقامة؛ إذ إن لباسهم يختصر شخصياتهم المضطربة التائهة المتنافرة مع ملامح المكان الذي لا ينتمون إليه. وبذلك تكون الألبسة قد قامت بتشكيل المكان؛ من حيث كونها قد بيّنت العلاقة التنافرية بين هؤلاء الجالسين والمكان.

ولا تكاد رواية (الحي الخلفي) تشذّ عن القاعدة السردية الأساسية فيما يخصّ قلّة توظيف الألبسة – عموماً – في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف ؛ فقد اتخذت هذه الرواية مساراً شبيهاً بالروايات السابقة – ماعدا رواية (الأفعى و البحر) –، واقتصر توظيف الألبسة فيها على بعض الإشارات القليلة، مثل : البنطلون والنظارة و السروال والبطانية والمنديل .« ابتعدت المجموعة قليلاً وهي تتلافى الحفر وبعض الأحجار أو أكوام

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 07.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 08.

الطوب التي تصلبت، سمعوا سعالاً واهناً ضعيفاً قادماً من جهة الباب الذي اقتحمه الأشقر، كانت فاطنة ملفوفة في بطانية ، وقد شدت على رأسها فوطة فوق المنديل وتبعها الأشقر في تخاذل تام »[1]. فالألبسة التي وردت في المقطع السردي ونسبها الراوي لشخصية فاطنة، مثل: بطانية و فوطة و منديل هي ألبسة تؤسس للمكان الذي تقيم فيه هذه الشخصية؛ فنوعية اللباس تشير إلى التناسب الشديد بين هذه الأخيرة (فاطنة) المريضة وبين المكان (الحي الخلفي) الذي تنعدم فيه شروط الحياة الكريمة. وبذلك تكون الألبسة المشار إليها عنصراً في بناء المكان مسرح الأحداث. فالإشارة إلى نوعية اللباس هي إشارة إلى مكونات المكان.

وهناك مقطع سردي آخر يبيّن جانباً مهمًّا من شخصية القائد داخل المكان (السيّارة). «كان القائد يتحسس مسدسه ويشدّ حزامه ويضغط على قبعته فوق رأسه ويفكر في أن المعلم لا يستطيع أن يفعلها »[2]. فالألبسة مثل : الحزام والقبعة تكشف عن شخصية القائد الأمنية المتربصة بالمجرمين المترصّدة لأيّ طارئ قد يحلّ عليه داخل المكان (السيّارة) الجالس فيه، ويكون اللباس عنصراً يشير إلى نوعية المكان الذي يسكنه القائد، وهو المكان الخطير الذي تؤكد عناصره (الألبسة السابقة) حالته أثناء سرد الراوي الأحداث.

بينما تعكس الألبسة الموجودة في رواية (قبور في الماء) البيئة التي يعيش فيها أهل قرية المهدية المنعزلون عن العالم الخارجي؛ إذ إن المكان (القرية المتاخمة للبحر) بتضاريسه الجبلية الوعرة يفرض نوعاً من الألبسة الخاصة، في ظل الحياة الاجتماعية الصعبة التي تشير إلى الفقر والعجز والإحباط. ومن ثمة فإن الألبسة التي تسيطر على الأمكنة الخاصة بالرواية مثل: الحايك و الجلابة و الخرق البالية و الشراوط لها دلالتها المتميّزة . «انحنى علال إلى الأرض وأمسك بعود ملقى فوق الصفحة الجافة للأرض. ونظر إليه العيساوي فاكتشف – كما لو كان ذلك لأول مرة – أن سروال صديقه مرقع وقذر. ونظر في سرواله هو . كان أيضاً مرقعاً وقذراً ... أخذ العيساوي ينظر في ثياب صديقه المهلهلة القذرة. وحوّل عينيه إلى ثيابه هو »[3].

فالثياب التي يرتديها كلٌّ من علّال والعيساوي (وهي عبارة عن سروالين قَذِرَين مُرقَّعين مُهلهلين) أثناء تواجدهما في المكان (الغابة المتاخمة للبحر) تؤسس لهذا الأخير ؛ وهي في الحقيقة تعكس طبيعة المكان الصعبة التي يسكنها أهل قرية المهدية ومنها كلٌّ من علّال والعيساوي. إن دلالة الألبسة هنا تشير إلى العلاقة السيميائية بين اللباس والمكان، فاللباس يملأ المكان ويغدو عنصراً من عناصره، بينما المكان يفرض اللباس

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 13.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 93.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 08.

الـذي يليـق بطبيعتـه ، مـن حيـث كونـه يـؤدي الغـرض السـردي الـذي يتشـكل – عـادة – مـن وظيفـة ألبسـة الشخصـيات وعلاقتهـا بالمكـان السُّـكنى؛ فالتنـافر الـذي يكـون بينهمـا تفرضـه طبيعـة الأحـداث والهـدف السـردي مـن الجمـع بينهمـا. لكـن في حالـة الاتصـال بينهمـا – التوافـق التـام بـين الألبسـة والمكـان في مثـل هـذا المقطـع – تأتي الألبسـة مكمّلـةً للمكـان وباعثـةً إلى معرفـة حـدوده ومُشـكّلةً – في الوقـت نفسـه – العلاقـة المثلـى بـين الشخصيات والمكان.

ويبـدو علـى أغلـب الأمكنـة الموجـودة في هـذه الروايـة أنهـا تمثّـل العلاقـة المثلـى بـين الألبسـة و المكـان، مـن خـلال تتبـع الـراوي للشخصـيات الـتي لثيابهـا علاقـة بالمكـان، فهـو الـذي لا يكـاد يتغـيّر سـوى إلى بعـض الأمكنـة المحـدودة. « نظـرت أمـه (أمّ العيسـاوي) في أظـافر قدميـه القـذرة . ثم حكّـت رأسـها لأن الحشـرات الصـغيرة كانـت تثقـب جلـدة رأسـها الـذي لم تضـع لـه الحنـاء منـذ مـدة . ثم تأملـت سـرواله الممـزق وركبتيـه الغليظتـين البـارزتين مـن خـلال اهـتراء السـروال »[1]. فاللبـاس المشـار إليـه في هـذا المقطـع (سـروال العيسـاوي الممـزّق المهـترئ) يؤسـس للمكـان(القريـة) الـذي يوجـد فيـه كـلٌّ مـن العيسـاوي وأمّـه؛ فاللبـاس المتمثـل في السـروال الممـزّق المهـترئ يعطـي دلالـة سـيميائية علـى حالـة المكـان محـلِّ الإقامـة. فحالـةُ لبـاس العيسـاوي تصـوير لحالـة المكـان الـذي يجلـس فيـه هـذا الأخـير وأمّـه. فاللبـاس هنـا يعكـس مكـان السُّـكنى الـذي تقـيم فيـه شخصـيّتا العيسـاوي وأمّـه. وتكـون بـذلك حالـة اهـتراء السّـروال الممـزق تشـكّل حالـة القريـة الضـعيفة الـتي لا يملـك أهلهـا أشـجاراً مثمـرة في الأمكنـة المتاخمـة للبحـر، بـل هـي أشـجار بريّـة موحشـة تشـبه حالـة الضـعف الـتي يعيشـها أهـل القريـة أنفسـهم مقارنـة بالمكـان الـذي لا ينبت شيئاً، وكل ما فيه هو نباتات شوكية وأرض صلبة مالحة لا تصلح لشيء.

ولا تختلـف روايـة (محاولـة عـيش) كثـيراً عـن روايات مُحَمَّد زفـزاف السـابقة في نوعيـة الألبسـة الـتي أسـهمت في تشـكيل المكـان وتحديـد معالمـه، بـل سـيطرت عليـه بعـض الألبسـة الـتي تكشـف عـن ثنائيـة المكـان أو ازدواجيـة المكـان، وبـرزت فيـه نوعيـة اللبـاس، مثـل: السـروال و الخـرق الباليـة و الأحذيـة والثيـاب « انحـنى (حميـد) علـى خيـوط حذائـه الممـزق يفكهـا. جلـس فـوق قطعـة حجـر كبـيرة ودلى قدميـه تحـت الصـنبور . أخـذ يـدعكهما . ورأى ظـلا أمامـه فـوق الجـدار المقابـل. التفـت في خـوف. كـان الرجـل ببذلتـه الرسميـة الزرقـاء ينظـر إليـه بطريقـة عدوانية ومسدسه يتدلى عن يساره »[2].

[1] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 26.

[2] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 10.

فالألبسة التي ظهرت في هذا المقطع (خيوط حذائه الممزق، البذلة الرسمية الزرقاء) ترسم المكان (الميناء) الذي يقيم فيه البطل حميد ، في الوقت الذي يتشكل المكان كذلك انطلاقاً من البذلة الرسمية لحارس الباخرة؛ فلباس حميد المتمثل في الحذاء الممزق المهترئ يكشف عن حالة المكان الذي يأوي إليه هذا الأخير؛ فبالنسبة إلى حميد الحذاء الممزق المهترئ هو سبب لارتياده لهذا المكان طلباً للرزق وتحسيناً للحالة الاجتماعية السيئة التي يعيشها. وبذلك فالمكان من هذه الزاوية له علاقة بشخصية حميد. أما من جهة أخرى فالبذلة الرسمية الزرقاء للحارس تعلن عن تشكيل آخر للمكان (الميناء)، يتمثل في كون هذا الأخير مكاناً للرزق والحياة الاجتماعية الجيّدة. فالمكان هنا لا يتخذ صورة واحدة، بل يعلن عن صور كثيرة وفقاً لتعدد ألبسة الشخصيات الممكنة.

وهناك مقطع سردي آخر يبيّن دور الألبسة في تشكيل المكان. « مدّ (حميد) يده إلى البطانية القديمة عند رأسه، بسط جزءا منها فوق الحصير وغطى جسده بالجزء الثاني، ثم وضع تحت ذراعه شبه وسادة، برزت من بعض ثقوبها حلفاء خشنة، أخذت هي الأخرى تفقد لونها الحقيقي ... سمع شخير أحد أخويه . كانا ممددين كسردينتين داخل علبة. لحاف مرقع. ظهرت عليه كثير من الألوان والرقع البالية... جذب البطانية فوق رأسه »[1]. فالألبسة المذكورة (البطانية القديمة ، شبه وسادة ، لحاف مرقّع) هي ألبسة تكشف عن نوعية المكان (البرّاكة) الذي يسكنه البطل؛ فالإشارة إلى هذه الألبسة السابقة هي دلالة سيميائية على بداية تشكيل المكان المتميّز، لأنه يحرك الحدث السردي ويخدم بناء الشخصية، لتناسب هذه المعطيات مع بعضها انطلاقاً من كون الألبسة (الأغطية) علامة على هندسة المكان الذي يقيم فيه البطل حميد وعائلته. والاعتناء بهذه المظاهر الوصفية للألبسة والتفصيل في ذلك يعطي خصوصية للمكان / الحدث / الشخصية.

وتأتي رواية (المرأة والوردة) لتبرز التنوع في الألبسة الأساسية المشكِّلة للمكان مسرحِ الأحداث؛ فالألبسة المتنوعة تبرز الكثافة السردية في بناء المكان، فقد سيطرت بعض الألبسة مثل : البنطلون والقميص والجِرَاب والنظارة والمايوه والأحذية وحقيبة اليد والقبعة والسروال، وهي ألبسة تكشف عن المكان الذي يتناسب معها .« مشيت (أي البطل مُحَمَّد) ببطء شديد منهكاً من جراء الحرارة الشديدة. هناك ريح خفيفة تحرّك القميص المفتوح فوق جسدي ... عندما وقفت أمام جورج أشار إلي أن أجلس إلى جانبه ...

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 24.

فشدّ خيوط حذائه المهترئ فوق الحاجز الحجري »[1] .

فالألبسة التي وردت في المقطع السابق (القميص ، خيوط حذائه المهترئ) تؤسس للمكان الذي يوجد به كلٌّ من البطل مُحَمَّد مع جورج اللذين يشتركان في الجلوس داخل المكان (الحاجز الحجري)؛ فهذا الأخير يعطي دلالة مهمّة تتمثل في كون الألبسة تشير إلى نوعية المكان الذي يأوي إليه البطل مع جورج، فالعلاقة التي تجمع بينهما وبين المكان من خلال الألبسة هي علاقة اتصال وتناسب بين المكان ومكوناته من الألبسة. فالحاجز الحجري المهترئ يتناسب مع حذاء جورج المهترئ ، وهو ما يعني أن لباس الشخصية يدخل في علاقة حوارية مع المكان من أجل تشكيل عناصره، انطلاقاً من قراءة شاملة لكلٍ من الشخصية ولباسها وعلاقة ذلك بالمكان.

و هناك مقطع سردي آخر يبيّن علاقة الألبسة بالمكان ولو بشكل مختلف عمّا رأيناه في المقطع السابق. « وكانت سوز قد مشت عند حافة الماء وقد نزعت قبقابيها الجلديين . ورأيت قدميها تلمعان عند نهاية تكسر الأمواج في الظلام الخفيف ... ثم مشت نحوي . نزعت نظارتيها الكبيرتين ووقفت أمامي »[2]. فإشارة الراوي البطل إلى قبقابيّ سوز الجلديين ونظارتيها الكبيرتين هي إشارة إلى الألبسة التي تعدّ عنصراً من عناصر تشكيل المكان (البحر) ؛ فالدلالة السيميائية التي تشير إليها هذه العلاقة بين الألبسة والمكان تعطينا إياها قراءة هذا المقطع في ضوء نوعية اللباس والشخصية داخل المكان؛ إذ إننا نلمس ذلك الخوف أو التوجس الذي بدر من سوز اتجاه ماء البحر، فنزعها قبقابيها ونظارتيها الكبيرتين هي إشارة إلى عدم التناسب بين اللباس والمكان، وهو ما أثّر في الشخصية من حيث ارتباطها بالمكان.

فمن خلال النماذج السابقة الدالة على أهمية الألبسة ودورها في بناء المكان يمكن استنتاج الملاحظات العلمية الآتية، الأولى: هي أن الألبسة مكون سردي تدخل في تركيب الشخصية الروائية التي تتماهى مع الإنسان الذي يعيش في الواقع الاجتماعي، لكنها تعطي تميّزاً للمكان الروائي. بينما الثانية: هي كون الألبسة تشير – عادة – إلى نوعية الوعي الاجتماعي الذي تنتمي إليه الشخصية الروائية، وهو بعدٌ من أبعاد رسم الشخصية الأيديولوجية التي تسكن المكان المتميّز. أما الثالثة: فعن طريق فحص الألبسة يمكن تصنيف الشخصية الروائية إلى أنماط الوعي الاجتماعي الذي يسكن المكان. فهذا الأخير يدل على ساكنيه. لذلك

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 46.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 81.

تعدّ الألبسة – سرديًّا – آلية من آليات مُحَّد زفزاف في الاقتصاد السردي في بناء الشخصية في علاقتها بالمكان، بغرض الإشارة إلى الشخصية التي تسكن المكان بأقل جهد سردي ممكن. فقراءة علاقة الألبسة بالمكان يمر عبر الحديث عن الشخصية؛ إذ تعدّ رابطاً سردياً بينهما تشكّل من خلالها مستويات بناء الشخصية من جهة، ومن جهة أخرى تشير الألبسة إلى تميّز المكان الذي تأوي إليه الشخصية وتسكنه طوعاً أو كرهاً. فالحديث عن الألبسة إذاً هو حديث عن كلّ شيء. وبالدرجة الأولى هو حديث عن المكان الروائي الذي هو جوهر حديثنا في هذا المبحث.

3 – المبحث الثالث :الأطعمة و ودورها في تشكيل المكان:المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات:

3 – 1 – مفهوم الأطعمة في الرواية:

انطلاقاً من بعض المعطيات السردية السابقة بخصوص كون الخطاب الروائي – عموماً – انعكاساً و بحثاً عن الصورة الملائمة التوافقية مع الواقع، فإن الشيء الذي يلفت النظر في مسألة الأطعمة (و لواحقها مثل الأشربة وما تبعها) هو كون هذه المسألة تشير إلى عناصر سردية كثيرة؛ فالعنصر الأول: هو الشخصية التي لها علاقة بنوعية الأطعمة التي تتناولها. بينما العنصر الثاني: هو المكان الروائي الذي يضم كلّاً من الشخصية والأطعمة التي تتناولها هذه الأخيرة. لذلك فالأطعمة في الرواية هي: مجموع العلامات الدالة على نوعية الطعام وعلاقته بالشخصية الروائية. فالأطعمة تشير إلى قيم كثيرة، ووجودها في الرواية عنصر ضروري لتشكيل المكان الروائي وغيره من العناصر السردية الأخرى. وإنما سيتركز حديثنا في هذا المبحث على وظيفة الأطعمة في تشكيل المكان على النحو الآتي:

3– 2– وظيفة الأطعمة في تشكيل المكان الروائي:

يأتي توظيف الأطعمة والأشربة من طرف مُحَمَّد زفزاف – عن طريق راويه طبعاً – لتأكيد الدلالة السيميولوجية الكامنة من وراء هذا التوظيف، فمهما كانت الأطعمة أو الأشربة موجودة في الواقع الاجتماعي الذي نعيشه إلا أن الواقع الروائي – حتى ولو كان يتماهى معه – له خصوصيته التي تكشف عن شعرية الأطعمة والأشربة في بناء جماليات المكان الروائي التي تتلخّص في الوظائف الآتية:

1 – تتأسس نوعية المكان بناء على نمط الأطعمة والأشربة التي توجد داخله، فالمكان من خلالها يكشف عن ساكنيه والوعي الاجتماعي الذي ينتمون إليه. وبذلك تتحدد الأمكنة وفقاً لنمط الوعي الذي يسكنها. فقبل تقديم الراوي للشخصية ومن خلال الأطعمة والأشربة يمكن تحديد كلٍّ من الشخصية والمكان الذي تسكنه.

2 – تكشف الأطعمة والأشربة عن علاقة المكان الروائي بالمكان الواقعي الاجتماعي؛ فالأول يعكس تجليات ما يوجد من أطعمة وأشربة في الثاني، ليس بصفة متماهية متطابقة بينهما، وإنما تبقى الاختيارات السردية بين الأطعمة من طرف المؤلِّف تمثل الجانب الفني المنشود الفاصل بين الفني و الواقعي.

3 – الأطعمة والأشربة تعطي ملامح المرحلة أو العصر الذي كتب فيه الخطاب الروائي، وتكشف في الوقت نفسه عن علاقة الأطعمة والأشربة بالمكان، وهو المهاد السردي الذي يحتضن الشخصية والحدث.

4 – تتنازع المكان ثنائية طعام الشخصية البورجوازية والشخصية الفقيرة، لكون نمط الخطاب الروائي لمحمد زفزاف مبنيّاً على ثنائية الصراع بين الوَعْيَيْن، والأطعمة تجسد وعي الشخصية في المكان.

3 – 3 – تجليات الأطعمة وتشكيلها للمكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

تواجهنا مسألة الأطعمة والأشربة في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف ودورها في تشكيل المكان بداية من الرواية الأولى (أرصفة و جدران) التي استقلت بنوع معين من الأطعمة والأشربة؛ إذ تكشف هذه الخصوصية عن قيمة هذه الأخيرة في بناء المكان ونوعيته، رغم كونها لم تلفت نظرنا بشكل كبير – قياساً بالروايات الأخرى – ، لأن توظيف الأطعمة والأشربة في هذه الرواية في تشكيل المكان يبدو باهتاً. فشخصيات الرواية بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن – وهي شخصيات مثقفة – تعيش لنفسها، أي لهمومها الشخصية وتتعلق ببعض الأطعمة الأساسية متنقلة بين المقهى (المكان) والغرفة (المكان) والطريق (المكان) والجامعة (المكان). « وأدار وجهه إلى الطريق وصفق للجرسون بعد أن رأى الكؤوس ' قهوة ، قهوة من فضلك ' .

وشرب بإرهاق، ودخّن بإرهاق كذلك »[1] .

والشيء الملاحظ أن شراب القهوة جاء مُرفقاً بالتدخين الدال على المكان (المقهى) الذي يجلس فيه البطل بومهدي قلقاً مضطرباً، لا يستطيع أن يفهم شيئاً ممّا يدور حوله في حياته الشخصية. وبذلك يكون كلٌّ من الشرابَيْن (القهوة و التدخين) يدخلان في تكوين المكان، لتأثير ذلك على الشخصية التي تسكن المكان (المقهى) وتجعلها مضطربة قلقةً.

ويتكرر فعل شراب القهوة والتدخين مع البطل وزملائه المضطربين القَلِقِين في الأمكنة المختلفة، من خلال التدخين بعمق وشرب الخمر (البيرة) التي تعبث بعقول هذه الشخصيات، وذلك في مقصف الجامعة «وأعطى بومهدي للصديق مهلة إشعال سيجارته وعندما انتهى أشعل له سيجارة . وكان ينفث الدخان في وجهه . ثم قام واتجه إلى الفاصل الخشبي فأحضر فنجاني قهوة . . كان بومهدي يدخن بتفكير وعيناه تتأملان حذاءيه مرة وأرض المقصف مرة أخرى . وفي الخارج كانت تنبعث قهقهة خفيفة . .

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 09.

ما هذا ؟ ألست حزيناً أيها الوغد ؟ »[1]. ففعل الشراب (التدخين والقهوة) الذي كان من البطل بومهدي في مقصف الجامعة يجعل العلاقة بينهما متلازمة. وهي المسألة التي لاحظنا حضورها بقوة في هذه الرواية، فحضور فعل شراب التدخين والقهوة والبيرة وأكل الكعك الهِلالي وتناول القطائف صاحب حالة الشخصيات القَلقَة المضطربة التي لم تجد لحياتها التعيسة تفسيراً. بينما يندر حضور شرابِ الشاي متعلقاً ببعض هذه الشخصيات، وهو الشراب الذي يمنح الهدوء والسكينة ويطرد الملل ويبعث السعادة والنشاط.

ولو تجاوزنا رواية (أرصفة و جدران) إلى رواية (الأفعى والبحر) لوجدنا حضوراً ثريّاً لأنواع الأطعمة والأشربة التي تدخل في تشكيل المكان؛ فبناء المكان في هذه الرواية قد خضع لتنميط ثنائي بنيوي، من حيث حضور القهوة والتدخين في مكان مقابل حضور الشاي في مكان آخر .« و تمدد فوق سريره وركز نظراته على السقف ، وشعر بألم في ظهره لكنه مع ذلك لم يتكئ على جنبه الأيسر أو الأيمن، بل فضّل أن يبقى في وضعه ذاك .وتلمس علبة السجائر تحت السرير، وأشعل له سيجارة وأغمض عينيه ...

وقالت خالته :

- ها القهوة ؟ إذا أردت أن تدخن»[2].

فقد تكرر فعل شرابِ القهوة مع التدخين والحالة السيئة التي يوجد عليها البطل سليمان في الغرفة (المكان)، وهو ما يجعل من هذين الشرابَيْن يدخلان في تكوين المكان الذي يتمدد فيه سليمان فوق السرير، ويحلم في الوقت نفسه بحضور صديقته ثريّا والتحاقها به عند خالته حليمة، وهي دلالة على التوتر والاضطراب والقلق الذي يُساوِر البطل. بينما يشكل شراب الشاي وجهاً مخالفاً للقهوة والتدخين في تشكيل المكان. « وهناك فقراء وهم كثيرون يجلسون في المقهى يحتسون الشاي الأخضر ويسمعون الراديو ويثرثرون حول موسم الصيد القادم »[3]. فعلاقة الشاي الأخضر بالمكان (المقهى) هي علاقة الشاي بالشخصيات المقيمة في المكان؛ فتبدو هنا – من كلام الراوي – شخصيات الناس الفقراء رغم جلوسها في المكان نفسه الذي جلس فيه البطل سعيدة، تحلم بمستقبل زاهر في الصيد للموسم القادم، وهو ما يفتح الباب أمام علاقة المكان بالقهوة من جهة، والشاي من جهة أخرى. لتكون المعادلة أن الشرابين (القهوة والشاي)

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 64.
[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 12.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 24.

يدخلان في تشكيل نوعية المكان الذي يحتضن الحدث الروائي.

ولو أخذنا من وجه مقابل لثنائية (الشراب – القهوة أو الشاي– / المكان) لوجدنا الأمر نفسه بخصوص ثنائية الطعام (السردين المشوي تحديداً) بين كلٍّ من البطل سليمان وسوسو البورجوازية في المكان (حافة الميناء). « وعندما وصل دور سليمان دفع بعض الأطفال الذين ينظرون بشراهة إلى الآكلين. ناول سردينة لسوسو فرفضت في تأفف. وقالت إنها لا تحب ذلك »[1].

فالشاهد في هذا المقطع السردي هو أن المكان الذي يحتضن طعام السردين المشوي تجلس فيه شخصيتان: شخصية البطل سليمان وشخصية سوسو؛ فنوعية المكان تختلف من الشخصية الأولى إلى الشخصية الثانية: فسليمان فرحٌ بوجوده في هذا المكان وهو يلتهم السردين المشوي. بينما سوسو تكره هذا المكان وتأبى تناول السردين المشوي فيه. وبذلك يشكل طعام السردين المشوي تقاطباً مكانياً من خلال تناول سليمان السردين المشوي ورفض سوسو ذلك. والأمر نفسه يمكن أن يقال عن التقاطبات الآتية (الخبز / الكعك) التي تعطي قراءات متباينة للمكان الواحد انطلاقاً من نوعية الأطعمة و الأشربة الموجودة فيه.

وبالمرور إلى رواية (أفواه واسعة) فإن علاقة الأطعمة والأشربة بالمكان تبدو باهتة وقليلة الوضوح للسبب الذي ذكرناه سلفاً ويتعلق أساساً بطابع هذه الرواية. ورغم ذلك إلا أننا سجلنا هذه العلاقة بينهما من حين إلى آخر، ويظهر ذلك في كلام والدة البطل الراوي اتجاه هذا الأخير. « لقد طبخت عدساً مع لحم رأس العجل، وأصرّيت على الجزار أن يقتطع لسان العجل، فأنت تحبه كثيراً، ووضعت في الطعام ثوماً فأنت تحب الثوم »[2]. فالشاهد هو مجموع الأطعمة التي ذكرت في هذا المقطع وهي: (العدس ، لحم رأس العجل ، لسان العجل ، الثوم) التي لها علاقة بالشخصية والمكان أيضا. فهي عنصر من عناصر تشكيل المكان (مسكن البطل و والدته)، لكونها تعلقت بوعي هذين الأخيرين اللذين ينتميان إلى الوعي الممكن. إضافة إلى طبيعة الأطعمة البسيطة التي أدرجها الراوي في حديث أحدهما مع الآخر. والشيء الذي يجعل لنوعية هذه الأطعمة علاقة بالمكان هو ورودها في موطن آخر * من الرواية نفسها، ممّا يجعلها قرينة الشخصية والمكان.

ويظهر تشكيل المكان في موضع آخر من خلال بعض الأطعمة والأشربة التي ذكرها الراوي

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 101.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 08.

* يراجع هذا الشاهد السردي في الرواية نفسها. ص 60.

البطل عن نفسه وعن محدِّثته. « أنا على الأقل أكلت صحن طماطم بأكمله، أما أنت فقد كنت منشغلة بالثرثرة والتقاط حبات اللوز القليلة...

صحيح أنك تقولين بأن لك عائلة غنية في تيفلت وأن والدك يملك حقولا من أشجار الزيتون والأزهار والكروم وقطعاناً من الماشية، ... وأنا بكل صراحة لو كان والدي الذي مات وأنا في بطن أمي يملك كل هذه الأشياء لما تعشيت أمس بصحن طماطم. تقولين بأنك تعافين وأنا متأكد أن الشخص الذي كنت تثرثرين معه وتحكين له عن الحقول كان بمستطاعه أن يدفع لك ثمن صحن ، بل كان بإمكانه أن يطلب علبة من سمك التون وقطعة من البصل وقطعة خبز ... ولكن لما علم أنك شبعت شواء وزيتوناً »[1].

فالشاهد في كلام الراوي أن هذا الأخير قد ذكر مكانين اثنين، كل مكان تتعلق به مجموعة من الأطعمة، أما المكان الأول: فهو مسكن البطل والكاتب الذي يتناولان فيه صحن طماطم وعلبة من سمك التون وقطعة من البصل وقطعة خبز. فهذه الأطعمة في علاقتها بالشخصيات تؤسس لنمط من الأمكنة التي تأوي إليها هذه الشخصيات. فالأطعمة وجه من وجوه المكان الممكنة. بينما المكان الثاني: هو مسكن محدِّثةِ البطل التي يملك والدها عقارات واسعة زرعت فيها أشجار الزيتون والكروم، وتأكل فيها الشواء والزيتون. فهذه الأطعمة إذاً هي وجه من وجوه المكان المتميّز الذي تسكنه هذه الشخصية. فاختلاف نوعية الأطعمة دال على اختلاف المكان الدال في الوقت نفسه على اختلاف وعي الشخصية.

وتأتي رواية (بيضة الديك) لتكون قفزة نوعية في استعمال الأطعمة والأشربة داخل المكان الذي تسكنه الشخصية؛ فرغم كون هذه الرواية لم يوظّف فيها محمّد زفزاف الأطعمة والأشربة بشكل لافت للنظر، إلا أنها تعدّ مرحلة مهمة في هذه المسألة المعنية بالدراسة. ومن النماذج القليلة الدالة على ذلك « هناك آلاف العائلات تبحث في قمامات الشوارع لتعثر على قطعة خبز أو فضلات طعام »[2]. فالأطعمة التي ذكرت في هذا المقطع (قطعة خبز ، فضلات طعام) وجه يعكس المكان (الشوارع) الذي يوجد به بعض الناس، وتكون بذلك هذه الأطعمة دالة على نوعية المكان الدال في الوقت نفسه على ساكنيه، وهم الناس الفقراء الذين لم يجدوا ما يقتاتون به .

وفي المقابل هناك أمكنة من خلال الأطعمة والأشربة التي توجد بها يمكن معرفة معالمها. « و منذ أيام

[1] محمّد زفزاف: أفواه واسعة. 22 – 23.

[2] محمّد زفزاف: بيضة الديك. ص 80.

فقط شاهدت (أي الراوي البطل) حفلة لمدير ثانوية، كانت الخراف المشوية وزجاجات الويسكي تتقاطر على بيته احتفالاً بترقيته »[1]، فالأطعمة والأشربة الواردة هنا (الخراف المشوية، زجاجات الويسكي) تؤسس لمعالم المكان الذي يسكنه مدير هذه الثانوية التي تحدّث عنها الراوي البطل. وبذلك تشير الأطعمة والأشربة إلى نوعية المكان والوعي الذي يسكنه. فدلالة المكان مرتبطة بنوعية الأطعمة وكثافتها وهي في الوقت نفسه تعكس ساكنيها، رغم كون الراوي لم يقدم لنا المكان عن طريق وصف مباشر، بل قام بتكثيف كبير عن طريق اكتفائه بالإشارة إلى مجموع الأطعمة والأشربة الدالة على المكان وساكِنه.

ولعل الرواية التي شهدت احتفاءً بالغاً بأنواع الأطعمة والأشربة وبرز دورها في تشكيل المكان هي رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي سجلت ريادة غير مسبوقة إلا من رواية (الأفعى و البحر)، لكونهما يشتركان في بيان صورة الصراع الطبقي أو التفاوت بين الفئات الاجتماعية. إضافة إلى توظيفها للأشربة أكثر من الأطعمة، وخاصة سجائر التدخين و الحشيش و الكيف وأنواع الخمور، مثل: البيرة و النبيذ والبوردلي والمعجون والشاي. في الوقت الذي أكثر المؤلف على لسان راويه من توظيف الأطعمة البحرية، مثل : السردين و سرطان البحر و الجمبري و المحّار. وتوظيف كلّ هذه الأطعمة والأشربة يدل على كثافة هذا النص الروائي وغناه بهذه الأخيرة. « طلبت شايا أسود وانحشرت وسط مجموعة من الهيبيين... امتدت يد الفتاة التي كانت تعلق الودع على شعرها وتحيط ذراعها بجلد ثعبان، إلى كأس الشاي، ورشفت منه... ناولته لفتاة كانت تجلس على الأرض على بعد عدة أقدام منها . لكن الفتاة رفضت وقالت :

- شكراً . أريد أن أشرب طونيك ...

وقف شاب طويل أمامنا (هو مكسيم) ... لم أثر انتباهه كثيراً ولكنه طلب زجاجة سيفن آب ... مدّ له الشخص الذي كان بجانبه شيلوماً محشواً بالكيف ... أعدت للفتاة الشيلوم وشربت جرعة من كأس الشاي الذي برد تماماً الآن.كان شاياً أسود بالنعناع تكون في قعر الكأس »[2]. فمجموع الأشربة التي ذكرت في هذا المقطع (الشاي الأسود ، طونيك ، زجاجة سيفن آب ، الكيف) وهي أشربة تدخل في تكوين المكان (ساحة الفندق)، لكن بشكل بنيوي ثنائي يختلف أحدهما عن الأخر، فالأول هو: أشربة (طونيك ، زجاجة سيفن آب ، الكيف)، وهي الأنواع التي يشربها كلٌّ من مكسيم و بريجيت. أما الثاني: هو شراب الشاي الأسود

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 79.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 15- 16.

بالنعناع الذي يشربه البطل عليّ والفتاة التي كانت تعلّق الودع على شعرها. فالمكان هنا لا يتشكل من نوع واحد من الأشربة، وإنما يتشكل من نوعين لكل نوع علاقة بشخصيات معينة.

وهناك مقطع سردي آخر يبيّن فيه الراوي البطل الأطعمة وتشكيلها للمكان. « منهم (أي هناك أشخاص) من يقتسم معك السندويتش، ومنهم من يقتسم معك زجاجة الليمونادة أو كأس الشاي ...

بعد تلك الليلة عدت وحيداً ومنهكاً وسكرانَ في غبش الصبح إلى الفندق. وظللت نائماً حتى المساء. وقد حاولت أن أتقيأ بدون جدوى. كنت أتجشأ فقط رائحة النبيذ الرخيص والسردين والسجائر »[1]. فالشاهد في هذا المقطع هو نوعية المكان الذي ينقسم إلى قسمين اثنين، أمّا أحدهما: فهو مدينة الصُويْرَة (المكان) التي تجمعُ بين كثير من الناس من المغاربة والهيبيين، وتمثلها الأطعمة الآتية :(السندويتش ، زجاجة الليمونادة، كأس الشاي). وأما الآخر: فهو الفندق (المكان) الذي آوى إليه البطل عليّ في وقت الصبح، وتمثله الأطعمة والأشربة الآتية :(النبيذ الرخيص ، السردين ، السجائر). وكلا المكانين يتكون من هذه الأطعمة والأشربة البسيطة التي تدل على المكان الشعبي البسيط، وهو في الوقت نفسه يدل على ساكنيه من الناس البسطاء الفقراء الذين يأكلون هذه الأطعمة والأشربة الرخيصة.

بينما تكاد رواية (الحي الخلفي) تكون نسخة مكررة من رواية (أفواه واسعة)؛ من حيث قلّة أنواع الأطعمة والأشربة التي وظّفها محمّد زفزاف فيها، فقد لاحظنا في هذه الأخيرة بروز بعض الأطعمة مثل: رؤوس الغنم المبخرة و الطحال المشوي و الطماطم و البصل و الثوم. وفي الوقت نفسه هناك أشربة تواترت مثل : النبيذ و الحشيش و البيرة و الكحول و الشاي، وهي ما دلّ عليها وصف الراوي لمعالم المكان(الزقاق) .« كانت أزقة الحي مليئة بالحفر وغير مبلطة ... وكان المفروض أحيانا أن يتجمع مجموعة من الشبان يثرثرون ويتحششون في زاوية هذا الزقاق أو ذاك ويشربون ماء الحياة المجلوب من مدن الجنوب، فهو رخيص الثمن ويستطيع مع قليل من الحشيش أن يحلق بصاحبها إلى مركز الشرطة ثم إلى قاضي التحقيق ثم إلى سجن غبيلة ... ففي السجن هناك على الأقل حشيش وأكل وأحيانا علب سجائر أمريكية »[2].

فهذه الأشربة المذكورة (ماء الحياة رخيص الثمن ، الحشيش ، سجائر أمريكية) تؤسس للمكان الذي من الممكن أن يوجد به شبان الحي الخلفي ، فهم إمّا في أزقة (المكان) الحي الخلفي أو في السجون (المكان)

[1] محمّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 37.

[2] محمّد زفزاف: الحي الخلفي. ص 11- 12.

يتناولون الحشيش أو ماء الحياة الرخيص أو السجائر الأمريكية المهرّبة. وبذلك تؤسس هذه الأشربة للمكان الذي يعيش فيه هؤلاء الشبان الذين ينتمون إلى سكان الحي الخلفي. وانطلاقاً من ذلك نستطيع معرفة ساكني المكان وفقاً لوجود هذه القرائن السردية (الأشربة المذكورة ونوعيتها)، فهي وحدها التي تكشف عن المكان الروائي والشخصيات المقيمة فيه.

بينما هناك أطعمة تؤسس لنوع آخر من المكان (الحانة) تقيم فيه بعض الشخصيات المخصوصة المنتمية إلى وعي آخر، وهو ما تمثله النماذج السردية الآتية:

«- لنأكل (قول حليمة للمعلم) رأس غنم مبخّر؟

وقالت خديجة:

- وأنا اشتهيت الطحال المشوي ؟ منذ مدة لم آكله...

ولكزته (أي المعلِّم) حليمة وهي تقول:

- ألا تحب رأس الغنم المبخر؟

وجذبته خديجة:

- ألا تحب أكل الطحال المشوي ؟ ألا تشرب بيرة أخرى؟

قال المعلم للنادل:

- هات أربع بيرات أخرى »[1].

فالأطعمة التي وردت مكررة في هذا المقطع (رأس غنم مبخّر،الطحال المشوي، البيرة، أربع بيرات) كلها في علاقتها بالشخصية تؤسس للمكان الذي يجلس فيه هؤلاء؛ فالمكان (الحانة) يضمّ كلًّا من المعلم والطاهر وخديجة وحليمة الذين يحلمون بهذه الأطعمة البعيدة عن موقعهم الاجتماعي. و بذلك يكون المكان الروائي هو الذي فرض سلطته عليهم، وجعلهم مجبرين على دخول المكان للوصول إلى هذه الأطعمة.

بينما تقلّ الأطعمة والأشربة المتنوعة الدالة على تنوع المكان في رواية (قبور في الماء)، فالأمكنة في هذه

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 41.

الرواية محدودة وشعبية بسيطة، بل هي مكرورة في سرد الراوي. وبذلك فإن هذه الأطعمة تكاد تكون كذلك؛ إذ تغلب عليها مثل هذه الأنواع: الزيت والسكر والشاي والقهوة والدقيق والملح والجبن والكسكسي والسمك والكيف وسجائر التدخين. وهو ما ارتبط بكل الأمكنة التي برزت في الرواية. « ظل (أي إبراهيم) يحدق في الزجاجات الفارغة، سمع خشخشة خلف باكيتات الصابون ... إنها تفسد (أي الجرذان) كل شيء يقف في طريقها: تثقب الكاغيد وتتبرز في الدقيق، وتعبث بالجبن – إذا وجد جبن – وأحياناً أخرى تتبرز في كيس الشاي ... ارتمى بسرعة وخفة على باكيت الصابون البودرة »[1].

فهذه الأطعمة المكرورة (باكيتات الصابون ، الدقيق ، الجبن ، الشاي) تكشف عن نوعية المكان الذي تقيم به شخصية إبراهيم صاحب الدكان الوحيد في قرية المهدية، والمكان غاية في البساطة ويوحي في الوقت نفسه بالنفور والاشمئزاز، لكونه يكشف عن وجه ساكنه إبراهيم الذي يستغل أهل القرية فيبيعهم أطعمة فاسدة متعفنة. فالأطعمة التي لا تكاد تصلح للأكل تؤسس للمكان الذي تسكنه هذه الشخصية، وهي صورة مزدوجة لكل من الشخصية وتشكيل في الوقت نفسه للمكان السُّكنى.

والأطعمة نفسها تتكرر تقريباً في المكان (الوُسْعة أو الساحة) بمناسبة الزَّردة التي أقامها العياشي لأهل القرية ترحّماً على موتاهم واستغلالاً لهم، ليسكتوا عن ديّة غرقى القارب الذي يملكه العياشي. « لقد انتهت الزردة الآن . وزّع الكسكسي ... أدخل المهدويون اللحم في بطونهم ... خبأ بعضهم جزءاً من اللحم لمن لم يستطيعوا الحضور... اجتمع الشبان تلك الليلة في القهوة. وبدلت كؤوس الشاي بكؤوس الخمر .تحوّلت براريد الشاي إلى براريد خمر ... وقال أحدهما الذي تجشأ رائحة كريهة هي مزيج من الخمرة الرديئة والكسكسي والقرع والحمص»[2]. فالأطعمة مثل: الكسكسي و اللحم وكؤوس الشاي و كؤوس الخمر وبراريد الشاي وبراريد الخمر تشير إلى دلالة سيميائية تخص المكان، تتمثل في كون هذا الأخير يتأسس على هذه العناصر التي تعطي صورة مختلفة عن الأطعمة التي ذكرت في المقطع السابق؛ فالمكان (الوُسْعَة) يعطي دلالة التغير التي لحقت أهل قرية المهدية، وذلك من جراء الزردة التي أكلوا فيها وشبعوا من الطعام واللحم وغيرهما. فالمكان هنا يكشف عن الحالة الجديدة التي آل إليها أهل القرية، وجسّد في الوقت نفسه العلاقة بينه وبين ساكنيه (أهل قرية المهدية).

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص79.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 92.

بينما لا تكاد تختلف رواية (محاولة عيش) كثيراً عن رواية (قبور في الماء) من حيث توظيفها للأطعمة والأشربة المناسبة لموضوع الرواية، رغم التنوع الذي وجدناه في الأولى ولم نجده في الثانية؛ فالملاحظ أن الأطعمة والأشربة التي وردت في رواية (محاولة عيش) تتناسب مع حالة البطل الاجتماعية المزرية وحالة منافسيه التي تختلف تماماً عن حالته. وهنا يظهر نوعان من المكان، أما أحدهما: فهو المكان (الشارع و البراكة) الذي يسكنه البطل ويأوي إليه، وتظهر فيه الأطعمة الآتية:كسرة خبز و الشاي و البلوط والسقط والزيتون والسردين واللوبيا بقوائم البقر والدقيق والزيت والنعناع. «يخرج (حميد) إلى بائعي التين الشوكي أو بائعي البرتقال أو بائعي البطيخ الأصفر أو الأحمر، ثم ينظم غارة هو وبعض أصدقائه...أكل حميد الليلة خبزاً وزيتوناً، شرب أيضاً شايا . في السابق ،كان يأكل الخبز فقط . أو يتناول الخبز و الشاي »[1].

فالأطعمة التي وردت في هذا المقطع مثل: التين الشوكي و البرتقال والبطيخ الأصفر و البطيخ الأحمر والخبز والزيتون والشاي هي أطعمة تكشف عن نوعية المكان (الشّارع والبرّاكة) الذي يعيش فيه البطل حميد؛ فالأطعمة عادية وبسيطة توجد في الأمكنة الشعبية التي بإمكان حميد بائع الصحف أن يقتنيها أو يسرق منها. وبذلك فإنها صورة تعكس المكان الذي يسكنه ويقيم فيه.أو بتعبير أدق، فالمكان تحدّده وتشكّله عناصره من الأطعمة والأشربة التي ما إن يسردها الراوي واحدة واحدة إلا وتبدأ في تشكيل المكان انطلاقاً من هذه المعطيات السردية.

وأما الآخر: فهو المكان (بين إفريز المقهى والبار) الذي يجلس فيه الجنود الأمريكيون. « ارتفعت أصوات حوالي سبعة من الأمريكيين بالغناء. كانوا على إفريز مقهى ' الأركادي ' وأمامهم العديد من زجاجات البيرة. الناس يلتهمون الذرة التركية وأجساد الحلزونات الطرية ...من الريف مباشرة إلى الكحول إلى السيجارة إلى صالونات الحلاقة والتزيين إلى لوك العلك ... مدّ أحدهم (أحد الجنود) يده إلى زجاجة البيرة ... الناس أيضا توقفوا عن التهام الذرة التركية و الحلزونات »[2]. فهذه الأطعمة المذكورة مثل :الذرة التركية و أجساد الحلزونات الطرية والكحول و السيجارة و العلك و البيرة هي أطعمة كَمَالية وليست ضرورية تدل على ساكني المكان (الجنود الأمريكيين) الذين يعبثون في هذا المكان وهم سكارى. فالأطعمة هي وجه من وجوه الشخصية التي تسكن المكان. وبذلك يشير تغيّر الأطعمة إلى تغيّر المكان الذي يعكس في الوقت نفسه الشخصية التي تقيم فيه. فالمكان يتشكل انطلاقاً من العلاقة بين الشخصية والأطعمة التي تتناولها،

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 23.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 46.

وأي تغيّر في أحدهما يستلزم تغيّرًا في الآخر.

بينما تستوي الأطعمة التي تشكّل المكان في رواية (المرأة والوردة) بالنسبة إلى البطل عليّ الذي تسرد ذاكرته الأمكنة الشعبية التي نشأ فيها، والأطعمة التي كان يتناولها مع أهله والأمكنة التي وجدها في غربته في إسبانيا، وتمثلها الأطعمة التي يراها أمامه في الفنادق الفاخرة من حيث البروز أو العدد، وهي ثنائية سجلها المكان انطلاقاً من نوعية الأطعمة والأشربة التي وظّفها الراوي على مستوى السرد. « في سنوات معينة ... كان أبي يعود بأي شيء يستطيع أن يملأ البطن حتى ولو كان براز بعض الحيوانات – وكان من العسير العثور على الخبز – ... كنا نأكل أي شيء – نبات غرنينش مثلاً – أو الحميضة التي تخلط مع البقولة – باختصار نأكل أي شيء – ... ولا أدري كيف حصل لأبي ذاك المساء: أن أتى بكمية كبيرة من التين الجاف »[1]. فنوع الأطعمة التي وردت في هذا المقطع (براز بعض الحيوانات، الخبز، نبات غرنينش ، الحميضة، البقولة ، التين الجاف) تؤسس للمكان (الكوخ) الذي يعيش فيه البطل مع والديه وإخوته؛ فالأطعمة تعكس الوجه الحقيقي للمكان (الكوخ) الذي يفتقد أدنى شروط الحياة، وليس لأهله من أكل سوى هذه النباتات البريّة التي تكشف عن بساطة مكان الإقامة وفقر البطل وعائلته. إن المكان (الكوخ) الذي قامت ذاكرة البطل بوصف عناصره (الأطعمة) يتشكل وفق معطياتها، لكون هذه الأطعمة تستجيب لطبيعة الشخصيات التي تسكن المكان الذي يعدّ مهاداً حقيقيّا لها.

بينما يظهر المكان (شقة سوز) الراهن في حاضر شخصية البطل مُحَمَّد بهذه الملامح. «كانت تسكب سوز الشاي في الفناجين. لاحظت غياب السكر مرة أخرى قرب براد الشاي...

ذهبت وعادت بالسكر. حملنا الفناجين وقطع الكعك إلى الشرفة. جلست قبالتي وأخذت تقرب الفنجان من شفتيها بحركات سريعة. تنظر إلى الشاي وتنظر إلى الشابّين »[2]. فالأشربة التي وردت شاهداً في هذا المقطع (الشاي ، السكر ، الكعك) تعكس الوجه الحقيقي للمكان الذي يقيم فيه كل من سوز والبطل مُحَمَّد، وهو يختلف عن المكان الذي نشأ فيه هذا الأخير؛ فوجود الشاي والسكر والكعك معطيات موجودة داخل المكان، تؤكد بذلك العناصر الجديدة التي تستقلّ بها شقّة سوز عن الكوخ الذي عاش فيه البطل

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 42.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 67.

طفولته. فالأطعمة تختلف من مكان إلى آخر، ويشير هذا الاختلاف إلى طبيعة المكانين: فالمكان / الذاكرة ليس هو المكان / الراهن أو الحاضر.

ومن خلال الشواهد السردية السابقة المأخوذة من روايات مُحَمَّد زفزاف نستطيع تسجيل النتائج الآتية المتعلقة بالأطعمة والأشربة ودورها في تشكيل المكان الروائي؛ فتوظيف المؤلّف للأطعمة والأشربة يشكّل رمزية مهمّة واسعة النطاق يستعملها ليقارب النص الروائي للواقع، وهو شيء طبيعيّ يحدث في أيّ نص أدبي يبحث عن هذه المقاربة. لذلك لا يمكن معرفة معالم المكان دون الإشارة إلى الأطعمة والأشربة التي توجد فيه، لأن هذه الأخيرة هي بمثابة الوجه الحقيقي الذي يعكس المكان الذي تسكنه الشخصية. ومنه فإن معرفة الأطعمة والأشربة ليست كشفاً للمكان فحسب، وإنما هي إشارة كذلك إلى الشخصية التي تسكن هذا المكان. وبذلك تقوم الأطعمة والأشربة بدور ثنائي، يتمثل في تحديد معالم المكان والإشارة إلى ساكنه.

3 – المبحث الثالث : الأشياء و دورها في تشكيل المكان الروائي (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات:

3– 1 – مفهوم الأشياء في الرواية:

لا يمكن الحديث عن المكان الروائي في الخطاب السردي دون التطرق إلى مكوناته التي تعدّ عنصراً مهمًّا يدخل في تشكيل بنية المكان، وذلك لكونه يحتوي على بعض المكونات التي قد تشير إليه أو تزيد في أهميته، فيأخذ المكان بنية شكلية معينة ترتسم وفقها جمالياته، فتلعب الأشياء دورا كبيراً في بناء عناصر الخطاب الروائي كلها، وليس في المكان فحسب.

وبالعودة إلى الخطاب الروائي المدروس فإن مجموع أمكنته قد احتوت على مكونات كثيرة، آثرنا أن نطلق عليها مصطلح (الأشياء)، ولا نطلق عليها مصطلح (الديكور) الذي كان شائعا في الدراسات النقدية ما قبل البنيوية، وهذا مردّه إلى مجموعة من الأسباب العلمية نراها وجيهة – في نظرنا – من أهمها:

1 – إن مصطلح الديكور مأخوذ من الفعل (décorer) في اللغة الفرنسية والانجليزية، وتعني في اللغة العربية _ « زَخْرَفَ ، جَمَّلَ »[1]، وهذا ما يعني أنه مقصور على الجانب التزييني الشكلي، لأن دلالته تنطبق على الجانب التحسيني المعنوي الوصفي ولا تشمل الأشياء حقيقة في المكان المادي.

2 – يتميز مصطلح الأشياء بأنه الأكثر دلالة مقارنة بمصطلح الديكور فيما يخص الاهتمام بهذه العناصر المادية التي تشكل المكان الروائي، فتصبح الأشياء جزء من الكل وهو المكان، انطلاقاً من كونهما يحملان الطابع المادي نفسه، ومنه يُعرف «الشيء في اللغة : ما يصح أن يُعلَم ويخبر عنه، عند سيبويه، وقيل الشيء: عبارة عن الوجود، وهو اسم لجميع المكونات، عرضا كان أم جوهرا ،ويصح أن يعلم ويخبر عنه .وفي الاصطلاح : هو الموجود الثابت المتحقق في الخارج » [2].

فما نستخلصه من الدلالة السابقة أن الأشياء هي حقيقة مادية أو وجود مادي تنسجم والمكان الذي توجد ضمنه، ويصبح مفهومها أشمل وأعمق من الديكور بوصفها تضم كلا الجانبين المادي والمعنوي معا. فالمكان بعيدا عن الأشياء لا يستطيع أن ينتج الدلالة وحده، وإنما تدل عليه مكوناته التي تنتظم فيه وفق

[1] سهيل إدريس: المرجع السابق. ص 245.

[2] علي بن محمّد الجرجاني: المرجع السابق. ص 214.

طريقة ينتقيها الروائي، فتغدو علامات لغوية دالة في مجموعها على بنية المكان. غير أن توظيف الأشياء في الخطاب الروائي ومستويات وصفها يختلف من روائي إلى آخر، وهذا راجع إلى طبيعة النص السردي في حدّ ذاتها، لأن « النص الروائي العربي قد شكل جغرافيته من أشياء بنى عليها معناه ودلالته »[1]، فتبرز سيميائية النص عن طريق الدلالات الرمزية الكامنة في هذه الأشياء، فتكون كافية لإضفاء طابع التميّز على الخطاب الروائي. وتتوقف إنتاجية دلالة النصوص السردية على رمزية العناصر المكونة لها وعلاقتها فيما بينها، ومنها رمزية الأشياء التي تحدد المكان وتميّزه.

وفي إطار هذه العلاقة نحاول تتبع توظيف الأشياء في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف وتحديدا في عنصر المكان وكيفية تشكيله؛ إذ نجد الراوي قد قام بتوظيفها بطريقة تتلاءم مع طبيعة موضوع كل رواية، وفقا لمحاور السرد التي ساق فيها الأحداث. فمن خلال وقوفنا على مفهوم الأشياء نخلص إلى «أن الانسان (في صورة الشخصية) يصنع ويقتني الأشياء التي توافق بيئته و بذلك أصبحت عنصرا دالا عليه ، ومؤشرا على نمط عيشه وسلوكه الحضاري » [2] المتميّز الذي يختلف عن غيره.

3 – 2 – وظيفة الأشياء في تشكيل المكان الروائي:

يمكننا تحديد وظيفة الأشياء في الخطاب الروائي المدروس من خلال توظيفها السردي؛ حيث يتشكل المكان عن طريق القيم الرمزية الايحائية للأشياء التي يبثّها الراوي في نصوصه السردية، ليحقق أهدافا تصب في صالح شعرية المكان. و يمكن عدّها وظائف كثيرة نلخصها فيما يأتي:

1 – الأشياء هي جزء من بنية المكان، إذ لا يمكن قراءة البعد السيميولوجي للمكان بمعزل عن مكوناته التي تضفي عليه طابعا تمييزيًّا خاصا داخل النص السردي، لأن الرواية عادة ما « يتعامل السرد (فيها) مع الشيء بوصفه مدلولا / عنصرا من عناصر الفضاء السردي الذي يتشكل من الأشياء »[3]. فالمكان تتشكل هندسته من مجموع عناصره التي تعطيه خصوصية متميزة، تتفرّد بها بنيته عن مكان آخر، وهو ما يكشفه هذا المقطع السردي: « ركل كتاباً كان قد تعب من قراءته... وبتراخٍ مترف، داس بعض الأوراق التي

[1] مصطفى إبراهيم الضبع: الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. ع 24. جامعة الكويت.2004. ص13.
[2] عمرو عيلان: المرجع السابق. ص 266.
[3] مصطفى إبراهيم الضبع: المرجع السابق. ص 23.

ألقاها قبل لحظة ... بحث عن حافظة نقوده ودسها في جيب سرواله »[1].

فالمكان الذي ينطلق منه البطل بومهدي يؤسس لشخصية هذا الأخير، لكونه طالباً جامعياً مثقفاً، فعلاقته بالكتاب والقراءة والأوراق هي علاقة الشخصية بالمكان؛ فهذا الأخير يكشف جانباً من شخصية بومهدي المثقفة بوجود عناصر المكان الدالة على القراءة (الكتاب والأوراق)، وليس من الممكن أن تدل هذه العناصر على شيء آخر غير مكان الثقافة، ألا وهو غرفة سالم التي يأوي إليها مثقفون آخرون مثل صالح وعبد الرحمن وليلى. وهنا يظهر الاقتصاد السردي عند الراوي الذي أشار إلى نوعية الشخصية عن طريق توظيف عناصر بناء المكان، عوض تقديم شخصية بومهدي في شكل سرد استذكاري تعريفاً بهذه الشخصية القصصية.

2 – إن تواجد الأشياء في مكان معين ما هو إلا مجموعة من القيم الرمزية التي تدعم بنية النص، فعندما يلجأ الراوي إلى وصف شيء ما يتعلق بإحدى الشخصيات فإن هذا الوصف هو في الحقيقة حديث غير مباشر عن هذه الشخصية، فيما يخص سلوكها وعاداتها ونمط تفكيرها وانتمائها الاجتماعي. « فوق شبه نهر صغير متصل بالبحر ، تنتصب قنطرة من البازلت . وتطفو فوق شبه النهر الصغير قشور الليمون، والمعلبات... وأحياناً فضلات آدمية، وأشياء سوداء مثل أحذية قديمة ... وعلى حافة النهر الصغير، صفت مقاعد خشبية ، وأمامها طاولات في حجمها وفي لونها. وراء كل مقعد مجامر فحم ، وسطل وسردين مكوم وخبز بلدي »[2]. فالأشياء الموجودة (قشور الليمون، فضلات آدمية، أحذية قديمة ، مقاعد خشبية، مجامر فحم، سطل) في هذا المقطع السردي هي شواهد سردية / قيم رمزية على المكان الذي يحتضن الحدث السردي، وهو المكان الشعبي الذي ينتمي إليه البطل سليمان؛ إذ يشكل مكاناً يقع عليه الصراع بين قِيَمه وقيم الطبقة البورجوازية المتمثلة في شخصية سوسو وعائلتها.

3 – الأشياء تمكننا من تحديد زمن الخطاب الروائي، فمجمل الأشياء التي وظفها بلزاك مثلا في رواياته تساعد القارئ على معرفة واقعية القرن التاسع عشر المسيطرة في فرنسا، فهي تبرز نمط العيش لدى العائلات البورجوازية من عادات وسلوك وتقاليد. «كما تحدد الأشياء نوع الطبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع.

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 99.

وتلمح إلى صراعها الجدلي، وترصد التفاوت الموجود بينها، وتشير إلى تضارب الرؤى الإيديولوجية »[1]. ويظهر ذلك فيما وظّفه مُحَمَّد زفزاف في بعض رواياته ذات الصراع الأيديولوجي التي تهتم بإبراز الفروق الاجتماعية بين طبقتين، عن طريق رصد بعض الأشياء التي تؤسس للمكان المتخيّل الذي تعيشه الشخصية المنتمية: « ناول سردينة لسوسو فرفضت في تأفف . وقالت إنها لا تحب ذلك . إن السردين جميل فلماذا يأكله الناس. واقترحت أن يمتلك كل واحد من الناس (أكواريوم) في بيته »[2]؛ فهذا الأخير هو ذلك البيت الزجاجي الذي يسبح فيه السمك أو السردين، وهو شيء يشير إلى الدلالة الرمزية الخاصة بالطبقة البورجوازية ونمط العيش داخل هذه الطبقة، وكيفية تعامل أفراد هذه الأخيرة مع السردين، وطريقة النظر إليه بين وضعه في هذا البيت الزجاجي والمحافظة عليه، وبين أكله بشكل طبيعيّ كبقية الناس.

4 – تشكل الأشياء في الكتابة الروائية تشاكلا مع الواقع أو ما يُسمّى بالتماهي مع الواقع، و يتجلى ذلك عن طريق علاقة النص السردي بالواقع؛ من حيث وصف بنية الأشياء المكونة له، « فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين . فيمكن القول إنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال »[3].

وهي وظيفة تتجلى خاصة في الخطاب الروائي الواقعي الذي يحاول رواده الاقتراب من الواقع ونقل تفاصيله، وهو ما ينطبق على خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف الذي يحاول نقل التفاصيل اليومية التي تجسد هذا التماهي أو التشاكل بين الرواية والواقع، وهو ما يبرزه هذا المقطع السردي الآتي :« بعد أيام غادرت (أي البطل عليّ) الفندق واكتريت بيتاً في القرية بثمن أرخص بكثير ... كل ما عندي هناك (أي في الدار البيضاء) غرفة قذرة ومرحاض ودوش وقطعة إسفنج أنام عليها وحصير وكتب متراكمة فوق الأرض »[4]. فالراوي في هذا المقطع السردي يشير إلى مجموعة الأشياء التي يتشكل منها المكان الشعبي (الغرفة القذرة)، وهي: (قطعة إسفنج، حصير، كتب)، وهذه العناصر المشكلة للمكان المتخيّل تجعل هذا الأخير قريباً من المكان الواقعي.

[1] جميل حمداوي: مكون الوصف في الرواية العربية. ص23.
[2] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 101.
[3] سيزا أحمد قاسم: المرجع السابق. ص 79.
[4] مُحَمَّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 55.

5 – عادة ما يلجأ الراوي إلى توظيف الأشياء لكونها تختصر السرد القصصي أو ما يُسمّى بالاقتصاد السردي، فتلك اللغة الرمزية في وصف الأشياء تشكل صورة المشهد، وهذا ما أصبح سائدا في الكتابة السردية العالمية؛ حيث وُلِد نوع من الرواية يُسمّى الرواية الشيئية التي لا نجد فيها حضورا فاعلاً للشخصية بقدر ما نجد حضوراً متميزاً للأشياء، وهو ما يمثله هذا المقطع السردي الذي يتحدث عن دكان إبراهيم وهو الدكان الوحيد في قرية المهدية: « ينقسم الباب (أي باب الدكان) إلى قسمين:

الأول في الأعلى يطل منه رأس إبراهيم ، بينما الجزء الثاني يغطي أسفل جسده ويستعمل بمثابة خزّان لبعض قناني الزيت الفارغة والجوالق القصديرية التي أفرغت من محتوياتها. وعندما يقف إبراهيم ليقدم خدمة للزبون، تصطدم قدماه بالجوالق أو الزجاجات »[1]. فالشاهد السردي الدال على الأشياء التي وردت في هذا المقطع هو (قناني الزيت الفارغة، الجوالق القصديرية، الزجاجات)، وهي أشياء تختصر الكثير من الحالة المزرية التي يمر بها دكان إبراهيم؛ فهذا الأخير الذي تملأه هذه الأشياء يدل على أمور كثيرة تقتصد مقاطع سردية واسعة، الأمر الأول: وهو الجانب التقليدي الذي يَعمُر المكان. بينما الأمر الثاني: هو الحالة المهترئة التي هي عليها دكان إبراهيم. و الأمر الثالث: هو حالة الإهمال التي يلقاها هذا الدكان من صاحبه إبراهيم التي لا تتناسب مع موقعه في القرية كممـوّلٍ لأهلها بما يحتاجونه من أغذية. وكل هذه القيم الرمزية اقتصدتها الأشياء التي سجلها الراوي في تشكيل المكان.

3 – 3 – تجليات الأشياء ودلالاتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

وبالعودة إلى المدونة الروائية المدروسة في هذا البحث بداية من الرواية الأولى (أرصفة وجدران) فإن هذه الأخيرة تكشف عن مجموعة أشيائها التي تتعلق أساساً بموضوع الرواية، فالأبطال مثقفون ساكنون لا يتحركون إلا قليلاً. وبذلك يمكن اختصار علاقة الأشياء بالمكان، من خلال هذه النماذج الآتية التي تبرز التوظيف السردي للأشياء ونوعية هذه الأخيرة وخصوصيتها داخل كل رواية (كل رواية تستقل بأشيائها وفق خصوصية الموضوع)؛ فالشيء اللافت للنظر في رواية (أرصفة وجدران) بالنسبة إلى الأشياء التي تشكل المكان هو بروز نوع منها له علاقة بالشخصيات المثقفة التي تسكن المكان، فتواتر الأشياء (كثرتها) الدالة على العلم مثل: (الكراسي والكؤوس والأوراق والسرير والكتب والصور والصحف) دليل على نوعية الأشياء التي تملأ المكان.

[1] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 43.

إن القيم الرمزية التي تعطينا إياها (الكراسي والكؤوس) كشيء يملأ المكان هي بمثابة خصوصية يتميّز بها هذا الأخير عن غيره في روايات أخرى. « الكراسي الخشبية الصلبة وجهتها للطريق ... لون الكراسي الأخضر الحزين انتشله من بروده. لا شيء غير كؤوس فارغة الأفواه، جائعة، تقعد فوق الطاولات... وأدار وجهه إلى الطريق وصفق للجرسون بعد أن رأى الكؤوس »[1]. فالدلالة السيميائية لسيطرة الكراسي والكؤوس على المكان في هذه الرواية تنبع من كونهما يعكسان حالة الكآبة التي يوجد عليها البطل بومهدي؛ فالكراسي علامة على الجمود وعدم الحركة التي تعتري حياة البطل، بينما الكؤوس علامة على عجز هذا الأخير عن الحركة وقلقه من حياته وتبرُّمه منها بفعل الملل الذي يسودها.

و تأتي الأشياء الدالة على الثقافة لتؤكد هذه الدلالة السابقة. « وأمسك بومهدي بكتاب كان ملقى فوق السرير الذي جلس فوقه. كان يقلب صفحاته. بينما كان سالم منشغلاً بتنظيف المنفضة بقطعة ورق»[2]. فالكتاب والصفحات و الأوراق ملازمة للسكون لا للحركة، وهي الأشياء التي لها علاقة بالسرير (شيء)، لكونه موطن السكون والاستقرار والمكوث وعدم مغادرة المكان، خاصة إذا أسندت هذه الأشياء إلى هواية شخصية سالم ألا وهي الرسم؛ فقد ظهرت الصور أو اللوحات التي كان يرسمها سالم ويجمعها في المطبخ كشيء يملأ المكان. « كانت صورة الفتاة الضاحكة ما تزال في وضعها . أراهن على أن الضحكة ليست ضحكة تشفّ ... ومضت ليلى ووضعت محفظتها فوق السرير .لم تضعها ولكنها ألقتها بقوة »[3].

فالأشياء التي تملأ المكان (الصورة ، السرير ، المحفظة) هي الأشياء التي تتكرر على مستوى السرد الروائي في تشكيل المكان وتؤكد حضورها المستمر، لأن المكان يكاد يكون واحداً (غرفة سالم) لا يغادره هؤلاء المثقفون إلى غيره إلا قليلاً . وبذلك تكون الدلالة السيميائية تجمع بين هذه الأشياء الدالة على السكون والعجز والجمود والنوم والقراءة، وهي دلالة تعطينا المكان المركزي الذي يسيطر على الرواية من خلال توظيف عناصر بنائه.

وبالمرور إلى نص روائي آخر من نصوص محمّد زفزاف ألا وهو نص (الأفعى والبحر) فإن الأشياء التي تشكل حضوراً متميزاً تختلف عمّا وجدناه في الرواية السابقة، وهو شيء طبيعيّ لاختلاف الأماكن المتواترة في الروايتين؛ ففي رواية (الأفعى والبحر) تبرز الأشياء الدالة على الصراع الطبقي انطلاقاً من التوظيف الجدلي

[1] محمّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.
[2] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 15.
[3] محمّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 80.

لبعض الأشياء (السبسيّ / الشيلوم)؛ فالأول: يسجّل حضوره في الأمكنة المفتوحة بين الصيادين والطبقة الشعبية للناس. بينما الثاني: فيسجل حضوره في الأمكنة المغلقة بين البورجوازيين. والأمر نفسه يقال عن حضور توظيف (البندير / الطبلة) في هذا النص الروائي، وهو ما يوضحه هذا المقطع السردي « وتناولت ماريبطا الطبلة وقدمتها لسوسو ... فتحت (ماريبطا) فخذيها ووضعت الطبلة بينهما ... تضرب ضرباً رتيباً على الطبلة ...وقال سليمان موجهاً كلامه لتامارا :

- هل عندكم شيلوم ؟
- نعم . ندخن بالسبسي أم بالشيلوم ؟

قالت كاري :

- أفضل الشيلوم .(ثم لسليمان) هل تعرف كيف تدخن بالشيلوم ؟
- أعتقد ذلك .
- هل تعرف كيف تعمل لنا شيلوماً ؟
- لا أعتقد »[1].

فالصراع بين شيئين (السبسيّ/ الشيلوم) و(البندير/ الطبلة) هو بناء لمكانين مختلفين، وبروز شيء (الشيلوم أو الطبلة) على حساب (السبسيّ أو البندير) هو توظيف من الراوي للمكان المناسب في بناء الحدث الروائي ؛ فما تقوم به شخصيات سوسو وماريبطا وكاري وتامارا في غرفتهن مع سليمان من تحضير للشيلوم لتناول الحشيش وضرب على الطبلة للرقص والغناء يعدّ عنصراً من عناصر المكان (غرفة ماريبطا وكاري وتامارا)، وهي أشياء لا تنفك عن انتماء هذه الشخصيات إلى الطبقة البورجوازية، وحضورها يكشف عن حضور مكانهنّ دون المكان المناسب لشخصية سليمان.

بينما ارتبطت شخصية هذا الأخير أكثر ببعض الأشياء المهمّة مثل الكتاب والصحيفة والراديو. « هناك فقراء وهم كثيرون يجلسون في المقهى يحتسون الشاي الأخضر ويسمعون الراديو ... ولكنه (أي سليمان) يذهب أحيانا إلى هناك ... ويقرأ الصحف »[2]. فالمكان (المقهى) هنا يتناسب مع شخصية سليمان المثقفة

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 66.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 24.

التي تهتم بالثقافة وقراءة الكتب والصحف والجرائد، وسماع ما يُذاع في الراديو من أخبار. فهذه الأشياء تتناسب مع المكان الذي ينتمي إليه، فهي عنصر من عناصر بنائه.

كما برزت في الوقت نفسه أشياء أخرى مثل: المكتب والدفوف والناي والدعاديع والتلفزيون بدرجة أقل تدخل في تشكيل المكان الذي ينتمي إليه سليمان، وذلك حين ذهب هذا الأخير مع صديقه كريمو إلى الحفلة الدينية التي أقيمت في الوُسْعَة (المكان) التي تتوسط البراريك. وفي المقابل نجد أشياء أخرى تؤسس لنوع آخر من المكان (الغرفة) يخالف تماماً ما جاء ذكره في البراريك .« وبالرغم من أن الموسيقى كانت تنبعث من مانيبطيفون فوق الحصير »[1]؛ فهذه الآلة القارئة للأغاني تشير إلى نوعية المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، وهو شيء يختلف عن الأشياء التي أشار إليها الراوي، عندما ذكر المكان الذي يعيش فيه البطل سليمان الذي توجد فيه مثل هذه الأشياء (المكان الذي يستقر فيه البطل يوجد به الكتب والصحف والراديو). لذلك هناك تنوع كبير بخصوص الأشياء التي تؤسس للمكان في هذه الرواية، وما هذه الشواهد السردية السابقة سوى نماذج على سبيل التمثيل لا الحصر، لأن الأشياء الدالة على نوعية المكان كثيرة، ولا يمكن تفسيرها جميعاً سيميائياً خشية تضخم هذا المبحث الخاص بالأشياء.

وتأتي رواية (أفواه واسعة) لتكون أقل روايات مُحَمَّد زفزاف حضوراً للأشياء لطابعها السِّيَر ذاتي، لكونها تتحدث عن حياة الكاتب ومواقفه من بعض المسائل الفكرية والاجتماعية والأدبية، فهي لا تروي صراعاً بين طبقتين بشكل واضح، بقدر ما تحاول رصد عناصر المكان المتمثلة في الأشياء التي لها علاقة بشخصية الكاتب. وبذلك يكون الحضور الكبير لصالح الأشياء ذات الطابع العلمي والفكري والأدبي .« إنه يحب هذا المكان (المقهى الواقعة على مشارف المحيط الأطلسي)، يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ الجريدة... يشرب قهوته ويقرأ الجريدة ... يجلس على الطوار، يقرأ الجريدة »[2].

فالجريدة هي تعبير عن شيء يعمر المكان (المقهى)، وهي في الوقت نفسه عنصر من عناصر بنائه. لذلك فهي تلقي خصوصية على العلاقة بين شخصية الكاتب و المكان، يسندها في الوقت نفسه حضور أشياء أخرى تعكس هذه الخصوصية، مثل: الكتب والصحف والأقلام والأوراق، فالمكان لا ينطق سوى بالأشياء التي تحيط بالكاتب من كل جانب. « إنك تقرأ كثيراً وأراك أحياناً تسوّد بعض الأوراق، فلماذا

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى و البحر. ص 66.

[2] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 11.

لا تكتب كتاباً فتصبح مشهوراً ... (ف)كوني متأكدة أنني لو كتبت كتاباً ... فإنه سوف يكون رديئاً »[1]، فالمكان مؤسَّس على عناصر القراءة والكتابة وكلّ ما له صلة بالعلم عموماً، لأن هذه العناصر (الأشياء) تلخص العلاقة بين الشخصية والمكان، وتعطي في الوقت نفسه الدلالات السيميائية الممكنة لعلاقة التواصل التي تحدث بين الطرفين.

وتُعزَّز العلاقة بين الشخصية والمكان بأشياء أخرى تنتمي إلى دائرة القيمة العلمية و الثقافية، وهي ما يوضحه المقطع السردي الآتي: «ثم التقط منشفة، من المناشف التي كانت ملفوفة فوق المائدة، وأخرج قلما وأخذ يدون بعض الملاحظات... كانت تفكر فيما كان يقوله لها ...سوف يكتب ذات يوم كتاباً عظيماً.

فكرت في المجلات والندوات والرحلات واللقاءات الفكرية التي سوف يحضرها »[2]. فالمناشف والأقلام والكتب والمجلات هي عناصر تشكيل المكان الذي يجلس فيه الكاتب، فبنية المكان تُؤخذ من طريقة بناء الشخصية التي تكون عناصر المكان (الأشياء) انعكاساً لمستواها الفكري والاجتماعي والأدبي، لتكون النتيجة أن العلاقة الانعكاسية بين الأشياء والمكان تحدّدها الشخصية، فالساكن يصنع سُكْناه وعناصر بنائه التي يحتاجها وترمز إلى تقاليده الاجتماعية وتدل عليه.

ولا تختلف كثيراً رواية (بيضة الديك) عن سابقتها (أفواه واسعة) من حيث توظيفها عناصر المكان الدالة على المستوى العلمي والفكري والأدبي؛ فتكثر فيها أشياء مثل: الكتب والمجلات والجرائد والمحفظة التي تدل- عادة - على كون البطل الرئيسي في الرواية يعدّ بطلا مثقّفا (رحّال)، فهو يروي عن نفسه داخل غرفته التي اكتراها. « غير أني أجد متعة قوية (السرد لشخصية حسن) في الاستماع إلى صديق كاتب ، لم أقرأ له شيئا، كاتب مثل تولستوي . رأيت صوره في بعض المجلات والجرائد ... وأنا أيضا أحكي له عن الأشياء التي لا يعرف ولا يمكنه أن يعرفها ، لأنه كاتب ، والناس لا يثقون بالكتاب »[3]، فالمكان (الغرفة) الذي يسكنه البطل رحّال عامر بالأشياء الدالة على الثقافة، فهو مكان ذو خصوصية متميزة، وما الأشياء التي رآها صديقه (المجلات والجرائد) ورأى فيها صوره إلا دليل على العناصر الدالة على المكان الذي يأوي إليه البطل رحّال.

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 33.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 36.
[3] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 82.

وفي المقابل هناك أشياء أخرى برزت بقوة تؤسس لنوع آخر من المكان، وهو ما جاء على لسان الراوي نيابة عن البطل رحّال في هذا المقطع: « إنه ما رأى كتاباً واحداً في بيوت أولئك الذين يشتمهم في كتبه ، بل رأى أشرطة الفيديو الخليعة والأسطوانات »[1]. فالشاهد الذي ورد في هذا المقطع السردي هو إشارة الراوي إلى الأشياء التي توجد في بيوت البورجوازيين (أشرطة الفيديو الخليعة ، الأسطوانات)، وهي العناصر التي تملأ المكان، وتعطي خصوصيته التي تميّزه عن غيره من الأمكنة السابقة التي يسكنها البطل.

وهناك أشياء أخرى لفتت نظرنا إليها تؤكد ما قلناه سابقاً هو خصوصية المكان (النادي الليلي) بخصوصية الأشياء التي تعمره. « فكثيراً ما تقع هذه الأشياء بين هؤلاء الأشخاص متوسطي الدخل، يتقاطرون علينا من درب السلطان ومن سيدي معروف، ومن سيدي البرنوصي، وعندما يسكرون يغرزون في بعضهم السكاكين أو زجاجات البيرة »[2]، فالسكاكين أو زجاجات البيرة هي أشياء لها علاقة بساكنيها(البورجوازيين) تؤسس للمكان الذي يرتادونه. ومن ثم فإن المكان له علاقة بأشيائه التي تنبع أصلاً من نوعية الشخصيات التي على أساسها تُختار الأشياء المنتظمة في المكان. فالأشياء القابعة في المكان الدالة على القراءة والكتابة والفكر والسياسة هي عناصر مكان البطل وصديقه. بينما الأشياء الدالة على الترف واللهو والبلادة والقتل وغياب الوعي الحقيقي هي عناصر مكان البورجوازيين المختلف تماماً عن نمط سكنى البطل في المكان الذي يألفه ويأنس إليه .

وتكاد تشبه رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) رواية (الأفعى والبحر) من حيث كثرة الأشياء التي وظّفها المؤلف في تشكيل المكان؛ إذ شهد هذا الأخير تنوعاً بين نمطين من المكان: فالنمط الأول ، هو مكان سكنى البطل ومَنْ هم في وعيه الممكن، وهو مكان يُبنى على أشياء مثل: الكتب والجريدة و الحصير والكرسي والإناء و الصحن، وهي تمثل – سيميائياً – الثقافة والقراءة والبساطة والفقر والقهر الاجتماعي. « توقفت (أي فاطمة) أمام مطعم ، كان فيه ثلاثة من البدو ، رجل في زاوية ، وجهه إلى الحائط وهو يلتهم شيئاً . بينما الإثنان الآخران ، كانا يأكلان من إناء واحد فوق الحصير. دخلنا إلى المطعم ، بعد أن ألقت نظرة على الصحن الكبير ... قالت ' إن صاحب المطعم ... رجل نظيف ، يغسل يديه كل مرة ولا يكاد يفارق الصنبور ' جلسنا على الحصير »[3]. فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (الحصير ، الصحن الكبير) هي

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 84.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 95.

[3] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 10.

عناصر تؤسس لنوعية المكان، وتشكله وفق ساكنيه و هم الطبقة الفقيرة التي تأكل الطعام الشعبي الموجود في الشوارع والأسواق وسط الغبار الذي يغزو الصحن الكبير والأتربة المتطايرة.

بينما تظهر أشياء أخرى تؤسس للنمط الثاني: هو مكان سكنى خصوم البطل وأعدائه (الغرفة) ممن ينتمون إلى الوعي الزائف، مثل : الطبلة و الأسطوانة الموسيقية والكأس والطاولة والترانزستور والسكين والعصيّ، وهي أشياء تعطينا دلالة متميزة. «كانت تنقر بهدوء و رتابة على الطبلة ... وعادت سوزي بالكامبينغ – جاز وبإبريق ... كانت الأخرى ما تزال تنقر برؤوس أصابعها على الطبلة ... أطفأت النار ، وانتظرنا سوزي لتعود بعد قليل بكؤوس البلاستيك ... كان التردد بادياً عليهم جميعاً، لأن بعضهم قرب الكؤوس... كنت أجر كيساً ثقيلاً ... أحدهم ركب على امرأة عجوز، انتزع منها السكين ... لقد هربوا مثل الذئاب الجائعة بعد أن أشبعهم السكان ضرباً بالعصي »[1]؛ فهذه الأشياء تعمر المكان فتشكل عناصر مهمّة فيه، وهي نابعة من علاقة الشخصيات بالمكان الذي تقيم فيه، وهي تدل على طباع هذه الشخصيات السيئة وكيفية تفكيرها وطريقة عيشها.

إن هذه الأشياء قد صارت في علاقتها مع الشخصيات عناصر مهمّة في تشكيل المكان (الغرفة)، لأن تغيّر الأشياء يعني بالضرورة تغيّر نمط المكان الذي تأوي إليه الشخصية. وبذلك يكون حضور الأشياء في المكان انعكاساً للشخصية التي تسكنه، وهو ما لاحظناه من اختلاف بين الأشياء التي تعمر المكان عند البطل، فهي تعكس قاعدته الاجتماعية وثقافته وطريقة تفكيره. بينما تعكس الأشياء الموجودة في (الغرفة / الكوخ) الوعي الذي يسود هؤلاء؛ حيث يتكون وعيهم من الجانب المادي الذي دلت عليه الكأس والعصيّ والسكين والكامبينغ – جاز، فقد قامت هذه الأخيرة بهندسة المكان وتشكيله وفق وعي هذه الشخصيات.

ويبرز في رواية (الحي الخلفي) نوع آخر من الأشياء تختلف بعض الشيء عن تلك التي وجدناها في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي)، لاختلاف طبيعة الموضوع ونوعية الشخصيات ونمط الأمكنة التي تجري فيها الأحداث؛ فالرواية الأولى (الحي الخلفي) تركز سردها على مجتمع الهامش الخلفي المنسيّ القابع في الهموم الاجتماعية كتناول الحشيش والدعارة والمشادّات اليومية. لذلك فإن مجموع الأمكنة التي تسيطر على الرواية هي الشارع و الطريق والحي والحانة، وهو ما يعطينا دلالة سيميائية على نوعية الأشياء الموجودة فيها .« وقال (أي الطاهر) وهو يطقطق بكأسه الفارغة فوق الفاصل الخشبي... سمعته حليمة ورفعت كأسها ... ورنّت

[1] محمّد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 73.

الكؤوس في فضاء الحانة ... ثم سقطت خديجة من فوق التابوري فاندلقت الكأس على ثيابها ... ومع ذلك أفرغت ما تبقى من الزجاجة في كأسها »[1]، فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (الكأس الفارغة ، الفاصل الخشبي ، الكؤوس ، التابوري) تشكل المكان (الحانة) الذي تجري فيه الأحداث. فهذه الأشياء التي تعمر المكان تؤسس للعلاقة السائدة في الحانة بين هذه الشخصيات التي تحاول نسيان همومها عن طريق السُّكر وتناول الحشيش والكيف.

بينما هناك أمكنة أخرى تعمرها أشياء أخرى تعطينا دلالة عن حالة ساكنيها .« الغرفة ضيقة مثل زنزانة مربعة، فيه فراشان ضيقان متقابلان في حين اتكأ صندوق كبير ... وفي وسط الغرفة مائدة صغيرة قديمة ... كانت الضاوية تخرج وتدخل من باب ضيق إلى مكان تسميه مطبخاً فيه إبريق و كؤوس وثلاثة صحون ومرميطة وقنينة غاز صغيرة »[2] ، فالأشياء (فراشان ، صندوق ، مائدة ، إبريق ، كؤوس ، صحون ، مرميطة، قنينة غاز) تؤسس لنوعية المكان الذي تسكنه الضاوية، فهو مكان يتناسب مع وضعها الاجتماعي المقهور الذي يعيش تحت سلطة الفقر. و تشير هذه الأشياء في الوقت نفسه إلى المستوى الاجتماعي الذي تنتمي إليه الضاوية، وبذلك تلعب الأشياء دوراً مزدوجاً من حيث كونها: تملأ المكان، وتعطينا معالمه وطريقة تشكيله، وتشير إلى المستوى الاجتماعي الذي تعيشه شخصية الضاوية. فليس هناك من أمكنة من دون شخصيات ولا تحيط بها مجموعة من الأشياء لا تتناسب معها.

وتأتي رواية (قبور في الماء) لتذكّرنا بالأشياء التي وجدناها في رواية (الحي الخلفي) لتركيزها على الأمكنة الشعبية التي تحتضن الأشياء، و تتناسب مع الشخصيات القائمة بالحدث؛ فالأشياء مثل : الكراسي و السبسيّ و السجائر و الكيف هي أشياء تمثل البيئة التي يعيش فيها أهل قرية المهدية، فهذه الأشياء لا تنفك عن المكان الذي ولدوا فيه وتربّوا عليه. « كانت الكراسي بعيدة قليلاً عن العيساوي ... وكانت السيجارة التي أعطاه المعطي إياها قد انطفأت منذ لحظات ... وفكّر بعد ذلك في جرات من السبسي. لم يكن يملك سبسياً »[3]. فهذه الأشياء التي تعمر المكان (المقهى) تعطي خصوصية لهذا الأخير؛ من حيث كونها لها علاقة بالشخصيات التي تسكن المكان، فالكراسي المهترئة والسجائر والسبسيّ هي أشياء لصيقة

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 39.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 47.
[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 31.

بالمكان الذي يأوي إليه هؤلاء. ولذلك فإن تشكيل المكان يخضع عند الراوي إلى طبيعة الشخصيات التي تسكنه. وفي الوقت نفسه فإن الأشياء هي انعكاس لانتماء الشخصية.

وتتواتر الأشياء التي تعمر المكان المنتمية إلى طائفة معينة من الشخصيات في هذه الرواية، وهي الأشياء التي تعكس البيئة التقليدية الفقيرة. « و طلب (أي عزوز) من إبراهيم بصوت مرتفع أن يخرج لوح الضامة ليلعب طرحاً ... و ظل يفتش عن شيء تحت برميل كان يجلس عليه . برميل أسود ... لم يكن إبراهيم يعرف ما هي الأشياء التي كان يحتوي عليها البرميل ... ومدّ يده بلوح الضامة، فتلقى عزوز اللوح وصندوق البيادق »[1] . فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (لوح الضامة ، برميل ، صندوق البيادق) هي أشياء دالة على مواصفات المكان (دكان إبراهيم)؛ فهو دكان قديم لا يملك صاحبه كرسيّاً للجلوس عليه ، فيتخذ برميل الزيت كرسيّاً . لذلك فهو يفتقد لمجموعة كبيرة من الزبائن ، فيشغل صاحبه إبراهيم نفسه بملء الفراغ بِلَعِب الضّامة التي تقضي على الفراغ و تسدّ الملل، وهي اللعبة الشعبية التي بقيت سائدة في القرى خاصة. فالأشياء السابقة تعكس المكان الذي تظهر ملامحه من خلال سرد الراوي لعلاقة الشخصيات بالأشياء الموضوعة في محيط المكان، فهندسته في ضوء الأشياء هي وجه مطابق تماماً للشخصيات الساكنة فيه.

ولا تكاد تخرج رواية (محاولة عيش) عن الخط السردي السابق في تشكيل المكان عنه في رواية (قبور في الماء) سوى في شيء واحد فقط ، هو كون أحداث الأولى وقعت في المدينة، بينما أحداث الثانية وقعت في القرية، وهو تشكيل مختلف لا يلغي الأشياء المشتركة بينهما في بناء المكان . فرواية (محاولة عيش) تزور أحداثها أمكنة كثيرة مثل : الميناء و الحانات والمقاهي و البراريك. لكن الأشياء التي هندست هذه الأمكنة فتبدو ذات خصوصية متميّزة .« يتأبط حزمة من الصحف ... سقطت بعض الصحف ... لا يشترون جرائده ... فقط يشتمونه عندما يدخل المقهى أو يعرض عليهم صحفه.

انفصل حميد عن الثلاثة ... أوقفه أحد الحمالين. طلب منه أن يعيره الجريدة الوحيدة المكتوبة بالعربية ... لأنه يعير الجريدة بمقابل ... أعرني الجريدة »[2]. فالشيء الذي سيطر على المكان (الميناء) من خلال سرد الراوي هو الجرائد أو الصحف؛ إذ يشير إلى دلالة سيميائية أن المكان هو مجتمع القراءة أو الثقافة، فهو يجمع بين جنسيات كثيرة تقرأ الصحف، وليس هناك من شيء آخر سوى الصحف أو الجرائد.

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 61.

[2] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 03 - 05.

بينما تغزو المكان أشياء أخرى تشكل فضاء لمكان آخر. « بعض المخازن فقط فتحت أبوابها، وبدت معتمة من الداخل . ظهرت له (لحميد) في داخل بعضها صناديق من شتى الأصناف . خشبية وكرتونية و بلاستيكية . و في بعضها الآخر أكياس من مختلف الأصناف كذلك »[1]. فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (صناديق خشبية و كرتونية وبلاستيكية و أكياس) ، وتملأ المكان (المخازن) تؤسس للدلالات السيميائية التي تعطينا قراءة أولية بكَوْن المكان ذا طابع ماديّ ضخم، يشير إلى أن ساكنيه من الطبقة الثرية التي تملك كل هذه الأشياء.

وعلى النقيض تماماً ممّا وجدناه كعناصر أو أشياء تملأ المكان (الميناء) وتعكس ساكنيه، نجد أشياء أخرى تؤسس لنوع آخر من الأمكنة (البار). « ابتعد الأمريكي جهة (البار) ، وضع زجاجة البيرة المملوءة إلا قليلا ...نادى على حميد ، تبعه جهة آلة الفلبير... كان يفكر (أي حميد) في أن يستريح قليلا على أحد كراسي الطاولة ... إنه يعرف أن الناس لا تقرأ الصحف صباح ليلة السبت... في مثل هذه الليلة أيضا يحصل الكثير من رفاقه الكبار ... على أشياء ثمينة: ساعات يدوية ، علب سجائر ، أقلام ذهبية وعادية ، دولارات وعملات دولية »[2]. فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (زجاجة البيرة ، آلة الفلبير ، الصحف ، ساعات يدوية ، علب سجائر ، أقلام ذهبية وعادية ، دولارات وعملات دولية) هي أشياء تعطي دلالة سيميائية على الرخاء المادي لساكني المكان ، يختلف عن المكان (البراريك) التي يسكنها البطل . فالمكان بأشيائه يشير إلى الشخصيات التي تقطنه ، فهي مُترفَة ذات ثراء فاحش إلى حدّ التبذير عند السكر.

ورغم أن رواية (المرأة والوردة) قد عرفت منحى مغايراً، وذلك عن طريق التركيز على الأشياء الدالة على المكان الشعبي الذي ينتمي إليه البطل مُحَمَّد إلى المكان المخصوص الذي يبحث عنه في غير بلده المغرب، فإن طريقة بناء المكان بقيت على حالها، من خلال التركيز على توظيف الأشياء الدالة على المكان/ الآخر الذي يعكس صورة ساكنيه ، وهي الصورة التي اندهش لها البطل عند معاينته إياها. « ووقفنا (الراوي وسوز) أمام أوتيل. برز ثلاثة شبان بآلات موسيقية شعبية ... بدأ أحدهم يدور على نفسه ويعزف على ناي معدني ... ولامست عجوز أمريكية آلة التصوير المتدلية على كتفيها ... بينما الآخر صاحب الناي يرفع رأسه إلى الأعلى... ارتفع نشاطهم وظهرت لي سلسلة ذهبية في يد أحدهم ... اتجه أحد الشبان إلى المنفضة الزجاجية السميكة ... وأخرج حزمة من الدولارات. وضع دولاراً في المنفضة ... في حين ترك المجال لقطع نقدية

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 09.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 28.

معدنية ... أخرجت العجوز قطعاً معدنية كثيرة ... وضعتها في المنفضة ولامست آلة التصوير من جديد »[1]. فالمكان (الفندق) هنا تملأه أشياء عديدة ذكرت في هذا المقطع السردي (آلات موسيقية ، ناي معدني ، آلة التصوير ، سلسلة ذهبية ، المنفضة الزجاجية ، قطع نقدية كثيرة)، وهي أشياء تعطي المكان خصوصية الآخر، أي تعكس الوجه الحقيقي لهؤلاء الذين يقفون أمام الفندق ويقيمون استعراضات إسبانية.

وفي المقابل هناك أشياء تؤسِّس لمكان آخر (الكوخ) الذي نشأ فيه البطل مُحَمَّد، فأشياؤه تجعل المكان يرتبط بهذا الأخير. « في سنوات معينة – سنوات منطبعة بحد السكين في ذاكرتي وقلبي ... أتى (أبي) بكمية كبيرة من التين الجاف وضعته أمي أمامنا على الحصير... – نمنا أنا و إخوتي في الكوخ – وأبي و أمي فوق السرير ... وقال لأمي أن تشعل مصباح الغاز ففعلت على الفور »[2]. فالأشياء التي وردت في هذا المقطع (السكين ، الحصير ، السرير ، مصباح الغاز) تشير إلى نوع من الأمكنة التي تحتوي على أشياء تقليدية تدل على طريقة عيش البطل وأسرته في الماضي البعيد؛ حيث تعكس هذا الأشياء هندسة المكان/ الذاكرة الذي لا يحتوي سوى على أشياء تقليدية بسيطة، تملأ المكان الذي تعيش فيه هذه الأسرة المكونة من الأب والأم والإخوة. وهي دلالة أخرى على الحالة الاجتماعية الفقيرة التي صاحبت طفولته ومرحلة شبابه.

وما يمكن قوله بخصوص الأشياء وعلاقتها بتشكيل المكان في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف هو أنه لا ينفك المكان عن محتوياته التي تشكل فضاءه وتعطي خصوصيّته السردية، فالأشياء تعكس نوعية المكان، والمكان يمتلئ بمحتوياته الدالة عليه لا على غيره، فالانسجام السردي يحدث انطلاقاً من تلاحم الشخصيات في علاقتها بالمكان وأشيائه أو محتوياته.

[1] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 27.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 42.

الفصل الثالث:

الألوان والأصوات والروائح

و دورها في تشكيل المكان الروائي.

1 – المبحث الأول: الألوان ودورها في تشكيل المكان

في خطاب الروائي محمد زفزاف.

2 – المبحث الثاني : الأصوات ودورها في تشكيل المكان

في خطاب الروائي محمد زفزاف.

3 – المبحث الثالث: الروائح ودورها في تشكيل المكان

في خطاب الروائي محمد زفزاف.

الفصل الثالث :

الألوان والأصوات والروائح

و دورها في تشكيل المكان الروائي

1 – الألوان ودورها في تشكيل المكان الروائي .

2 – الأصوات ودورها في تشكيل المكان الروائي .

3 – الروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي .

1 – المبحث الأول: الألوان ودورها في تشكيل المكان الروائي (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

1– 1 – مفهوم الألوان في الرواية:

تعد الألوان بنية أساسية مهمّة في تشكيل الخطاب الأدبي عموما والخطاب السردي خصوصا، وهي ركيزة هامة يقوم عليها بناء الشكل في علاقته بالمحتوى، وذلك لأنها تحمل قدرا كبيرا من الدلالات والعناصر الجمالية التي تعطي العمل السردي أبعاده الفنية. و الألوان في حقيقتها « خاصية أصلها تموّجات ضوئية تنعكس على سطح الأشياء حسب الانطباع البصري الذي تحدثه »[1]؛ فهي – بطبيعة الحال – جزء من الوجود الذي تزيّنه فتمنحه أشكالا وصورا مختلفة، فتتجسد في كل الأشياء المحيطة بنا؛ فهي فينا وحولنا ومعنا؛ إذ لا يمكن أن نتصور الوجود البشري من دونها، و نستطيع أن ندرك وجودها في العالم المحيط بنا عن طريق الحس البصري الذي يجعلنا نتذوق جمال الألوان وروعتها، فتتحرك أحاسيسنا أثناء رؤيتنا لها، وتثور مشاعرنا ويبدأ تفاعلنا معها فنعيش البهجة والانشراح والسرور.

غير أن الانجذاب والنفور نحو ألوان دون غيرها يختلف من شخص إلى آخر، و هذا يرجع أساسا إلى الاختلاف في الطبائع والأذواق و نوعية الألوان في حدِّ ذاته، ومدى قدرتها على الجذب والتأثير في النفس. وكذا إحداث سرعة الاستجابة وبطئها في الأشخاص، لأن « اللون سر عميق ، وله ظهور بارز من الناحية الجمالية بائن للعين ، التي ترى القبح والحسن وتميز بينهما ، فالصلة بين عالم الأبصار والشعور صلة وثيقة وارتباط قوي يجمع بين الحس والذوق ، وبين الامتاع و الاستحسان ، فتكون استجابة العين بالحس أو القبح انعكاسا لانفعال حسي بالقبول أو الرفض والرغبة وعدمها »[2].

ومن هذا المنطلق تقسم الألوان من حيث طبيعتها المادية التركيبية و الانطباع الذي تحدثه في الرائي إلى نوعين، هما: « الألوان الساخنة »،و هي التي تثير الحساسية وتهيّجها مثل اللون الأحمر والأصفر وتدرجاتهما، ثم يأتي النوع الثاني من الألوان وهي « الألوان الباردة »، أي الألوان المخففة، و عادة ما تبعث هذه الألوان على الإحساس بالهدوء والراحة مثل الأزرق و الأبيض والرمادي وغيرها من الألوان الباردة، فاللون سواء أكان ساخنا أم باردا فهو « يوقظ الأحاسيس وينمي الشعور ، ويبهر النظر ، وهو إمّا أن يكون مثيراً

[1] مريزق قطارة: الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة (دراسة إحصائية تأويلية). الأسود أنموذجا. مجلة الخطاب. ع/ ماي. الجزائر. 2008. ص291.

[2] ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجا –. ط1. دار الحامد للنشر والتوزيع. الأردن. 2008. ص15.

للعاطفة أو مهدئا للنفس »[1] تبعاً لنوعية اللون المؤثرة في إحساس الناس وشعورهم به في الكون أو الوجود.

1 – 2 – وظيفة الألوان في تشكيل المكان الروائي:

و لكن ما تجدر الإشارة إليه أن عملية التفاعل مع الألوان لا تتغيّر وفقا لاختلاف الأشخاص فحسب، وإنما يخضع تغيّرها أيضا حسب تغيّر البيئة الزمانية والمكانية التي بإمكانها أن تفرض على الأفراد داخل المجتمع ألوانا دون غيرها، لكونها تحمل قيما رمزية تعبر عن الزمان وما فيه من أحداث والمكان وما فيه من موجودات، ويمكن تلخيص وظائفه في النقاط الآتية:

1 – فالألوان تحمل أسرار التواصل الاجتماعي بين الناس؛ فهي تعبر عن رؤى فكرية ومواقف أيديولوجية، وهذا ما يجعلها تكتسي قيمة كبرى في إطار رمزيتها. لذلك فهي تدخل « في مجال الاشكالية الكبرى للرمز والعلامة »[2]. و بذلك تفرض الألوان منطقها في الوجود الإنساني من خلال تعدّد وظائفها، كونها تشكّل عنصرا أساسيا من عناصر الكون أو الوجود.

2 – إن العناية بالألوان وتوظيفها الرمزي هو أمر معروف منذ القديم ؛ فقد كانت لها مكانة كبيرة في عالم الرسوم والفنون التشكيلية والخرافات والأساطير، و قد امتد هذا التوظيف الرمزي للألوان في وقتنا الحالي ليشمل فنونا كثيرة كالأدب والسينما والإشهار والإعلام والعلاج الطبي والترويج للتجارة وغيرها، فصارت الألوان تلازم الواقع بكل معطياته وتجلياته، فغدت جزءً لا يتجزأ منه، و بهذا « يكون للون دلالاته المتعددة الفكرية والسياسية والدينية ... وهو بهذا شكل وتقنية و وسيلة »[3].

3 – و لما كان النص الروائي هو انعكاساً للواقع بما فيه من ألوان، فإن هذا يجعل منها عنصرا أساسيا في بناء الخطاب الروائي بكل جوانبه؛ فهي ترتبط حينا بالمكان والأشياء الموجودة فيه فتلوّنه بتلويناتٍ خاصة تعكس دلالاته ورمزيته، فيتّسم بميسم خاص، وترتبط حينا آخر بالشخصية فتعكس انتماءها الاجتماعي وحالتها النفسية ونمط تفكيرها وتصوراتها الذهنية، فيسهل التحليل السيميولوجي للشخصية.

4 – كما تدخل الألوان أيضا في تشكيل الفضاء النصي للخطاب الروائي لتسهم في عمليتيّ القراءة

[1] ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة: المرجع السابق. ص 14.

[2] محمّد اشويكة: المفارقة القصصية. ط1. سعد الورزازي للنشر. المغرب. 2007. ص 223.

[3] ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة: المرجع السابق. ص 19.

والتلقي، لأنها تعكس مضمون النص السردي، « بيد أنها تقع في الغالب في اطار التعبير بالصورة ؛ سواء كانت الصورة مادية تنزع نزوعا مرجعيا أو ذهنية تتعامل مباشرة مع مخيلة القارئ؛ وهي في كلتا الحالتين تتضافر مع عناصر نصية أخرى لإحداث وهم ما لدى القارئ »[1].

إن عملية توظيف الألوان داخل الخطاب السردي ليست عملية عشوائية، وإنما تتمّ وفق طريقة مدروسة من طرف الروائي، بحيث يقوم بتوظيفها في النص انطلاقا من الدلالات التي تحملها، لأن « الكتابة لعبة لونية تشتغل على الممكن واللاممكن »[2]، فالمبدع ينتقي الألوان انتقاء دقيقا لأنها تخدم نصه السردي، فتنسجم مع شخصياته فتعبر عن رؤاها ومواقفها، وتتوافق في الوقت نفسه مع الأمكنة وموجوداتها.

1 – 3 – تجليات الألوان ودلالاتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

المسألة المهمة التي ينبغي الإشارة إليها بخصوص الألوان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف أن خطاب هذا الأخير على امتداده الطويل في الروايات التسعة التي كتبها مُحَمَّد زفزاف في مسيرته الإبداعية يختلف حضور الألوان فيه من رواية إلى أخرى، حسب طبيعة العلاقة بين الهدف السردي من كتابة الرواية أي موضوعها، وبين نوعية الشخصيات و المكان الذي تقيم فيه. وبذلك فإن هناك علاقة بين اختيار الألوان المناسبة لكل رواية تستقل بموضوع معين وبين المكان الذي تسكنه الشخصية.

وبالعودة إلى خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، و بداية برواية (أرصفة وجدران) فإن اللافت للنظر – من خلال قراءتنا لها – بروز ألوان مخصوصة تتناسب مع موضوع الرواية الذي يتحدث عن الشخصيات المثقفة البورجوازية أو شخصيات الوعي الزائف كما أسلفنا الذكر؛ ويأتي على رأس الألوان التي تميّز بها خطاب هذه الرواية اللون الأسود الذي يليق بالعبثية التي تعيشها طائفة من المثقفين الجامعيين وهم: بومهدي وسالم وصالح وعبد الرحمن في غرفة سالم يمارسون الجنس، ويلعبون الورق ويتناقشون في الثقافة والرسم والأدب، فصار ليلهم نهاراً ونهارهم ليل، لا يعطون قيمة للوقت ولا تهمّهم المسائل الاجتماعية، ولم يشاركوا حتى في الإضراب الذي قام به الطلبة في الجامعة؛ فاللون الأسود يتجلّى في الأماكن التي يزورها هؤلاء، من غرفة سالم، « ترك سالم ممدداً على سريره وخيول النوم تجر العربات على جفنيه وتدهس جسده بمونوتونية »[3]، فالبطل ترك صديقه

[1] مريزق قطارة: المرجع السابق. ص 292.

[2] مُحَمَّد اشويكة: المرجع السابق. ص 225.

[3] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 18.

سالماً نائماً في الغرفة و هي غارقة في الظلام، وخرج إلى الشارع يجر قدميه في جوف الليل، ويمشي من دون تحديد الاتجاه ليدفع العبثية التي يعاني منها، « وتخيل الليل يقفز فوقه وصبي شقي يهشم رأسه ...كان يرتمي على الطريق بخطوات تجر تاريخاً من الأحزان ...

اجتاز القنطرة التي يمر فوقها الطريق الرئيسي ... كان يبحلق بلا رغبة في سيارة للشرطة مرابطة قرب مقهى مغلق تبينها بسهولة رغم الظلام الذي كان يدوس منطقتها »[1]، فاللون الأسود يظهر في كل الأماكن في الغرفة والطريق والشارع والدهليز، وهو اللون السائد في هذه الرواية ، هو لون الحزن والتعاسة والعبثية والسوداوية والملل. بينما تظهر الألوان الأخرى قليلة سوى اللون الأزرق الذي يرمز عادة عند ارتباطه «بالظلام والليل يدل على الخمول والكسل والهدوء »[2]، وهذه الدلالة السيميولوجية لها علاقة باللون الأسود؛ فخروج هؤلاء المثقفين من غرفة سالم متجهين إلى البحر لقتل الملل الذي كان يلفّ حياتهم له علاقة بلون المكان، «كان البحر يستقبل النهر ، والأمواج تعول لتموت في النهاية على الصخور الصلبة ...

السماء والبحر يلتقيان عند الأفق ...

الأمواج عبثاً تريد أن ترفضها »[3].

فاللون الأزرق الذي يلف المكان (البحر و السماء) يجعل من هذه الأخيرة أمكنة لكسر الرتابة والتئام الانكسار والعبثية، فهي تجعل من كل الأمكنة التي يرتادها هؤلاء زرقاء توحي بالخمول والثقل والبطء الذي يعانيه البطل بومهدي وزملاؤه؛ فاللون الأزرق في علاقته مع اللون الأسود يرسمان دلالة المكان الذي يشير إلى نفسية هؤلاء، وخاصة إذا أضيف إليهما اللون الأصفر الذي يرمز عادة في مثل هذه المواضع إلى « إثارة الانفعال ... ويفقد التماسك والتخطيط »[4]، فاللون الأصفر يوحي بالتوتر والحركة والاضطراب في علاقة المكان بالشخصية؛ فالمكان الذي يسهم اللون الأصفر في بنائه هو مكان يضغط على الشخصية، يزيد من إرهاقها وتوترها وتماسكها فتصبح قلِقَةً ، حركتها ثقيلة .« الشمس تنزلق في منحدر إلى نقطة البحر .

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 19.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ط2. عالم الكتب للنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. 1997. ص 183.

[3] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 38.

[4] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 184.

وفي صفحة السماء الزرقاء المنبسطة كإزار كانت طائرة تئز وتهدر ... هناك نقط آدمية تتحرك على الضفة الأخرى من النهر . النهر أصفر نصفه أصفر ونصفه أزرق ... الشمس أخذت تؤذن بالغروب ، والبحر لا يمسك من لجام العنف ، ومركب أخير يضج في لسان النهر »[1].

إن الألوان المسيطرة على فضاء الرواية هي ألوان الإحباط والتشاؤم والملل والحزن والانهيار والتوتر والاضطراب، وهي الدلالات الناتجة عن توظيف المؤلِّف لألوان الأسود والأزرق والأصفر في بناء المكان الروائي، وهي ألوان أساسية تعبر عن علاقة شخصيات الرواية بالمكان أو مسرح الأحداث. بينما تقل ألوان أخرى كالأبيض الدال على التفاؤل والأسمر الدال على الهدوء والأشقر الدال على الجمال والرمادي الدال على السكون والأحمر الدال على الإثارة والتهييج والغزو والأخضر الدال على الحياة والنمو، بل هي ألوان فرعية قلّ ذكرها في خطاب هذه الرواية التي تناسب طبيعة الألوان بناء المكان الروائي.

بينما إذا انتقلنا إلى رواية (الأفعى والبحر) فإن الألوان الأساسية التي ظهرت ملوِّنةً للمكان الروائي تختلف تماماً عن الألوان التي برزت في رواية (أرصفة وجدران)، لأن موضوع الأولى غير موضوع الثانية؛ فاللون الذي برز بقوة في (الأفعى والبحر) هو اللون الأصفر الدال على الحركة والإثارة والتوتر والاضطراب والانفعال. وبذلك يكون المكان الروائي الذي استأثر بأغلب المساحة النصية لهذه الرواية هو الشاطئ (البلاج). «كانت الرمال حارة ، رغم أن الوقت مبكر. بل إن الشمس كانت تبدو مكتملة في السماء... وعندما اقترب سليمان من الماء ألقى بثيابه إلى الأرض بدون نظام وأخذ يقوم بحركات »[2]؛ فاللون الأصفر هنا لم يشر إليه الراوي صراحة ، وإنما ظهر في صورة موجودات ذكرها هذا الأخير (الرمال والشمس)، وهي تأخذ – بطبيعة الحال – صفة اللون الأصفر الذي يطغى على مجموع الأمكنة التي توجد في الرواية .لذلك فاللون الأصفر دائم الحضور، لأن الراوي اعتمد على البلاج (الشاطئ) كمكان رئيسي لمسْرَحَةِ أحداثه.

ويظهر اللون الأزرق كلون مرافق للون الأصفر فيشكّلان تقاطباً مكانياً، فهذا الأخير يستدعي اللون الأزرق، لأن الشاطئ أو البلاج ملازم للبحر؛ فهذا الأخير مكان يأوي إليه أبطال هذه الرواية (سليمان وصديقه كريمو وسوسو وشقيقها الطفل الصغير)، فيغدو اللون الأزرق ذا أهمية كبيرة في بناء المكان الروائي . «كان الماء أزرق ممتداً في رأس الطريق ... كان يقترب (سليمان) من الماء فيلفحه هواء البحر الرطب وفتح

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 40.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 13.

قميصه عن صدره. و مرّ بكفه على جسده فشعر بقشعريرة . . ثم استحلى ذلك و دار على نفسه دورات متوالية »[1].

إن اللون الأزرق في هذا المقطع الأخير قد لعب دورا أساسياً في بناء المكان (البحر)؛ من حيث كون هذا اللون قد دخل في تكوين الشخصية التي تأوي إلى هذا المكان، فاللون الأزرق الذي يُشعِر شخصية سليمان بالانشراح والهدوء يُزيل عنه ذلك التوتر الذي أحدثه اللون الأصفر الذي جعله مضطرباً، فيعمل على تخفيف الضغط والقلق. لذلك كان البطل يستريح من عناء اللون الأصفر وهو على الشاطئ (المكان) بالراحة التي يبعثها فيه اللون الأزرق عند دخوله إلى ماء البحر (المكان)، لأن لون هذا الأخير« يشيع البرودة في المكان »[2]. فسليمان ينتقل من البلاج ولونه الأصفر إلى البحر ولونه الأزرق، ويكون اللون هنا في المكانين (البلاج والبحر) عنصراً ضرورياً في بناء المكان وتقاطباته الثنائية وتحديد نشاط الشخصية الروائية.

ولا تقل أهمية لون آخر عن اللونين السابقين، بل صار هذا اللون الأخضر صفة للمكان الروائي، وهو لون « الطبيعة الخصبة »[3] التي تعطي الانطباع للناظر إليها بكونها النمو والحياة، فهو يبعث السرور والبهجة والتألق والنشاط، وهو ما ظهر بالنسبة إلى البطل سليمان عندما كان في الغابة القريبة من البحر. « أخذ سليمان يقهقه وهو يبتعد عنها . وأعجبه أن يرى الغابة كثيفة خضراء وبجوارها الفيلات الواطئة »[4]، فاستجابة سليمان لمنظر الغابة الخضراء جعلته يفرح وينشرح صدره ويعجب بها، ويكون اللون الأخضر هو الذي خلق هذه الاستجابة التي قامت بها شخصية سليمان نحو هذه الغابة. وهنا يكون اللون رابطاً أساسيا بين الشخصية والمكان لدلالته المناسبة على نفسية سليمان.

ويأتي لون برز عندما بلغ السرد الروائي فصوله الأخيرة ألا وهو اللون الأسود الذي يرمز عادة إلى « الحزن والألم والموت »[5]، وهو اللون الذي نجده في وصف البراريك المظلمة التي ذهب إليها سليمان وكريمو لحضور حفلة أقيمت في وُسْعَة بين البراريك، وأشعلت فيها النار لأجل الضوء ، فظهر هذا الأخير خافتاً باهتاً لم يستغن السكان فيه عن ضوء القمر. « وعندما بلغا البراريك كان عليهما أن يهتديا بضوء القمر في

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 50.
[2] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 148.
[3] أحمد مختار عمر: المرجع نفسه. ص 185.
[4] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 52.
[5] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 186.

الدروب الترابية الصغيرة المتعرجة . كانت هناك حفر كثيرة ... وعندما رأى سليمان ثلاثة كلاب متجمعة في فسحة صغيرة مظلمة قال ذلك لكريمو وأبدى تخوفه »[1]؛ فاللون الأسود ظهر بقوة من خلال كونه صفة للبراريك التي يشغلها السكان الفقراء هم وكلابهم، فالأسود يعطي دلالة سيميولوجية تؤكد الحالة المأساوية التي يعيشها هؤلاء، فهو يمنح القارئ انطباع الحزن الذي يتملكه عند رؤية هذه البراريك التي فقدت شروط الحياة الاجتماعية الكريمة. ومن جهة أخرى تشعره بالخوف من المجهول الذي يصادفه عن طريق الإنارة الضعيفة التي اهتدى بها سليمان وصديقه كريمو للوصول إلى مكان الحفلة الشعبية التي أقيمت بين البراريك.

وبرزت ألوان أخرى كالأحمر مثلاً، لكنه ليس لوناً للمكان الروائي، وإنما هو لون للباس سوسو وشقيقها الطفل الصغير، وظهر اللون الأبيض وهو صفة للموجات البيضاء التي تنكسر على الصخور وتعانق الطريق، وبرز اللون الأسمر وهو لون شعر ماريبطا، وكذلك اللون الأشقر وهو لون بشرة كاري، وإنما اكتفينا بالألوان التي لها علاقة بالمكان الروائي دون غيرها من الألوان الأخرى.

وإذا انتقلنا إلى رواية (أفواه واسعة) فإن اللون الذي ساد في هذه الرواية هو اللون الأزرق من خلال توظيف المؤلف عن طريق راويه لمكان البحر؛ فهذه الرواية تعدّ سيرة ذاتية للبطل الكاتب التي تكشف عن علاقة هذا الأخير بالبحر ولونه الأزرق، ويتكرر هذا الأخير بداية من الصفحات الأولى للرواية. « المقهى على مشارف المحيط الأطلسي ، أمواج عالية ، لا شك أنها كانت تهدر ... زجاج المقهى كان يمتص هدير الأمواج وأصوات طيور النورس التي تحلق في السماء وتحاول أن تلتقط شيئا من صفحة البحر ... يأتي إليه في الصباح ليتأمل البحر ويقرأ الجريدة ...وعندما يتعب ينظر إلى البحر طويلاً ،وقد يبتسم أو يكلم نفسه »[2] . فهذا المقطع الوصفي يذكر تعلّق الكاتب بالبحر ولونه الأزرق الذي يوحي له بكل شيء ؛ يوحي له بالهدوء والسكينة و الراحة والتفكير العميق ومصدر السعادة والإلهام، فاللون هنا يعطي دلالات واسعة للمكان الروائي ألا وهو البحر.

بينما تقل ألوان أخرى مثل اللون الأصفر الذي يذكره الراوي في بناء مكان يتوافق مع البحر ألا وهو الشاطئ (البلاج) الذي يحدث تقاطباً روائياً مع البحر – كما ذكرنا من قبل – اللون الأزرق/اللون الأصفر، وبذلك يكون هذا الأخير قد دخل في بناء المكان الروائي (الشاطئ). « ورآه (الكاتب للنّادل) كيف

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 77.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 11.

يتصرف في المقهى أمام الزبائن في ذلك الصباح على شاطئ المحيط ...وكيف أن شاباً يجلس بالقرب منها على رصيف مقهى على شاطئ المحيط ، في انتظار زبون يأتي لكي يأخذها إلى أقرب فندق ثم يعود بسرعة »[1]. فالدلالة الممكنة من هذا اللون هو الحركة والتغيّر والتوتر والاضطراب في نفسية الكاتب من تأثير سوء المعاملة التي يقوم بها النادل مع الزبائن، أو زمن الانتظار الذي تقوم به شخصية امرأة باعت جسدها تنتظر زبوناً يأتي إليها. إضافة إلى تأثير ذلك على حركة الشخصيات التي أصبحت نشيطة سريعة بفعل هذا اللون الأصفر. وبذلك يكون هذا الأخير عنصراً أساسياً في بناء المكان.

وهناك لون أيضا قلّ ذكره في بناء المكان الروائي ألا وهو اللون الأسود الذي يعطي دلالة أخرى انطلاقاً من تميّزه عن غيره؛ وذلك عند حديث الراوي عن الفتيات اللواتي يسهرن في الحانات. « دخلت فتيات عليهن أثر النوم، يبدو أنهن كنّ ساهرات في الحانات الليلية المجاورة...

لكنه كان يبتعد دائماً عنهن، لقد جرب ، إلا أنه لم يستطع تحمل كذبهن وحيلهن »[2]. فالحانات الليلية تشير إلى اللون الأسود، فهذا الأخير يرمز إلى دلالات كثيرة؛ فانطلاقاً من كلام الراوي فإن لون الحانات الليلية تدل على خوف الكاتب من المجهول الذي يأتي من هؤلاء الفتيات الليليات؛ فاللون الأسود « رمز الخوف من المجهول والميل إلى »[3] التحفظ منهن، لأنهن خطيرات على شخصيته المتّزنة. فالأسود هو انعكاس للمكان والشخصية المقيمة فيه. وأما الدلالة الثانية فهي: أن اللون الأسود يرمز إلى الحزن والألم الذي تعيشه هؤلاء الفتيات من جراء بيع أجسادهنّ، وهي دلالة توضح الحالة الاجتماعية التي يعِشْنها. وأما الدلالة الثالثة فهي: الحزن والألم الذي يعيشه الكاتب جراء إشفاقه على هؤلاء الفتيات الفقيرات.

وأما بقية الألوان الأخرى فلم يظهر تشكيلها للمكان الروائي، وإنما ظهرت رموزاً لبعض الشخصيات الموجودة في الرواية؛ مثل اللون الأبيض والأحمر والأخضر والأشقر، ممّا يجعلنا لا نركز على هذه الأخيرة، ولا نُوليها أهمية بالغة إلا بقدر كونها عنصراً أساسياً في تكوين المكان.

وعندما ننتقل إلى رواية (بيضة الديك) فإن الألوان الأساسية التي شكلت عنصراً مهمّاً في تكوين المكان الروائي هي: اللون الأسود الذي يسيطر على هذه الرواية؛ وهو انعكاس لموضوع هذه الأخيرة ألا وهو الطبقة

[1] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 16.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 12.

[3] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 186.

الفقيرة الهامشية التي لا تلقى الاهتمام في المجتمع؛ فهذه الرواية هي مجموعة من الحكايات يروي فيها الأبطال حياتهم. فاللون الأسود يتجلى في كل شيء. « الغرفة ليست ضيقة وليست واسعة. لكن المرحاض يوجد في إحدى زوايا السطح. يكون ذلك متعباً جداً خصوصاً في فصل الشتاء، وعندما يستيقظ المرء في عزّ الليل ويريد قضاء حاجته. لها شبه مطبخ ينام فيه واحد أو اثنان أحياناً. دخلت معي صاحبة الصيدلية التي كنت مستخدماً عندها إلى الغرفة ذات يوم. رفعت عينيها إلى سطح الزنك. كانت فيه بعض الثقوب التي عرفت كيف أغطيها فيما بعد »[1].

فاللون الأسود الذي ذكره الراوي له ارتباط بالمكان والشخصية؛ فالدلالة الأولى تتمثل في كون الأسود يرمز إلى حال الغرفة السيئة التي أقام فيها البطل رحّال، فهي لا تحتوي على الشروط الضرورية للحياة لكثرة الثقوب التي توجد في سقفها. والدلالة الثانية تخص البطل الذي يعيش حالة اجتماعية مزرية، لم يجد مأوى يقيم فيه سوى هذه الغرفة. فحالته ترمز إلى الحزن والشفقة. و ما اللون الأسود (الليل وهو الزمن الذي يغطي فيه اللون الأسود كل شيء) هنا سوى انعكاس للشخصية وعلاقتها بالمكان (الغرفة).

بينما الألوان الأخرى التي تعكس نضارة الحياة وحسنها (مثل اللون الأبيض) فلم ترد سوى في مواطن نادرة، أو الألوان التي تعكس الحياة والنمو (مثل: اللون الأخضر) فلم تذكر سوى في موضع واحد. أما الألوان التي ترمز إلى الدفء (اللون الأحمر) فقد ذكر مرة واحدة. وبخصوص اللون الأزرق الذي يرمز إلى السكينة والهدوء والراحة فلم يذكر سوى مرتين اثنتين.

وبالمرور إلى رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) فإن الألوان التي تجلب القارئ إليها هي التي لها علاقة بالمكان، وفي مقدمتها اللون الأزرق، لأن الراوي البطل له علاقة كبرى بالبحر. « شممت الهواء النقي القادم من جهة البحر. السماء من وراء النافذة تبدو زرقاء صافية وشاسعة. البنايات القصيرة لا تحجبها عن عيني. سماء رحبة تدعو إلى التلاشي فيها والتحليق داخلها مثلما تفعل تلك السحب الصغيرة البيضاء »[2].

فاللون الأزرق هنا هو رمز الانطلاق والتحليق والأفق الرحب الواسع، وذلك من خلال دلالته على الراحة والسكينة بالنسبة إلى الراوي البطل. يضاف إلى ذلك اللون الأبيض الذي يرمز هو كذلك إلى دلالة قريبة من دلالة اللون الأزرق، إنه رمز الصفاء والنقاء؛ فتوجُّهُ البطل إلى البحر والنظر إلى السحب

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 08.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 07.

الصغيرة البيضاء – واللونان معاً يدخلان في بناء المكان – هو بمثابة الطاقة التي انعكست على البطل بعد تأثير اللونين الأزرق والأبيض عليه.

بينما يظهر اللونان الأسود والأصفر صفتين للمكان الروائي عند وصف الراوي لأحد المطاعم، وتحديداً الفوطة المعلّقة التي تُمسَح فيها الأيدي. « صببت الماء ومسحت يدي في بنطلوني لأن الفوطة المعلقة لم تغسل منذ أيام ربما... وعلقت بها ألوان كثيرة و مختلفة، من السواد إلى الصفرة، إلى ألوان أخرى لا اسم لها »[1]. فدلالة الأسود ترمز إلى نوعية الشخصيات التي ترتاد هذا المكان، وهي شخصيات فقيرة تحزن لرؤيتها، فالأسود هنا إشارة إلى الشخصيات المنتمية إلى هذا المكان. بينما دلالة الأصفر هي كثرة نشاط هؤلاء الشخصيات وتوتّرهم وسرعة أكلهم، لأنه يرمز إلى الجوع الكبير والبحث الدائم عن الطعام والأكل لسدّ حاجيات الفقر المدقع. ويكون اللونان السابقان وجهين متكاملين للمكان الذي تأوي إليه هذه الشخصيات، وهي إشارة إلى انتمائهم الاجتماعي الطبقي.

وهناك إشارة إلى بعض الألوان الأخرى القليلة التي لها علاقة بالمكان، مثل: اللونين البنيّ و الأبيض عند وصف الدكان الذي وقف أمامه البطل وصديقته فاطمة؛ فهذا الدكان (المكان) يكشف من خلال لونه عن الشخصيات المنتمية إليه. فاللون يرمز إلى هذه الأخيرة «كنا أمام دكان وطيء ، بابه بني اللون ملتصق بالجدار الأبيض الحديث الطلاء »[2]. فالسياق السردي يشير إلى كون اللون البنيّ في علاقته بالمكان(الباب) يدل على أمن هذا الأخير، وفي علاقته بالأبيض (لون جدار الدكان) يصير المكان بسيطاً فيه من السكينة والهدوء والصفاء ما تستريح له النفس بعيداً عن الضغط النفسي.

ويظهر اللون الأحمر في هذه الرواية ذا أهمية كبيرة في بناء المكان الروائي، عندما يصف الراوي الغرفة التي صعدت إليها شخصيات البطل وفاطمة وبريجيت ومكسيم. « ثم صعدنا الدرجات باتجاه الغرفة . جرت بريجيت الستارة القديمة الحمراء. وضع مكسيم الزجاجات على الطاولة الصغيرة التي يوجد بمحاذاتها كرسيّ عتيق وحوض ماء وصنبور وقطعة من مرآة ملتصقة بالجدار »[3]. والشيء الذي يهمّنا من وصف الراوي لهذه الغرفة هو اللون الأحمر الذي أشار إليه؛ فدلالة الأحمر (لون الستارة القديمة) يرمز – بالنظر إلى السياق

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 11.
[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 23.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 28.

السـردي والشخصـيات الرجاليـة والنسـائية – إلى « النشـاط الجنسـي وكـل أنـواع الشـهوة »[1]، والعلاقـات بـين الرجـل والمـرأة، وخاصـة بالنسـبة إلى هـذه الأخـيرة الـتي تلـبس اللبـاس الأحمـر لإغـراء الرجـل جنسـياً، وهـو مـا تجسّـد في الحركـة الـتي قامـت بهـا بريجيـت بجـرِّ السـتارة الحمـراء. فهـذه الأخـيرة الحمـراء هـي انعكـاس للأفعـال الجنسـية الـتي يقوم بها هؤلاء. وبذلك يكون الأحمر لوناً ضاغطاً أسهم في بناء المكان في علاقته بالشخصيات المقيمة فيه.

وبالحـديث عـن الألـوان في روايـة (الحـي الخلفـي) فـإن هـذه الأخـيرة لم تحتـف بظـاهرة الألـوان كثـيراً، شـأنها في ذلـك شـأن روايـة (بيضـة الـديك)، إلا أن الملاحـظ علـى روايـة (الحـي الخلفـي) هـو غلبـة اللـون الأسـود لمجموعـة مـن المعطيـات سـنتحدث عنهـا أثنـاء هـذه القـراءة. فعلاقـة اللـون الأسـود بالمكـان الروائـي هـي علاقـة هـذا الأخـير بسـاكنيها، أي بالشخصـيات المهمّـة في الروايـة؛ فالسـرد مركّـز علـى دوريات الشـرطة لـيلاً حـول الحـانات الليليـة والأحيـاء الخلفيـة ومـداهماتهم للبحـث عـن أوكـار الفسـاد والشـذوذ الجنسـي. « الغرفـة ضـيقة مثـل زنزانـة مربعـة، فيهـا فراشـان ضـيقان متقـابلان في حـين اتكـأ صـندوق كبـير علـى الجـدار الثالـث ، تضـع فيـه الضـاوية ثيابهـا وأدوات زينتهـا، و في وسـط الغرفـة مائـدة صـغيرة قديمـة اشـترتها ... بـثمن سـهرة ليلـة ... ثم قالـت وعيناهـا تنظـران في الظلام خلف الكوة الضيقة »[2] .

فالليـل والظـلام إشـارة إلى اللـون الأسـود الـذي يرمـز إلى الحالـة الاجتماعيـة المأسـاوية الـتي تعيشـها الضـاوية. بينمـا اسـم هـذه الأخـيرة يشـير إلى لـون الضـوء الـذي ينـير عتمـة هـذا الليـل أو الظـلام. وبـذلك يكـون اللـون الأسـود عنصـراً أساسـيا في تصـوير المكـان الـذي تقـيم فيـه الضـاوية وغيرهـا مـن الشخصـيات المنتميـة إلى وعيهـا أو طبقتهـا الاجتماعيـة. ويتأكـد حضـور اللـون الأسـود في هـذه الروايـة كثـيراً مـن خـلال وصـف الـراوي للحـي الخلفـي في الـزمن الليلـي. « يسـود الظـلام الآن في هـذا الوقـت المتـأخر مـن الليـل. ظـلام كثيـف حقـاً رغـم أن الأمطـار غزيـرة والوقـت متـأخر... في الصـيف الماضـي، وفي مثـل هـذا الوقـت ، كانـت كـل النوافـذ مضـاءة ومشـرعة... في هذا الوقت المتأخر من الليل لم ينزل القايد من السيارة وأمر السائق باختراق الطرقات »[3] .

فـالظلام والنـور يشـيران إلى لـونين مختلفـين: الأسـود والأبـيض، وهـذان اللـونان يرمـزان إلى شخصـيتين مختلفتين، إحداهما: تنتمي إلى الطبقة الفقيرة، وهي التي تسكن الأحياء الخلفية. والأخرى: تنتمي إلى

[1] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 184.
[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 47.
[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 87.

المهاجرين البورجوازيين الذين يعودون إلى منازلهم لاستخلاص ثمن كرائها واستكمال بنائها. ويكون اللونان (الأسود والأبيض) دالين على الانتماء الطبقي. وفي الوقت نفسه هما عنصران يوضّحان معالم المكان الروائي. و التقاطب الموجود في هذه الرواية بين اللونين هو تقابل بين مكانين يدلان على انتماء طبقي مختلف.

وتختلف رواية (قبور في الماء) بعض الشيء عن رواية (الحي الخلفي) في توظيف الألوان؛ فالأولى جرت أحداثها في القرية المتاخمة للبحر (قرية المهدية). بينما الثانية جرت أحداثها في المدينة (في العمارات والحانات الليلية)، وهو عامل مهمّ من شأنه أن يؤثر على المؤلف في تنوع توظيفه للألوان. فاللون الذي يستقطب القارئ أول وهلة هو لون البحر اللون الأزرق؛ «ظلّ العيساوي صامتاً . ونظر بعينين يملأهما القهر إلى البحر المنبسط باستسلام خادع ... ظلّ البحر مستسلماً على حاشية الأرض الجافة ... ولقد تخيل أن البحر مقبرة رهيبة. وأن هذا الخضم الهائل لا يتغذى سوى من جثث آدمية. وجعل ينظر بعينين ثابتتين إلى الماء الذي يبدو منبسطاً وادعاً متمسكاً بالأرض »[1].

فاللون الأزرق المتمثل في لون البحر هو لونٌ له علاقة بالشخصيات المقيمة فيه؛ فالعيساوي وعلّال وأهل قرية المهدية الذين يعيشون على شاطئ البحر يتنفسون كلّ لحظة نسيم هذا الأخير الذي يرتاحون لرؤيته، وينبسطون عندما يركبونه لأنه مصدر رزقهم، رغم كونه يلتهم بعض أجساد أبنائهم. فاللون الأزرق هنا ليس مجرد لون، وإنما هو تعبير عن المكان الحميميّ الرحمي « الذي يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة »[2]، وهو بمثابة مأوى لهم.

وهناك لون آخر لفت نظرنا إليه ألا وهو اللون الأخضر – لون الغابات الكثيفة – الذي يبدو لصيق اللون الأزرق (لون البحر)، وهو ما يظهر في هذا المقطع الوصفي. «كان علال الآن قد اختفى بين الأشجار الكثيفة . وظل العيساوي ينصت إلى أصوات منبعثة من بين الغصون المتماسكة والمتشعبة حواليه. كانت هناك خشخشات مستمرة ترتفع وتنخفض ثم تمّحي . أرهف السمع فأتته كلمات من خلال كثافة النباتات الخضراء »[3]. فدلالة اللون الأخضر لها علاقة بالسياق السردي الذي وردت فيه؛ فكلٌ من علّال والعيساوي له علاقة باللون الأخضر، كما كان لهما علاقة باللون الأزرق من قبل، فاللون الأخضر يرمز إلى النمو والحياة والتجدد، وهي الدلالة نفسها التي يشير إليها هذا اللون في المقطع السابق، فالشخصية الروائية متمسكة

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 05.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. ص 16.

[3] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 14.

بالحياة. لذلك فهي تمشي بين الأشجار الخضراء في الغابة الكثيفة، وتتمسك برمز النمو والتجدد رغم معاناتها من الحالة الاجتماعية المزرية.

بينما ظهر لون آخر يشكّل مفارقة نقيضة للون الأخضر ألا وهو اللون الأسود، وذلك من خلال وصف الراوي لدكّان إبراهيم. «كانت تلك هي إبراهيم ، يغادر الدكان المظلم لأنه لا يبيع كثيراً رغم أنه مول الحانوت الوحيد في المهدية. فالمشتريات قليلة... فقال إبراهيم نعم. وظل يفتش عن شيء تحت برميل كان يجلس عليه. برميل أسود »[1]. فاللون الأسود في هذا المقطع (كلمة مظلم / برميل أسود) له دلالات كثيرة، ترمز الأولى: إلى المكان نفسه، وهو دكان إبراهيم الذي يشكّل الحزن والسيطرة بالنسبة إلى أهل قرية المهدية، فهم مضطرون لاقتناء حاجياتهم من دكانه الوحيد في القرية. وأما الدلالة الثانية: فهي تخص شخصية إبراهيم في علاقته بدكانه؛ فإبراهيم غير مرغوب فيه من طرف أهل قرية المهدية، لأنه وافد إليهم ولم ينشأ بينهم، لذلك فهو ويكرههم. لذلك يعبث به أطفال القرية ويشتمونه في كل موقف يلتقونه فيه. وأما الدلالة الثالثة: فالعلاقة بين إبراهيم وأهل قرية المهدية علاقة سوداء ميتة؛ فهو لا يبيعهم إلا الأشياء غير الصالحة للاستهلاك التي يتبرّزُ فيها الجرذان. وبذلك يكون اللون الأسود قد أشار إلى هوية المكان وهوية الشخصية وطبيعة العلاقة بين إبراهيم و أهل القرية.

ولعل اللون الأزرق الذي ظهر في كل روايات مُحَمَّد زفزاف السابقة سيكون حضوره كبيراً في رواية (محاولة عيش)، لوجود مسرح الأحداث الذي تقوم عليه مجريات الرواية ألا وهو (الميناء) في مدينة الدار البيضاء التي يعمل فيها البطل حميد بائعاً للصحف والجرائد؛ فاللون الأزرق أشار إليه الراوي بطريقة غير مباشرة، فالأزرق ترمز إليه السفن الراسية في الميناء، وهو رمز البحر الذي يشكل بالنسبة إلى البطل رمز الحياة والنمو والبشارة من الجانب الاجتماعي. « عندما ترسو ' أيفون 5 ' فإن حميد يتغير نهائياً ، تتلبسه حالات من الفرح العارم ، وعندما ترحل ، ترحل عنه تلك الحالات ، يعود إلى بؤسه الحقيقي »[2]، فالمكان هو البحر الذي يطعم حميداً من خلال بيعه لصحفه وجرائده، فهو المتنفس الحقيقي للبطل ويعدّ في الوقت نفسه مصدر الرزق. فاللون الأزرق بدلالاته الكثيرة هو مكان الأنس والمحبة والتغير الاجتماعي – عندما يقترن به البطل طبعاً – من حال سيئة إلى حال جيدة.

[1] مُحَمَّد زفزاف: قبور في الماء. ص 60.

[2] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 03.

وبرز لون آخر له دور في بناء المكان الروائي ألا وهو اللون البنّي الذي اقترن في هذه الرواية بالبرّاكة الصغيرة الموجودة في الميناء. « رأى حميد البراكة الصغيرة وقد بهت لونها البني ، ورأى من الطاقة الصغيرة رأسا تعتمر قبعة ... كانت البراكة الصغيرة ملتصقة ، متكئة على باب ضيق ... وعندما اقترب من البراكة الصغيرة حاول ما أمكن أن يحترس ، وأن يمشي بخطوات لا تثير الانتباه »[1]، فاللون البنيّ وهو لون البراكة الصغيرة – من خلال السياق السردي – يشير إلى الهدوء والحذر الذي يميّز هذا المكان (البراكة) الذي يخفي مجهولا وراء هذا الهدوء، رغم كون اللون البنيّ « يتجه عادة إلى أن يكون أكثر هدوءاً »[2]، وهي الحالة السردية التي صاحبت حركة حميد قبل تفاجئه بقبضة يد الحارس تمسك به.

بينما قلّ ظهور اللون الأخضر الدال على الحياة والتجدد، واللون الأبيض الدال على التفاؤل والنقاء، وذلك لطبيعة موضوع الرواية وعلاقة البطل بالمكان. وهنا يتوقف الراوي عند الحديقة التي نام فيها حميد من شدة التعب. « فرك حميد عينيه. ظل جالسا في الظل على الأرض التي نتفت بعض حشائشها واصفرت، الضاوي أمامه منحن بشكل متعب ... وخلفهما جدار أبيض يعكس أشعة شمس الظهيرة »[3].

فلون الحديقة الخضراء المصفرة ترمز إلى الحالة السيئة التي هو عليها حميد، ولون المكان هنا يشير إلى حالة الشخصية (حميد) التي تسكن هذا المكان، فاللون ليس أخضر، بل أخضر مصفر، وهذا الأخير« عدّه بعضهم حينئذ أسوأ صورة يمكن أن يظهر فيها لون »[4]، وهو ما يتناسب مع حالة شخصية حميد، ويكون لون المكان انعكاساً للون الحالة الاجتماعية المزرية التي تسعى للخروج من هذه الوضعية الخطيرة؛ إذ تهدد هذه الأخيرة مستقبله مع الرئيس (صاحب الصحف والجرائد)، وتهدد أكثر عائلته لكونه المعيل الوحيد لها، لأن والده عاطل عن العمل. لكن مع إشارة الراوي إلى وجود بوادر تبشر البطل بمستقبل زاهر، عندما ذكر اللون الأبيض (لون الجدار) الذي « يمثل البداية في مقابل النهاية »[5]، فاللون الأبيض خفف من الحالة المزرية التي يعيشها حميد، وأعطاه في الوقت نفسه بصيص أمل لتحقيق غدٍ أفضل من اليوم الذي يعيشه. وهو ما تجسد في الحركة التي قام بها الضاوي اتجاه حميد؛ حيث أيقظه من نومه وأمره بمواصلة العمل.

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 12.
[2] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 186.
[3] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 36.
[4] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 185.
[5] أحمد مختار عمر: المرجع نفسه. ص 186.

لكن الحالة الاجتماعية لحميد ما تزال تراوح مكانها، وخاصة بعودته إلى البراريك والأكواخ القصديرية التي يسكنها، لأن بروز اللون الأسود للمكان يعكس حالة حميد السيئة، وهو نقله لنا الراوي أثناء عرس البطل. « أخرجوا حميدا من القيطون وطافوا به قليلا في الظلام الذي يغطي الأكواخ القصديرية ... اختلط الغادون والرائحون وسط الحوش ... كانت معركة جاهلية حقيقية . انسحب حميد من كل ذلك ... جر دراجته في الظلام ... فكر أن يسكر هذه الليلة وكل الليالي القادمة »[1].

فاللون الأسود برز في وصف المكان ثلاث مرات (لون الظلام في الأكواخ ولون الظلام في حوش البراكة ولون الليالي)، وهو يعكس ثلاثة أنماط من السواد: سواد المكان (الأكواخ) الذي يغطي سواد (الحالة الاجتماعية للبطل) وسواد الغرفة (سواد مكاني)، والسواد تجسيد لانعكاس وضعية البطل على المكان، وقد لعب دوراً مهماً في صياغة الحدث الروائي وبناء الشخصية.

بينما اللون اللافت للنظر في رواية (المرأة والوردة) هو اللون الأزرق، فهو لون البحر، فهذا الأخير ينزل إليه البطل مُحَمَّد من حين إلى آخر في تجاربه مع النساء، وذلك بعد هجرته من المغرب إلى إسبانيا بحثاً عن حياة اجتماعية كريمة. ورغم كون مُحَمَّد زفزاف لم يوظف كثيراً ظاهرة الألوان في هذه الرواية إلا أن اللون الأساسي في هذه الأخيرة هو اللون الأزرق. «كان للبحر صوت عميق يهدر في مكان بعيد سحيق . في باطن الأرض وفي الحدود الإسبانية. المهم أن صوتاً عميقاً يميز البحر عن غيره. وهذا الصوت هو رائحة ، هو نغمة ، هو صورة ، هو ما شئت وأشاء ...

وفكرت في جورج وألان. هل ينزلان إلى البحر اليوم أو يكونان نائمين في الفندق »[2]، فلون البحر الأزرق يمثل ملجأً بالنسبة إلى البطل مُحَمَّد، فدلالاته السيميائية كثيرة، فالأولى: تتمثل في كون اللون الأزرق يهب الراحة النفسية للبطل عن طريق الاتصال به في كل فرصة سنحت له. وأما الثانية: فهي تجسد الدليل بالنسبة إلى البطل للمرور إلى إسبانيا للبحث عن لقمة العيش. وأما الدلالة الثالثة: فهي كون لون البحر الأزرق يرمز إلى المكان الذي يتمتع فيه البطل مُحَمَّد بالنساء على الشواطئ. وما مغامراته مع سوز و باربارا سوى دليل على معانقة البطل للون البحر الأزرق.

وهناك لون آخر له اتصال وثيق بلون البحر ألا وهو اللون الأصفر الذي يشير إلى لون تربة الشاطئ

[1] مُحَمَّد زفزاف: محاولة عيش. ص 87.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 130.

ولـون الشـمس الحارقـة فيـه، فالأصـفر « ارتـبط بالتحفـز والتهيـؤ للنشـاط »[1]، وبـذلك يقـوم بإثارة الإنسـان ويجعلـه متـوتراً عصـبياً قلقـاً ويدفعـه إلى الحركـة وتغيـير الوضـعية. ويظهـر ذلـك مـن خـلال هـذا المقطـع الوصـفي للمكـان. « كانـت الأجسـام مـن كـل حجـم ولـون ، تقفـز أو تنـام ، أو تتحـرك ، أو تضـرب المـاء متجهـة نحـو المقـافز الخشـبية الـتي تبعـد عـن الرمـل مسـافة يسـيرة ... شـعرت (أي البطـل) بالصـهد يخنقـني والثيـاب ثقيلـة فـوق جسـدي، وتسـاءلت لمـاذا لم أسـتطع أن أسـتيقظ مـن النـوم رغـم الحـرارة المفرطـة... مشـيت فـوق الرمـل فـوق سـان- بيـتش »[2]. فـاللون الأصـفر جعـل مـن يجلـس في هـذا المكـان (الشـاطئ) متـوتراً كثـير الحركـة، وهـو مـا تجلـى في حركـات الجالسـين فيـه، مـنهم مـن يقفـز ومـنهم مـن يضـرب المـاء بيديـه. إضـافة إلى لـون الشـمس الحارقـة الـتي أحـس البطل من خلالها بالاختناق. فاللون هنا عنصر أساسي في تكوين المكان.

بينمـا اللـون الـذي رافـق بعـض أحـداث الروايـة وغطّـى أمكنتهـا هـو اللـون الأسـود الـذي يكشـف عـن بعـض الجوانـب السـردية المهمّـة، فأغلـب الأحـداث الـتي يرويهـا السـارد وقعـت في جـنح الليـل، وخاصـة مغـامرات البطـل مـع سـوز وباربارا مـن النسـاء. « أصـبحنا وسـط الظـلام عنـد السـلم الحجـري. رأيـت شخصـاً ثمـلاً في الظـلام وجماعـة تختفـي عنـد المنحـرف. أيضـاً ، رأيـت الضـوء موزعـاً مـن بعيـد علـى مسـافات . لكـن المصـابيح لم تكـن قويـة إلى الحـدّ الـذي تضـيء معـه كـل هـذا الظـلام و السـلم الحجـري والمقاعـد الخشـبية »[3]. فلـون الظـلام الأسـود يـدخل في تكـوين المكـان (الشـاطئ)؛ مـن حيـث كونـه يؤسـس لعلاقـة الشخصـية والحـدث بالمكـان. ويكـون بـذلك هـذا اللـون – انطلاقـاً مـن السـياق السـردي – ذا دلالات كثـيرة، أمـا الأولى: فتتمثـل في كـون اللـون الأسـود (الظـلام) يرمـز إلى الحريـة الـتي يمنحهـا لهـذه الشخصـيات للحركـة في المكـان دون قيـد. وأمـا الدلالـة الثانيـة: فـاللون الأسـود غطـاء للمكـان لا يكشـف للحـراس مـا يـدور داخـل المكـان. وبـذلك يكـون اللـون الأسـود – في هـذا المقطـع الأخير – قد أعطى دلالة مناقضة تماما للدلالات السوداوية التي تعرفنا عليها سابقا.

ومـا يمكـن قولـه عـن الألـوان ودورهـا في تشـكيل المكـان الروائـي لـدى مُحَمَّد زفـزاف هـو أن المكـان يخضـع للتلـوين السـردي حسـب طبيعـة الحـدث وعلاقتـه بالشخصـيات والمسـار السـردي الـذي خطـط لـه المؤلـف، وبـذلك يتفـاوت اسـتخدام الألـوان مـن روايـة إلى أخـرى كثـرةً وقلـةً بحسـب الحاجـة إليهـا في بنـاء المكـان، رغـم كـون هـذا الأخـير تتنازعـه ألـوان كثـيرة تعمـل علـى مسـايرة الأحـداث الروائيـة والوصـول بهـا إلى نهايتهـا، مشـكّلاً لوحـة

[1] أحمد مختار عمر: المرجع السابق. ص 184.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المرأة والوردة. ص 125.

[3] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 29.

من الفسيفساء اللونية المكانية التي تسمح بقراءة عناصر الصراع الروائي وفق الميول السردي في توظيف الألوان. فاللون تشكيل للمكان وكشف للطبائع النفسية وعامل مهم في تحريك الحدث السردي ووجه من وجوه الشخصية القصصية.

2- المبحث الثاني:الأصوات ودورها في تشكيل المكان (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

2 – 1 – مفهوم الأصوات في الرواية:

إذا كانت الألوان خطابا يتوجه نحو الحس البصري فإن الأصوات تجمع بين طرفين أساسيين، هما: الطرف الأول: ويمثله الأداء الشفوي للكلام من قبل المتكلم، ويمكن أن نطلق عليها صوتيات نطقية. أما الطرف الثاني: فتمثله عملية تلقي هذه الأصوات وإدراكها ذهنيا من قبل المستمع وتسمّى صوتيات سمعية. فالأصوات هي رسالة تخاطبية موجهة من المتكلم (نطق) إلى المستمع (سمع)، وتدخل في إطار العملية التواصلية بين الأفراد. ولذلك «حظي المستوى الصوتي عموما باعتباره وجها من وجوه الظاهرة اللغوية، باهتمام كبير سواء من ناحية وصف الأصوات أو ترتيبها أو تحديد مخارجها »[1].

وبالعودة إلى الخطاب الأدبي نجد أن الأصوات هي التركيبة الأساسية التي تشكل كلاً من الشعر والنثر، وذلك لأنهما « يشتركان في تقديم هذه القيمة النغمية اشتراكهما في الصيغة الشفوية، فالاثنان في هذه الحالة يبرزان خصائص سمعية، وتلوينات صوتية في صورة نبرات على الصوامت والصوائت تفرضها المقامات التخاطبية المختلفة »[2].

أما إذا جئنا إلى الخطاب السردي خصوصا نرى بأن الرواية هي«نقطة التقاء أصوات متباينة »[3] للشخصيات، فهذه الأخيرة تصدر عنها مجموعة من الأصوات المتباينة والمختلفة فتدخل كعنصر بنائي وتكويني لها. وفي نطاق حديثنا عن الأصوات فنحن لا نذهب إلى ما قصده جيرار جنيت خلال حديثه عن الصوت السردي الذي يقصد به صوت الراوي في السرد، أو من هو الراوي أثناء سرد المقاطع اللغوية السردية، و لذلك فقد اعتمدنا على منجزات الباحث الروسي ميخائيل باختين في نظريته الحوارية أو بما تسمّى (البوليفونية) الذي يعدّ « الروائي منتجا للمعرفة ومحاورا لثقافته ولمجتمعه . ومن ثم ، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة (محايدة) تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفا لسانيا أو تبرز مدى تفردها التعبيري والمعجمي. فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم

[1] وسيلة بوسيس: دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر .دكتوراه علوم (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة قسنطينة. الجزائر. 2011 – 2012. ص 29.

[2] محمد الماكري: الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي –. ط1. المركز الثقافي العربي .بيروت / الدار البيضاء. 1991. ص 127.

[3] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ص 33.

علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية»[1].

و تظهر هذه الأصوات المتباينة وغير المتجانسة أسلوبيا خاصة أثناء الحوارات والمشاهد السردية، لأن هذا الأخير هو مستوى عالٍ لبروز هذه الأصوات الاجتماعية. لذلك تكتسي هذه الأصوات المتعددة أهميتها داخل الخطاب السردي؛ حيث تدخل كعنصر بنائي على مستويات عديدة، بداية بالشخصية ومرورا بالمكان أو مسرح الأحداث وغيرها من عناصر الخطاب، ويكون عن طريق توظيفها الرمزي الذي يجعلها صورة تكثيفية من الدلالات السيميولوجية، ف« الأصوات مدعوة إلى تقديم بعض القيم الدلالية، دون أخرى ، انطلاقا من خصائصها الذاتية :إنها علامات متعددة الدلالة ، وأن اللغة هي أونوماطوبيا (Onomatopée) معمّمة» [2]، فأضحى الصوت هو الشخصية والصوت هو المكان، والصوت هو الموقف والتصور الأيديولوجي .

2- 2 – وظيفة الأصوات في تشكيل المكان الروائي:

وفي ضوء هذه المعطيات أعدنا قراءة الخطاب السردي عند مُحَمَّد زفزاف قراءة منتجة تحاول تسليط الضوء على مكون الصوت في علاقته بعناصر الخطاب السردي لاستكشاف جماليات الصوت ورمزيته و حركيّته. و« مجمل الأمر أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوسنيكية (السمعية) و من التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية »[3]. ويمكن إيجاز وظائف الأصوات في تشكيل المكان الروائي في المسائل الآتية:

1 – لكن الشيء الذي سنقوم به في دراستنا لهذا المبحث هو تتبع الأصوات المختلفة للشخصيات وربطها بعنصر المكان الروائي واستخلاص ما أمكن من القيم السيميولوجية والدلالات الرمزية التي تنضوي تحت هذه الأصوات، ممّا يسمح باستنطاق المكان والكشف عن جمالياته، ويكون ذلك بواسطة اللغة، لأنها « هي التي تبني الوعي الانساني المادي والمعنوي والروحي، بل هي التي تبني التاريخ وتثري الحضارة الانسانية عبر كل العصور في مختلف المجالات، وذلك لأنها هي مظهر ومخبر الحياة الانسانية، ومظهر ومخبر الوجود كله،

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص 22 . (مقدمة المترجم).

[2] مُحَمَّد الماكري: المرجع السابق. ص 129.

[3] مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط2. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 1992. ص 35.

بما هو عليه أو بما يمكن أن يكونه » [1].

2 – ويبقى الشيء الأكيد أن الصوت هو جزء من اللغة السردية التي تحيط بالمكان وبقية عناصر الخطاب السردي؛ فعن طريق اللغة يظهر الصوت، وعن طريق اللغة تتمايز الأصوات وتختلف، وعن طريق الصوت نرسم المكان والشخصية، حتى أضحى الصوت جزءً من الوعي السردي في الكتابة، بل أصبح من تقاليد الكتابة السردية الاعتناء بالأصوات لتقريب القارئ من النص؛ فظلت اللغة حبلى بدلالات إضافية من خلال هذه الأصوات المختلفة، ممّا فتح آفاقها وجعل فضاءها غير محدود و قابلا لتعدد القراءات ،وذلك بوصفها « وسيلة وغاية ، حاملا ومحمولا ، وسطا ومتوسطا فيه ، وبوصفها – باختصار– واجهة الحياة ومخبأ وعيها الذهني والنفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والأيديولوجي والحضاري والجمالي»[2].

3 – نوعية الأصوات تكشف عن العلاقة المضطربة / الهادئة و المنفصلة /المتصلة بين الشخصية والمكان؛ فالعلاقة بين هذين الأخيرين لا يمكن أن تتعدى هاتين الحالتين النفسيتين اللتين تسبب إحداهما الانفصال وتسبب الأخرى الاتصال. وهي المسألة التي نقرأها في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف لاحقاً من الشواهد السردية في رواياته.

ومن خلال هذه المعطيات السابقة المتعلقة بمفهوم الأصوات وأهميتها يمكن قراءة الخطاب الروائي لمحمد زفزاف، ومعرفة تجلياتها في النصوص السردية لهذا الأخير، وهو ما سنقوم به في هذه الخطوات اللاحقة وفق هذا الإطار الآتي:

2 – 3 – تجليات الأصوات و دلالتها السيميولوجة في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

وبالعودة إلى الخطاب الروائي لمحمد زفزاف نجد أن أصوات الشخصيات تشكّل عنصراً مهمّاً في تكوين المكان؛ من حيث كونها تدخل في تحديد العلاقة بين الشخصية والمكان. ففي رواية (أرصفة وجدران) تكثر أصوات الشخصيات المثقفة التي تحاول أن تطرد الصمت المخيف الذي يعمّ المكان، وذلك بما تقوم به إحدى هذه الشخصيات من أصوات، ألا وهي شخصية بومهدي. « ثم أضاف (بومهدي) بعد قهقهة...

[1] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ. ص 13.

[2] عثمان بدري: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

قال بومهدي من خلال تحشؤ سريع »[1]. فشخصية بومهدي هنا – في هذا المقطع السابق – تقاوم المكان عن طريق صوتها الذي تحاول من خلاله إبراز مقاومة المكان ؛ فدلالة صوت بومهدي هي دلالة بنائية تدخل في إقامة العلاقة بين الشخصية والمكان. فمن جهة الشخصية، فالصوت هو انعكاس لطبيعتها وموقفها من الحياة. بينما بالنسبة إلى المكان، فهذا الأخير تتحدد معالمه انطلاقاً من علاقته بالشخصية. وبذلك تكون دلالة المكان هي العلاقة بين صوت الشخصية وطبيعة المكان؛ من حيث كونها تصور العلاقة المضطربة بين بومهدي والمكان الذي يقيم فيه.

و في مقطع آخر تظهر علاقة صوت الشخصية بالمكان الذي تقيم فيه. « ولم يكن يقرأ (أي بومهدي). كان يستمع لضجة داخل المقصف وصوتاً نسوياً ينفجر في الفضاء عابثاً لا مبالياً ... وكانت الفتاة التي تضحك بصخب وجهاً مألوفاً لديه »[2]. فصوت الشخصية الذي ذكره الراوي يدخل في بناء المكان؛ إذ إن العلاقة بين الطرفين تصنع الدلالة التي تطلق على المكان وتسمّيه في الوقت نفسه. فاختراق الصوت للمكان (مقصف الجامعة) يجعل الشخصية تسهم بشكل فعّال في بناء المكان الذي تتغير دلالته طبقاً لهذه العلاقة المتفاعلة والمتداخلة بين الطرفين – اتصالا أو انفصالا –. و من هنا يمكن أن نطلق على المكان غير المتجانس بينه وبين صوت الشخصية ب«المكان المعادي وهو المكان الهندسي المعبّر عن الهزيمة »[3] انطلاقا من علاقة الطرفين اللذين أنتجا هذه الدلالة السيميولوجية.

وتبدو رواية (الأفعى والبحر) أكثر تجلياً لعلاقة صوت الشخصية بالمكان الروائي لوجود الأطراف الأيديولوجية المتصارعة؛ بوصف صوت الشخصية تعبيراً عن أيديولوجيا معينة. ومنه فإن هذا المقطع السردي يوضح صوت شخصية سليمان. « وصاح سليمان بعد أن كور كفيه حول فمه...

ثم قال لنفسه بصوت مرتفع وهو يلتفت حوله حتى لا يسمعه أحد »[4]؛ فارتفاع صوت شخصية سليمان في المكان (البلاج أو الشاطئ) يدخل هذا في بناء هذا الأخير، من حيث كونه في علاقته مع المكان إثبات لذاته أمام خصومه البورجوازيين، فهذا الصوت هو امتداد لظهور شخصية سليمان في هذا المكان، وممارسة فعل القوة على غيره.

---

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 29.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 44.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. ص 13.

[4] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 17.

وغير بعيد عن هذا الشاهد السردي السابق هناك شاهد آخر يؤكد هذه الدلالة السيميولوجية. «كانت هناك امرأة وقد تلطخ وجهها بالدم وهي تصرخ، متعلقة برجل مهتاج، وكان الرجل يصرخ، والناس يحاولون أن يفصلوا النزاع »[1]. فالصراخ الذي يصدر عن الرجل وزوجته في هذا الموقف رمزية لدلالات كثيرة، يمكن أن نقرأها وفق نمطية السرد التي يقوم بها الراوي؛ فالدلالة الأولى: إشارة إلى حياة الأزواج البورجوازيين المبنية على الخلاف الدائم الناتج عن الخيانات المتكررة. والدلالة الثانية: فالصراخ هو انعكاس لسلوك هذه الطبقة في علاقة أفرادها بعضها ببعض. وتكون الدلالة الثالثة: هي التي تجمع بين الأولى والثانية هي تعبيراً عن مجموعة من التقاليد الاجتماعية التي تتميز بها هذه الطبقة في الأمكنة العمومية (الطريق).

وبالانتقال إلى رواية (أفواه واسعة) نجد الراوي يبيّن في السرد قيمة الأصوات في علاقتها بالمكان ودلالتها على الشخصية؛ فرغم قلّة، بل ندرة بروز الأصوات الدالة على الصراع الأيديولوجي للطبيعة السِّيَرذاتية لهذا النص السردي، إلا أننا سجلنا التفاتة الراوي إلى مثل هذه القيم الدلالية للأصوات. « ثم قال (أي الكاتب) بصوت خافت »[2] ؛ فَقِرَاءَتنا لعلاقة صوت الشخصية بالمكان (الحانة) تحيل على دلالة تنبثق من هذه العلاقة، فرغم كون الكاتب في مكان مغلق إلا أن صوته الخافت يوحي بالاتصال القوي والتلاحم بينه وبين المكان الذي يجلس فيه، فيجد فيه راحته وانبساطه وحيويته.

وتبدو رواية (بيضة الديك) أكثر حضورا من حيث توظيف المؤلف للأصوات الاجتماعية المتباينة لتوضيح مسألة التفاوت الطبقي الذي يشكل الموضوع الجوهري في هذه الرواية؛ فلا نتعمق كثيرا في قراءة هذه الأخيرة حتى نجد أصوات بعض الشخصيات تعلن عن نفسها .« اختفى الصوت (صوت عمر). لكنه عاد في الثالثة صباحاً. كانت الكلمات تخرج من فم ذلك البغل بطيئة بفعل الخمر. وكان يدفع الباب بقوة وهو يشتم »[3] ؛ فالأصوات التي كانت تصدر من شخصية عمر تدل على علاقته بالمكان (عمارة الحاجّة)، فرغبة منه في الانفصال عن هذا المكان الذي شكّل بالنسبة إليه كابوساً – لأنه تلقى فيه ضربات البطل رحّال– صار ينادي ويصرخ فيه متحدّياً الظروف التي مرّ بها فيه، ويحاول في الوقت نفسه الخروج من هذا المأزق الذي آل إليه. وهي دلالة سيميولوجية لا يمكن الحديث عنها بمعزل عن المكان، لكونه يعدّ المهاد السردي لميلاد دلالة أصوات الشخصيات.

[1] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 41.

[2] محمد زفزاف: أفواه واسعة. ص 26.

[3] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 12.

و الشيء نفسه يقال عن شاهد سردي آخر أسنده الراوي إلى شخصية الحاجة (صاحبة العمارة). « وسمعت (أي البطل الراوي رحّال) الحاجة في صوت متحشرج باكٍ وهي تنادي عليه »[1]. فهذا الحدث هو تكملة للحدث السردي السابق الذي جرى بين البطل رحّال وشخصية عمر، فهو موقف الحاجة ممّا حدث لهذا الأخير، ونوعية الصوت التي أشار إليها الراوي في هذا المقطع فيها دلالة على ضعف شخصية الحاجة التي كشف المكان جانباً من تكوينها الاجتماعي وكيفية تعاملها مع المواقف الصعبة التي تمرّ أمامها؛ إذ تسمح علاقة الحاجة بالعمارة (المكان) بالكشف عن الدلالة السيميولوجية النفسية الممكنة.

وتبرز ظاهرة الأصوات في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) لافتة للنظر؛ من حيث كونها لا تختلف كثيراً – في موضوعها المركزي – عن رواية (بيضة الديك)؛ فالشخصيات متنوعة والأمكنة حبلى بالدلالات السيميولوجية التي تشير إلى الوضعية التي تكون فيها الشخصية أثناء ردّ فعلها بوساطة الصوت. «كان صراخ الإناث يرتفع ، تحت عراك أجساد الذكور. استطاع بعضهن أن يرتدي جزءاً من الثياب »[2]. فالصوت الحاد أو الصراخ بالنسبة إلى الإناث هو محاولة منهن لمقاومة الخطر الدّاهم من البدويين الذين هجموا عليهنّ، فصار المكان (الشاطئ) مخيفاً، وتكون الدلالة الناتجة عن هذه العلاقة المضطربة قد دلّ عليها فعل الصراخ الصادر من الإناث. وبذلك فتأثير المكان على الشخصية يجعل القراءة الدلالية مثمرة في ضوء العلاقة الموجودة بينهما.

و لا يختلف شاهد سردي آخر عمّا ذكرناه سابقاً بخصوص تأثير المكان في الشخصية الروائية، وهو ما يمثله المقطع السردي الآتي :« ورشفت (أي البطل الراوي) بصوت مرتفع جرعة صغيرة، بكل حذر وخوف ... أعدت الكرة، رشفت شبه جرعة ولكن بصوت مرتفع.كنت أضحك وأفتعل مرحاً وسعادة مطلقة ... تعمدت دائماً أن أرتشف بصوت مرتفع . ثم فعل الآخرون مثلنا . سارت الأمور بشكلها الطبيعي »[3]. فصوت البطل الراوي عليّ في هذا الشاهد السردي له دلالة سيميولوجية متميزة، لها علاقة بالمكان الذي يوجد به مع مجموعة الأبطال الآخرين؛ فصوته المرتفع الذي ورد في ثلاثة مواضع هو طرد للخوف الذي يسيطر على الأبطال جميعا من جراء تناول نوع من المخدرات (الغيطة)، لأنهم لا يعرفونه ولم يسبق لهم تعاطيه من قبل. وفي الوقت نفسه هو تشجيع من البطل لمن حوله بالإقدام على ذلك كسراً لحاجز الخوف. وتأتي

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 13.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 67.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 75.

الدلالـة الأخـرى لتشـكل العلاقـة بـين البطـل وزملائـه والمكـان (الغرفـة)، وهـي علاقـة اضـطراب وتـوتر وانتظـار للمجهـول المفـاجئ. فالصـوت هـو الـرابط بـين الشخصـية والمكـان انطلاقـاً مـن نوعيـة الدلالـة المحـددة لهـذه العلاقـة الثنائية.

وتـبرز قيمـة الأصـوات في ضـبط العلاقـة بـين الشخصـية والمكـان حـدّاً كبـيراً أسـهمت في تحديـد دلالات معينـة في روايـة (الحـي الخلفـي)؛ فقـد كانـت العلاقـة الثنائيـة بـين أبنـاء الحـي الخلفـي مـن جهـة، والقائـد والمقـدّم وأعوانهمـا مـن جهـة أخـرى مصـدر هـذه الـدلالات المتباينـة. ومـن ذلـك هـذا المقطـع السـردي. «قـال القائـد بصـوت صـارخ مفتعـل »[1]، فصـوت القائـد هنـا ذو دلالـة خاصـة في علاقتـه بالمكـان (الحـيّ)؛ وتتحـدّد هـذه الدلالـة مـن خـلال طبيعـة الصـوت الصـارخ المفتعـل الـذي يـوحي بالصـرامة والقـوة بالنسـبة إلى القائـد. وفي الوقـت نفسـه يـدل الصـوت علـى الخـوف ومحاولـة رفعـه لمعنـويات زملائـه المنهـارة بفعـل عـدم عثـورهم علـى شـيء في بيـت فاطنة بعد تفتيشه.

وهنـاك مقطـع سـردي آخـر يؤكـد هـذه الـدلالات السـابقة الـتي تجعـل صـوت الشخصـية مكـوناً مـن مكـونات المكـان. « وبـدون شـعور امتـدت يـده (أي الهـراوي) إلى زجاجـة فارغـة وصـوب جهتهـا وهـو يصـرخ، لكـن أحـداً لم يسـمعه، كـان الشـخير طاغيـاً في الغرفـة إلى جانـب الموسـيقى المنبعثـة مـن الترانزسـتور »[2]. فالصـراخ – وهـو الصـوت العـالي المرتفـع – يمثـل العلاقـة الناتجـة بـين الشخصـية والمكـان (الغرفـة)؛ إذ إن الدلالـة السـيميولوجية الممكنـة مـن هـذه العلاقـة هـو الانفصـال التـام بينهمـا؛ فـالهراوي الـذي يصـرخ في الغرفـة نتيجـة حالـة السـكر الـتي يوجـد عليهـا يؤسـس لعلاقتـه بالمكـان الـتي تظهـر في سـلوكه اتجـاه الشخصـيات الأخـرى. وبـذلك تكـون الحالـة النفسية لشخصية الهراوي انعكاساً لعلاقته بالغرفة اتصالاً أو انفصالاً.

وبالمـرور إلى روايـة أخـرى ألا وهـي (قبـور في المـاء) فـإن الدلالـة السـيميولوجية تتأسـس بنـاء علـى الاسـتجابة الـتي تبـديها الشخصـيات مـع المكـان عـن طريـق الأصـوات، وخاصـة بعـد حادثـة ضـياع المركـب في عـرض البحـر. «كان العيساوي وسطهن يتكلم بصوته الأجش ... كانت النساء يرفعن أصواتهن المنتحبة دفعة واحدة...

بكت عيوشة بدموع أم فقدت أبناءها ... كانت تستمع للنساء وهن يتحدثن بصوت مرتفع

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 14.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 60.

مقترحات وباكيات »[1]. فصوت العيساوي وأصوات النساء المنتحبات والمقترحات والباكيات هي قيم يتشكل منها المكان (قرية المهدية). وهنا تبرز العلاقة بين الأصوات والمكان، من حيث كونها تعيّن العلاقة الحميميّة لأهل قرية المهدية مع موطن ميلادهم و مكان عيشهم، واتصالهم به أسّستها أصواتهم التي لا تكاد تفارق هذا المكان.

وتتضح قيمة الأصوات في بناء المكان من خلال هذا المقطع السردي. « قال إبراهيم بصوت مرتفع وهم يبتعدون نحو المسجد »[2]. فصوت إبراهيم المرتفع يشكل قيمة دلالية كبرى في رسم المكان الذي يحتويه، فكما أن لهذا الأخير سلطة على الشخصية من حيث التأثير في السلوك أو التصرفات التي تصدر عنها، فكذلك صوت الشخصية يدخل في تكوين المكان ويحدّد أبعاده الهندسية و النفسية و الاجتماعية. وهو ما أشار إليه صوت إبراهيم المرتفع الذي أراد أن يقاوم به احتواء المكان لشخصيته. فنوعية الصوت (مرتفع / منخفض) تشير إلى علاقة الشخصية بالمكان (اتصالا أو انفصالا).

ولا تختلف رواية (محاولة عيش) عن بقية النصوص الروائية السابقة لمحمد زفزاف، بل تمتدّ في الخط السردي نفسه، من حيث توظيف أصوات الشخصيات لبناء المكان الروائي، بوصفه ليس هيكلا هندسيّاً لتحريك الحدث أو مسرحاً لاحتواء الأبطال فحسب؛ فصراخ البطل حميد يختلف من حيث الدلالة السيميولوجية عن صراخ حارس الباخرة الشرس الذي يقوم بزجر حميد ونهيه عن الاقتراب من الباخرة الراسية فوق الميناء. « صعد (حميد) الدرجات الأولى فسمع صوتا من فوق يأمره أن ينزل . كان صوت حارس الباخرة . إنه أحد الحراس الشرسين »[3]. فصوت حارس الباخرة المخيف هو جزء من المكان (الميناء) الذي يشكل بالنسبة إلى البطل حميد هاجساً حقيقياً في طريق تحقيق لقمة العيش التي تبدو صعبة في ظل هذه الموانع اليومية الحتمية. فالمكان هنا يأخذ طابع الازدواجية الثنائية من خلال صوت الحارس؛ فهذا الأخير يعطي دلالة الاتصال بالنسبة إلى الحارس الذي يقيم في الميناء. بينما يدل في الوقت نفسه على الانفصال الذي يشمل شخصية البطل حميد الذي يحدد صوتُ الحارس انتماءه إلى المكان. وهذه الدلالة المزدوجة تعمل في إطار تحريك العلاقة بين الشخصيات والأمكنة (اتصالاً أو انفصالاً).

وهناك مقطع سردي آخر يوضح هذه العلاقة بين الشخصية والمكان .« تعقد (والدة حميد)

[1] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 22- 23.

[2] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 48.

[3] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 04.

ما بين حاجبيها، وتدمدم بكلمات لا يسمعها، لكن صوتها مع ذلك يعبر عن غضب حقيقي. تطوف في البراكة. تخرج ، ثم تدخل . تنظر بغضب في وجهه وفي وجه الزوج ، ثم تقول بصوت مرتفع »[1].فالراوي في هذا الشاهد السردي يوضح علاقة والدة حميد بالمكان (البراكة) الذي يظهر ملامحها عبر صوتها المرتفع الغاضب؛ فهو دال على رفض هذه الوضعية الاجتماعية الراهنة. فالصوت هنا هو ردّ فعل اتجاه عيش البطل ووالديه في هذه الظروف القاسية التي تودّ والدة البطل الانفصال عنها، وهو ما أنتج الدلالة النفسية التي تقف وراء هذه العلاقة المضطربة بين الشخصية والمكان الروائي.

ويأتي النص الروائي في (المرأة والوردة) ليجسّد علاقة صوت الشخصية بالمكان، من خلال استجابة الأولى لهذا الأخير الذي يعدّ عاملاً أساسيّاً لإنتاج الدلالة النفسية، فهذه الأخيرة مأخوذة من الاتصال الحميميّ للشخصية أو الانفصال عن المكان للعلاقة المضطربة بينه وبينها، وهو ما يتجلى في المقطع السردي الآتي :« ارتفع الصوت (صوت أحد الشبان الثلاثة) واتسعت الدائرة وقهقهت العجوز ... صاح صوت من الخلف : (خيطانوس) ... دخل الرجل الذي يصيح خيطانوس وسط الدائرة »[2]. فارتفاع صوت الشاب الذي يراقص العجوز دليل على تفاعله مع المكان (ساحة الفندق)، بينما قهقهة العجوز هي قمة الاتصال بينها وبين المكان، وهو ارتباط دلالته السيميولوجية تعطي الانطباع بقرب الشخصية من المكان، بل بلغت استجابة كلٍّ من الشاب والعجوز والرجل إلى المكان حدّ التجاوب التام. وبذلك يكون الصوت عنصرا أساسيّا يشير إلى نوعية علاقة الشخصية بالمكان استجابة إليه أو نفوراً منه.

وتظهر هذه الدلالة البنائية في تحديد العلاقة بين الشخصية والمكان في مقطع سردي آخر. « أخذت تحدث (أي باربارا) بفمها صوتاً حيوانياً قريبا من بعض الطيور ... اختبأت (أي الراوي البطل) ورأيتهما يخفضان صوتهما ... خفضت صوتي وسرت في جسدي رهبة خفيفة »[3]. فصوت باربارا الحيواني المتميز دليل على خوفها من معطيات المكان الذي يسيطر عليه حراس الشواطئ؛ إذ إن سيميولوجية الصوت تقوم ببناء العلاقة المضطربة بين باربارا والمكان (الشاطئ)، في الوقت الذي تتأسس العلاقة نفسها بين حراس الشاطئ والمكان نفسه انطلاقا من خفض الصوت الذي يدل على علاقة الحذر التي تنشأ بينهما. بينما تأتي علاقة الخوف التي تجمع البطل الراوي بالمكان نفسه لتؤسس للحالة النفسية التي يعيشها البطل جراء الظروف

[1] محمد زفزاف:محاولة عيش. ص 34.

[2] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 27.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 39.

المحيطة به في هذا المكان.

فالأصوات إذاً تلعب دورا مهمّاً في بناء المكان وخلق الحالة النفسية بينه وبين الشخصية من خلال المعطيات الواردة في السرد ؛إذ إن هذه الأخيرة تكشف عن نوعية العلاقة بين الطرفين (اتصالاً أو انفصالاً / استجابة أو نفوراً)، وهي المعطيات التي تبيّن المؤشر السردي الذي يلعبه المكان في علاقته بالشخصية. ومنها تنشأ أنواع الأمكنة التي تحدث عنها بعض الباحثين، فالمكان لا يمكن أن يسمّى بِاسمٍ منفصلاً عن علاقته بالمعطيات التي أشرنا إليها. فالاضطراب أو التوتر الذي يصيب الشخصية داخل المكان هو علامة على نوعية العلاقة بينهما، ممّا يخلق الحالة النفسية لدى الشخصية (وهي ردّ فعل منها اتجاه المكان) التي يرمز إليها الصوت كمؤشر سردي يلخص هذه العلاقة. وبذلك تأتي حركية المكان في النص السردي من خلال المعطيات السردية التي يشير إليها الراوي؛ فالاتصال بين الشخصية والمكان أو استجابة الأولى لهذا الأخير قد تختلف عن انفصال شخصية أخرى عنه أو نفورها منه، وقد يكونان في موقف سردي واحد انطلاقاً من الحالة النفسية التي تصاحب عملية سرد الراوي للحدث أو وَصْفِه لتلوينات المكان الروائي.

إن الصوت الصادر عن الشخصية داخل المكان يختلف من شخصية إلى أخرى، بحسب طبيعة التكوين السردي البنائي الذي يقوم به الروائي في الكتابة السردية، وهو ممّا لا ينفكّ – بشكل طبيعيّ – عن نسيج الأحداث أو التمفصلات الكبرى في السرد، وهو ممّا تجلى في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف الذي سعى إلى توظيف الأصوات توظيفاً سيميائياً دالاً على نوعية العلاقة بين الشخصية والمكان، وهي قرينة بقدر ما تؤسس لأبعاد المكان، فإنها في الوقت نفسه ترسم سمات الشخصية داخل المكان، بل المكان يأخذ تسميته وفقاً لساكنيه من الشخصيات، وما يصدر عنها من أصوات هو جزء من تكوين الشخصيات التي تُؤَنْسِنُ المكان بمعطياتها الخاصة، وهي مهمّة الروائي الذي « يؤنسن تجليات العالم الخارجي ، ويدخلها إلى عمله الفني ، ويدعها تقوم بدورها الإنساني الجديد ، لتسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققه »[1].

وانطلاقاً من المعطيات العلمية الخاصة بالصوت وعلاقته بالمكان فإنه يمكن تسجيل النتائج الآتية: ففي مقدمة هذه النتائج أصوات الشخصيات، فهي بمثابة العنصر الهام الذي يدخل في تكوين المكان وردّ فعل المحرك السردي (الشخصية) على علاقته بالمكان، من حيث الاستجابة أو النفور، الاتصال أو الانفصال، وهي خصوصية تجعل من الصوت موقفاً من المكان. فنوعية الصوت الصادر من الشخصية (مرتفع/

[1] مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. القاهرة. 2003. ص 08.

منخفض) هو موقفها من المكان الذي تسكنه. لذلك عادة ما يكون الصوت المرتفع اختراقاً لسيطرة المكان وموقفاً من الانتماء إليها. ويكون الصوت المنخفض دالاً على المودّة والسكينة و الألفة التي تجمعهما. فالدلالة النفسية هي الرابط بين الشخصية / الصوت والمكان. وهي النتيجة المعاكسة كذلك من تفاعل هذه العناصر السابقة. أي تنافر صوتين اثنين لشخصيتين في مكان واحد دليل على اختلاف العلاقة بين الشخصيتين اتجاه المكان، وهذا يؤدي إلى حركية المكان في الرواية وتعدد دلالاته السيميائية وفقاً لتعدد المواقف التي تتعرض لها الشخصيات الناتجة عن السياق السردي.

3- المبحث الثالث : الروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي :المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات:

3 – 1 – مفهوم الروائح في الرواية:

تنشأ حاسة الشمّ مع الإنسان منذ ولادته، فعن طريق هذا الحس الشمّي يستطيع الإنسان أن يتشمّم الروائح ويميّز طبيعتها ويفرّق بين الروائح المختلفة بعضها عن بعض. وممّا لاشك فيه كذلك أن الروائح هي الأخرى جزء من هذا الوجود، فالروائح لا تكاد تفارق الإنسان لذا فهي لصيقة به. والرائحة في الأصل هي جزيئات لها أشكال هندسية مختلفة، وعندما تقع هذه الجزيئات على البقعة الشمّية في الأنف تجعلنا ندرك الرائحة و نميّز نوعها.

وعن طريق حاسة الشّمّ نستطيع أن نتعرف على الأشياء وكنهها دون أن نراها، فكل شيء من حولنا له رائحته المميزة؛ فهذه رائحة الورود والحدائق الغنّاء، وهذه رائحة العطور وهذه رائحة الخضر والفواكه والأطعمة وغيرها من الروائح، حتى إن كل إنسان له رائحة خاصة تميّزه عن غيره، كما هو الشأن بالنسبة إلى البصمة التي تختلف من شخص إلى آخر. وهذا ما نجده موافقا لقصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم عندما استطاع يعقوب عليه السلام أن يشم رائحة يوسف في قميصه دون أن يبصره أو يكون حاضرا معه، وذلك في قوله تعالى « إنّي لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون »[1].

وعادة ما ترتبط الروائح بالجانب الشعوري والحسي للإنسان، وبذلك تجعلنا هذه الروائح نُقبل على أشياء وننفر من أشياء أخرى، وهو ما نجده على سبيل المثال في روائح الأطعمة التي تحرك فينا الرغبة لتناول كميات من هذه الأطعمة، بمعنى أنها (الروائح) تثير شهيّتنا. بينما هناك روائح أخرى تهيّج مشاعرنا وتثير أحاسيسنا وذكرياتنا فينتابنا نوع من الإحساس بالبهجة والسرور. وفي مقابل ذلك نجد روائح تثير فينا الإحساس بالاشمئزاز والنفور فنشعر بالبغض والكره. كما أن نوعية الاستجابة نحو الروائح تختلف من شخص إلى آخر وهذا يرجع في الأساس إلى نوعية الرائحة وطبيعتها من جهة، و إلى اختلاف الأذواق من جهة أخرى.

ونظرا لهذه الأهمية البالغة للروائح فإنه قد تم استخدامها في مجالات متعددة من الحياة، وذلك بغية

[1] سورة يوسف: الآية 94.

تحقيق غايات نفعية كثيرة و أغراض وظيفية معينة؛ فتستعمل في مجال الترويج للتجارة والصناعة وفي مجال العلاج الطبي النفسي، وتستخدم في مجال الدعاية والتأثير وغيرها من الاستخدامات العلمية.

3- 2 – وظيفة الروائح في تشكيل المكان الروائي:

تلعب الروائح إذاً دوراً بالغ الأهمية في بناء المكان الروائي، من حيث كونها تحقق وظائف سردية كثيرة:

1 – إن عملية نقل الواقعي إلى السردي يتطلب المحافظة على تناغم بعض العناصر المهمّة ومنها الروائح بوجه خاص؛ حيث أصبحت تدخل في تشكيل بنية الخطاب السردي وآليات الكتابة هي الأخرى – إضافة إلى مكوني الألوان والأصوات –، ممّا جعلها تتخلى عن وظيفتها الثابتة وترقى إلى مستوى تحقيق دلالات سيميولوجية، تدعّم شبكة العلاقات المنظمة للخطاب السردي. فالرائحة في هذا الأخير لا ترد بصفة عشوائية بعيدة عن التوظيف الفني، وإنما تلعب دورها مثل بقية العناصر الطبيعية الأخرى – الألوان – الأصوات .وتبرز هذه الوظيفة في موقف البطل بومهدي من الرائحة الكريهة الموجودة في المرحاض .«لقد شعر بألم في بطنه وبأنه في حاجة إلى أن يتبرز، لكن رائحة المرحاض الكريهة صدته »[1]. فالرائحة الكريهة التي تخالف وعي بومهدي البورجوازي هي التي كانت سبباً في خروج البطل من شقة سالم إلى الأمكنة المفتوحة التي سيجد نفسه فيها ضائعاً منهاراً لا يقوى على شيء.

2 – تستعمل الروائح من طرف الراوي حافزاً من حوافز السرد الروائي؛ كأن يجعل الرائحة رابطاً سردياً بين أحداث كثيرة ، مُشكّلة شبكة من العلاقات السردية التي تؤدي بالحدث إلى خلق الصراع بين الشخصيات المتضادة. وأحسن شاهد على ذلك ما قام به البطل سليمان مع سوسو بمحاولة استفزازها بالروائح الكريهة المنبعثة من النهر الذي صفّت على جوانبه شوايات السردين. « وتنبعث من النهر الصغير رائحة نتنة هي خلاصة جميع النفايات التي تطفو فوق الماء ، أو تتكوم في القاع »[2]. فالرائحة النتنة حفّزت سليمان – لأنها جزء من وعيه – على الإيقاع بسوسو واستفزازها، لمعرفة موقفها من المكان الذي يخالف وعيها البورجوازي.

1 – لا تتخذ الروائح في علاقتها بالشخصية صورة واحدة في تشكيل المكان داخل الخطاب الروائي،

[1] محمد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

[2] محمد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 99.

بل تشكل حركيّتها تأويلاً خاصاً يجعل المكان لا يأخذ منحى واحداً، وإنما تتغيّر صورته التي تعطي جماليات سردية خاصة لحركية الروائح في علاقتها بالشخصيات لتشكيل المكان الحاضن لهما.

4 – الروائح تمثل المكان الأيديولوجي (المعادي / المحبوب) الذي تسكنه الشخصية؛ فيكفي للكشف عن وعي الشخصية قراءة الرائحة التي ترتبط بهذه الأخيرة (انفصالاً / اتصالاً). ومن ثمة فإن الرائحة تشكل تقاطبات مكانية انطلاقا من علاقة الشخصية بالمكان الروائي.

3 – 3 – تجليات الروائح ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

لذا سنحاول تسليط الضوء في هذا المبحث على الروائح في إطار توظيفها الرمزي والدلالي وعلاقتها بمكون المكان والشخصية؛ إذ تدخل في تشكيلهما انطلاقاً من نوعية الرائحة التي تؤسس للعلاقة بين المكان والشخصية؛ ففي رواية (أرصفة وجدران) تظهر الرائحة الكريهة التي تدخل في تكوين المكان (مرحاض غرفة سالم) مؤشراً على الحالة النفسية السيئة التي يمر بها البطل بومهدي .« لقد شعر (أي بومهدي) بألم في بطنه وبأنه في حاجة إلى أن يتبرز، لكن رائحة المرحاض الكريهة صدّته . إنه لم يُنظف منذ أمد »[1]. فالرائحة الكريهة تؤسس للمكان الذي انطلق منه البطل، فهي عنصر بنائي أساسي في تحديد خصائص المكان الذي لا ينفك عن شخصية بومهدي التي تعيش حالة نفسية محبطة. فهذه الرائحة المذكورة أسهمت في تعيين حالة بومهدي ، بينما الجانب الرمزي فيتمثل في تحديد خصائص المكان في الوقت نفسه. ولذلك فقد كان لها دور بنائي مزدوج، أحدهما له علاقة بالآخر، صفة المكان وتأثيرها في تحديد مسيرة البطل.

ويشير مقطع سردي آخر إلى دور الرائحة في بناء المكان الروائي، فالراوي ركز كثيراً على رائحة المرحاض النتنة في غرفة سالم التي يأوي إليها البطل بومهدي وصالح وعبد الرحمن وغيرهم، لعلاقتها بهذه الشخصيات داخل هذا المكان. « الرائحة بالمرحاض نتنة . جذب بآلية مقبض الماء ليغسل النتانة . التحق بالثلاثة. كانوا جميعاً جالسين الآن »[2]. فالشاهد السردي هو الرائحة النتنة التي تلازم المكان الذي يعيش فيه هؤلاء، فرمزية المكان هي رمزية لطبيعة وعي هذه الشخصيات التي تنبثق دلالته من علاقتهم بالمكان وتأثيره عليهم؛ فحالة التيه والإحباط التي يتخبط فيها البطل وزملاؤه تناسب المكان الذي يسكنونه.

[1] مُحَمَّد زفزاف: أرصفة وجدران. ص 08.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 98.

بينما نجد مُحَمَّد زفزاف يوظّف طائفة أخرى من الروائح التي تخدم الغرض الأساسي من كتابة رواية (الأفعى والبحر)، فقد برزت فيها روائح متميّزة تكشف عن نوعية المكان الذي يشكّل مركز السرد بالنسبة إلى الراوي. « أخرج سيجارة وذهب ليجلس على حافة المرسى، ودلى قدميه تحت (أي سليمان). كانت رائحة كريهة تنبعث من الماء ، ينقلها الهواء إلى أنفه فيزكمه . ثم وقف وذهب ليجلس بعيداً عن الرائحة الكريهة.

وسمع كريمو ينادي عليه ، وبجانبه شخص قصير القامة يضع طاقية فوق رأسه»[1]، فالرائحة الكريهة التي أشار إليها الراوي – رائحة البيرة التي وضعها البحارة في الماء لتبرد – هي جزء من تكوين المكان (المرسى)؛ فرمزيتها تتمثل في كونها تشير إلى نوعية الشخصيات التي تسكن المكان وتجلس فيه. بينما تتجاوز الدلالة السيميائية أبعد من ذلك، فهي تدل على نوعية المكان الذي يعكس ساكنيه (البحارة)، ويؤسس في الوقت نفسه لطبيعة المكان الذي يحتضن الحدث.

ولعل نوعية الرائحة التي اختارها مُحَمَّد زفزاف على لسان راويه هي نفسها الرائحة التي أحاط بها بعض شخصياته تأسيساً للمكان الذي يخدم الهدف السردي للرواية. « وعلى حافة النهر الصغير ، صفت مقاعد خشبية ... وراء كل مقعد مجامر فحم ، وسطل وسردين مكوم وخبز بلدي . كان الناس يتعاقبون على المقاعد الطويلة يلتهمون السردين المشوي ... أما سليمان فأراد أن يأكل بفعل الاشتهاء في حين كانت سوسو ترفض ذلك كله »[2]؛ فرائحة السردين المشوي والليمون هي إشارة إلى المكان الشعبي الذي يشير إلى جماعة الناس التي تجلس عليه (النهر الصغير المحاذي للبحر). فالرائحة تؤسس للمكان الذي أبت سوسو أن تجلس عليه وتتناول فوقه السردين المشوي الذي تملأ رائحته المكان. فهذه الأخيرة هي التي طردت سوسو من المكان، وأسهمت في بعث الصراع بين سليمان وسوسو. فالرائحة لها دلالة في بناء المكان، و رمزيتها تتمثل في الإشارة إلى الطبقة الفقيرة التي تتعارض مع التقاليد الطبقية لشخصية سوسو.

وتنفرد رواية (أفواه واسعة) عن بقية نصوص مُحَمَّد زفزاف السردية بكونها لم توظّف الروائح بشكل لافتٍ للنظر، للأسباب التي ذكرناها في مسألتيّ الألوان والأصوات. ورغم هذه الندرة السردية في توظيف الروائح إلا أننا ألفينا الراوي من حين إلى آخر يوظف الروائح، خدمة لغرض سردي في تشكيل المكان الروائي مسرح

[1] مُحَمَّد زفزاف: الأفعى والبحر. ص 83.

[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 99.

الأحداث. « هل شممت رائحة عطره الرخيص (أي البطل الكاتب) ؟ لا شك أن ذلك العطر مهرب من إسبانيا كذلك »[1].

فرائحة العطر الرخيص للبطل الكاتب تعطينا ملامح المكان الذي يأوي إليه هذا الأخير، وهو مقهى الميريلاند الشعبية التي يؤمها البسطاء من الناس. فهناك رابط بين الرائحة ونوعية المكان الذي تشغله شخصية البطل الكاتب. وبذلك تكون الرائحة إشارة دلالية لنوعية المكان وعلاقته بالشخصية. فرمزية الرائحة هي رمزية للمكان وقيمته الدلالية التي تؤسس لنوعية الأمكنة التي وظفها الراوي؛ فالرائحة لم تستعمل بشكل تزيينيّ دون مراعاة للهدف الفني السردي، وهي مهمة سردية تجعل توظيف الروائح توظيفاً جمالياً يخضع لشبكة العلاقات الأخرى التي تنظم العملية السردية المتداخلة.

وغير بعيد عن هذا الشاهد السردي الذي يجمع بين الرائحة والمكان والشخصية في آن واحد، يتحدث الراوي في الرواية نفسها عن رائحة البحر الذي تتنفّسه صديقة الكاتب. « وقفت عند حاجز حجري، وأخذت تتأمل البحر، وهي تتنفس بعمق رائحة البحر »[2]. فهذه الأخيرة عنصر من عناصر المكان (البحر) التي بعثت الهدوء في الشخصية (صديقة الكاتب)، وأسست في الوقت نفسه للعلاقة الحميمية بين هذه الصديقة والمكان (البحر)، وبذلك يكون الاتصال بينهما بفعل رائحة المكان التي بعثت شعوراً بالارتياح في الشخصية التي صارت هادئة واستجابت للبحر (المكان) عن طريق رائحته.

وتتميز رواية (بيضة الديك) عن نصوص مُحَمَّد زفزاف السردية الأخرى بكونها وظّفت الروائح الآدمية بدل الروائح الطبيعية للأشياء. إضافة إلى أن هذه الروائح قد وردت في مواضع قليلة جداً، وخاصة لما كانت الرواية تتحدث عن أسرة واحدة من الشخصيات تنتمي إلى وعي واحد ، فالرائحة التي تجمعهم هي رائحة الوعي الواحد التي تشير إلى الألفة والمحبة داخل المكان الواحد. « ما أزال (الحديث لغنّو) أشتم رائحته الآن ، حتى بعد مرور تلك السنوات الطوال ، رائحة عمر تشبه رائحته إلى حد بعيد »[3]، فشخصية غنّو هنا تتحدث عن رائحة الرجل الذي أحبته منذ سنوات طويلة، فرائحته تشبه رائحة شخصية عمر الذي ينتمي إلى الوعي نفسه الذي ينتمي إليه هذا الرجل. والرائحة هنا هي عنصر يدخل في تكوين المكان الذاكرة الذي عاشت فيه غنّو

[1] مُحَمَّد زفزاف: أفواه واسعة. ص 23.
[2] مُحَمَّد زفزاف: المصدر نفسه. ص 36.
[3] مُحَمَّد زفزاف: بيضة الديك. ص 38.

مع هذا الرجل الذي بقي محفوراً في ذاكرتها. والرائحة نفسها هي عنصر أساسي في بناء المكان الراهن (عمارة الحاجة).

وفي مقطع سردي آخر تبرز الرائحة شاهداً سردياً يمنح المكان (المسبح) خصوصية، تسهم في بناء المكان والحدث و الشخصية، وتعطي المكان تميزاً حقيقياً وترسم ملامحه بشكل واضح. « فأولئك الكلاب (قائد المقاطعة ورجاله) لا همّ لهم سوى السكر وتشمم رائحة النساء أينما كانت، حتى ولو كانت هذه الرائحة قذارة آباط المومسات »[1]؛ فرائحة النساء هي رمز للمكان الذي يأوي إليه القائد ورجاله ألا وهو بيوت الدعارة أو المواخير التي تناسب رغبات هؤلاء. فللرائحة دلالة سيميائية على العلاقة الوطيدة بين هذه الأطراف (القائد ورجاله والمومسات والمكان)، وهي في الوقت نفسه تأسيس لنوعية المكان.

فالروائح البشرية الآدمية بقدر ما هي علامة على نوعية الوعي الذي يسكن المكان، هي تشكيل لملامح المكان في مُخيِّلة القارئ. فالرائحة هي الشخصية/ الوعي، والرائحة هي الحدث، والرائحة هي المكان الذي يحتضن العناصر السابقة جميعاً، فتكفي الإشارة إلى رائحة معينة حتى يقدر القارئ خيط السرد بالنسبة إلى الراوي واتجاه الأحداث وملامح المكان، وهو ما ينطبق على الروائح وعلاقتها بالأمكنة في رواية (الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي تلعب فيها رائحة الكيف والحشيش دور الرائحة الرئيسية في هذه الرواية، وهو ما حدث للبطل عليّ عندما قام بتحضير المشروب المخدر (الغيطة)، وتناوله مع بعض الشخصيات الأخرى (سوزي و الآخرين). «كان التردد بادياً عليهم جميعاً ، لأن بعضهم قرب الكؤوس وأخذ يتشممها ، كما يتشمم حيوان ما بعض الأطعمة قبل أن ينقض عليها . أما أنا فلم أشم كأسي، وإنما قربتها من شفتي »[2].

فرائحة الغيطة المخدِّرة تقوم بدور العنصر الأساسي في بناء المكان (الغرفة) الذي يكتسب دلالته من هذه الرائحة؛ فهذه الأخيرة ليست مجرد رائحة تنتشر في الغرفة، بل هي عنصر محرك للأحداث التي تجري في هذه الغرفة، فلولا السُّكر بهذه المادة لما حدث كل الذي حدث في هذا المكان. فتأثيرها واضح من خلال تغيير مجرى الأحداث التي اتخذت نحواً آخر. وبذلك تكون الرائحة جزءا من المكان وتأثيره على ساكنيه من الشخصيات التي يحتويها .

وفي موضع آخر يسرد علينا الراوي الأسْرَ الذي تقوم به رائحة الكيف والحشيش للشخصيات .

[1] محمد زفزاف: بيضة الديك. ص 67.

[2] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 75.

«كانت أصوات أخرى وموسيقى ورائحة كيف وحشيش. فتحت عيني . امتلأت الصالة بهيبيين وهيبيات . لم يلتفت إلي أحد ولم يهتم بي أحد .استرحت لذلك . هذا شيء خارج عن المعتاد . استرحت أكثر عندما رأيت هيبياً ممدداً وهو يغط في نومه أو في تحشيشه وسط الصالة »[1]. فالرائحة التي تحتوي المكان (الصالة) في هذا الشاهد السردي هي عنصر أساسي في بناء المكان. ومن دونها لا يصلح شيء من وصف الراوي للأشياء والشخصيات، فنظام الصالة مركب على تأثير رائحة الحشيش والكيف التي تتحكم في بناء المكان. فرائحة الكيف والحشيش في الشاهدين السابقين لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل المكان أو مسرح الأحداث، فالرائحة هي عنصر أساسيّ في تكوين هذا المكان الروائي.

ولو عدنا إلى نص روائي آخر ألا وهو (الحي الخلفي) لوجدنا ظهوراً لنوع آخر من الروائح التي تخدم الغرض الأساسي من كتابة هذه الرواية؛ فالرائحة المناسبة لموضوع هذه الأخيرة هي الروائح الكريهة، فهي تتحدث أو تصور الطبقة المهمّشة التي تسكن الأحياء الخلفية الغارقة في الفقر والحرمان. وهي الصورة السردية التي يقدمها الراوي ويكتشفها القارئ عند وُلوجه إلى نص هذه الرواية. « وعند جذع البلوطة حفرة كبيرة قد يكون طولها حوالي العشرة أمتار وعرضها بدون مقاس، يتجمع فيها ماء المطر في الشتاء لينتن ويعطن ويجف فيما بعد »[2].

إن الرائحة الكريهة التي أشار إليها الراوي هي جزء من وصف المكان (بيوت الصفيح)، وبذلك تشكل عنصراً مهمّاً في بناء المكان ليس في الإشارة إليه ورسم هندسته فحسب، وإنما في بناء الحدث وتأطير الشخصية التي تسكنه. فالرائحة الكريهة عنصر يُحيل إلى وعي الشخصية، ويمهد لنوعية الحدث ويرسم حدود المكان، وهي عناصر تدخل تحت تشكيل المكان، ولا تقع إلا على مسرح الأحداث؛ فالراوي بدأ بتشكيل المكان، وأشار إلى كون الرائحة الكريهة هي من ضمن محددات المكان الذي تكون دلالته السيميائية مفتوحة على نوعية المكان و وعي الشخصية وخط السرد أو اتجاه الأحداث.

وفي مقطع سردي آخر يشير الراوي إلى قيمة رائحة الكيف أو الحشيش في بناء المكان، وهو (الغرفة) التي يجلس فيها كلٌّ من العطاوي والهراوي وخديجة وحليمة. « امتلأت الغرفة بالدخان رغم أن الكوة مفتوحة

[1] محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي. ص 94.

[2] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 19.

لكن يبدو أن رئاتهم متعودة على امتصاص كل شيء إلا أن تصاب بداء السل »[1]. فرائحة الكيف والحشيش تعطي خصوصية للمكان الروائي؛ من حيث كونها سبباً فيما يقع في الغرفة من أحداث جنسية لاحقة، فبعد السكر بالحشيش والشراب تقع هذه الأحداث لتكون نتيجة لفعل تناول هذه الأشياء. وبذلك تكون الرائحة علامة سيميائية دالة على علاقة المكان بالرائحة، وتغدو هذه الأخيرة مكوناً دالاً من مكونات بناء المكان الروائي.

وتكاد الروائح التي وجدناها في رواية (الحي الخلفي) هي نفسها الروائح التي نجدها في رواية (قبور في الماء) لطبيعة الموضوع الواحد المتناول في الروايتين، لأن هذه الأخيرة تتناول كذلك هامش المجتمع في قرية المهدية المتاخمة للبحر؛ فهذه الأخيرة يعيش فيها الفقراء والبسطاء الذين يحاولون نسيان مشاكلهم اليومية عن طريق تناول الكيف والحشيش الذي يكاد يودي بحياتهم. «كان في اليد الأخرى سبسي (يد المعطي)، شقفه فارغ وملتصق في صعوبة برأسه . كان الشقف على وشك السقوط والانفصال عن رأس السبسي ... مدّ أظافره الوسخة ، وألصق من جديد الشقف وثبته في رأس السبسي ... وقال (أي الحسناوي) إذ ذاك للمعطي بينما كان منشغلاً بتثبيت الشقف في رأس السبسي »[2]. فالسبسيّ هو الأداة الدالة على تناول الكيف وتدخين الحشيش أو المخدرات التي تلازم هذه الشخصيات (الحسناوي والعيساوي والمعطي) ، وبذلك تدخل في تكوين المكان (المقهى) الذي يعطي دلالة سيميائية، ألا وهي ملازمة رائحة الكيف والحشيش للمكان الذي يعيش فيه هؤلاء باختلاف الأماكن التي ينزلون فيها، هي عبارة عن نسيان لمشاكلهم اليومية. فالمكان/الرائحة هو المكان الذي يلخص محاولة تجاوز الهموم الجماعية لأهل قرية المهدية. فلا مكان من دون رائحة الحشيش في هذا المقطع. والرائحة هي علامة على مكان معيّن وخصوصيته المتميزة.

وفي مقطع سردي آخر حينما اقتنع أهل قرية المهدية بالزردة التي كان ينوي العياشي صاحب المركب الذي ضاع في عرض البحر إقامتها نظير الصيادين المفقودين، تظهر رائحة الخمر تعبق في المكان (ساحة القرية). « بدلت كؤوس الشاي بكؤوس الخمر . تحولت براريد الشاي إلى براريد خمر ... وقال أحدهما الذي تجشأ رائحة كريهة هي مزيج من الخمرة الرديئة والكسكسي والقرع والحمص »[3].فالمكان/الرائحة يؤسس لنموذج سردي يقوم باختيار عناصره وفق طبيعة الحدث و وعي الشخصية، فهي لها علاقة وطيدة بالرائحة

[1] محمد زفزاف: الحي الخلفي. ص 58.

[2] محمد زفزاف: قبور في الماء. ص 65.

[3] محمد زفزاف: المصدر نفسه. ص 92.

التي تتحكم في المكان، وما الرائحة الكريهة والخمرة الرديئة سوى تناسُبٍ بين طبيعة المكان و وضعية الشخصية في سلّم الموقع الطبقي الذي أشار إليه الراوي.

إن كلاً من رائحتي الكيف/الحشيش والخمر يشيران إلى طبيعة المكان الذي يتأسس انطلاقاً من هاتين الرائحتين اللتين جعلتا من كل شيء ينتمي إلى هذا المكان له علاقة مباشرة بالرائحة، سواء أكان ذلك الحدث أم الشخصية أم الأشياء، وهي كلها من محتويات المكان/الرائحة. ولطالما كانت هذه الأخيرة تمثل الرواية كلها وليس المكان فحسب، لأنها تحرك كل عناصر الخطاب السردي بصفة عامة.

بينما تنفتح رواية (محاولة عيش) على رائحة الخمرة المعتقة التي تُحمَل من ميناء الدار البيضاء إلى العواصم الأوروبية، وهو المكان (الميناء) الذي تنفتح عليه أحداث الرواية، و به توجد – بمحاذاة البواخر – أنواع الخمرة السائلة .« سقطت بعض الصحف حول الخمرة المراقة مثل دم متخثر. لكنها لم تلطخ ...

كان رفاقه الثلاثة (رفاق البطل حميد) ما يزالون يتزاحمون حول أنبوب الخمر الذي يصب في الباخرة. يعرضون أفواههم للثقب الصغير الذي يسيل منه ذلك السائل الأحمر الشديد المرارة. لقد سبق لحميد أن ذاقه لكنه لم يستسغه ، فهو مر ، شديد المرارة »[1]. فرائحة الخمر المراقة على حافة الميناء وتجمُّع الأطفال الذين يبيعون الصحف للأجانب الموجودين في البواخر الراسيات في المكان حولها هي عنصر أساسي في تكوين المكان (الميناء)، ومن دون هذه الرائحة لم تتم الأحداث التي انفتحت عليها الرواية، من خلال تدافع هؤلاء الأطفال للظفر ببقايا الخمرة المراقة من أنبوب الباخرة (أيفون 5). فالمكان هنا بما فيه من أحداث وشخصيات يتأسس على القيمة السيميائية لرائحة الخمر التي سجلها المكان.

وتكاد تسيطر رائحة الخمر على معظم الروائح التي توجد في هذه الرواية؛ فمشاهد الحانات التي تكثر في هذه الأخيرة، ومناظر الجنود مختلفي الجنسيات في الليالي الحمراء كلها تحركها الرائحة التي تعد عنصراً أساسياً في تشكيل المكان. « ابتعد الأمريكي جهة البار، وضع زجاجة البيرة المملوءة إلا قليلا، نظر إليه حميد وهو يتمايل بجثته التي تشبه جثة فيل... يتدفق على البارات الجنود الأمريكان والملاحون من مختلف الجنسيات ، تسكر المغربيات والأجنبيات ، يتشاجرون في صباح هذه الليلة بالزجاجات وبالأيدي . الجنود

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 03.

الأمريكيون بالخصوص يدوسون كثيراً من الخادمات المغربيات والسكارى بسياراتهم الطويلة العريضة »[1].

فمشهد المكان (الحانات أو البارات) الذي يؤسس للأحداث التي تقع فيه له عامل أساسي هو رائحة الخمر التي تتحكم في كل شيء؛ فالرائحة تسيِّر الشخصيات التي تدفع عجلة السرد وتمنحه بعداً آخر، من حيث تشكيل المكان بعناصره السابقة. فالرائحة هنا بمثابة الرابط السردي الذي يعمل على بيان ملامح المكان وتأسيس إطاره الهندسي والدلالي. فدلالة المكان توضحها رائحة الخمر التي تحيط بكل شيء، وكانت سبباً في حدوث الشجار والتجاوزات التي نص عليها هذا المقطع السردي. فسيميائية المكان صنعتها الرائحة الحاضرة بقوة على المستويات التي أظهرها المقطع السابق.

بينما تنفتح رواية (المرأة والوردة) على أنواع كثيرة من الروائح منتشرة في ثنايا سرد الراوي للأحداث، وتشكيل الأمكنة التي تبقى المهاد الذي يحتضن كل شيء. « رأيت فتى كثيف الشعر وفتاة ملتصقين يدخنان. يتبادلان السيجارة ذات الرائحة الخاصة ... اختفى لحظة ثم عاد بسيجارة أخرى مشتعلة ذات رائحة غريبة ...

لأني لا أعرف سيجارة بهذه الرائحة ولذلك فهو مخدر لأنه مخدر ولأنه ليس هناك سيجارة... بهذه الرائحة فهو مخدر »[2]. فالمكان (السّلّم الحجري المحاذي للشاطئ) تسيطر عليه رائحة المخدرات والكيف والحشيش؛ فالعلاقات بين الشخصيات –كما ورد في كلام الراوي – في هذا المقطع تحددها تلك الرائحة الغريبة التي جعلت المكان يبدو هادئاً ساكناً بعيداً عن الحركة السريعة. وبذلك يتأسس سكونه من أثر رائحة المخدرات التي استطاعت أن تجعل كل شيء ينتمي إلى المكان مخدّراً (الشخصيات والبطء في الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر). و لا معنى للحديث عن المكان في هذه المشاهد دون الإشارة إلى الرائحة التي شكلت المكان و ما فيه من موجودات.

ويبلغ الراوي في هذه الرواية من خلال سرده حدّاً يشير فيه إلى المكان ومعالمه، بل تكون الرائحة فارقاً بين مكانين يتشكل إحداهما من رائحة متميزة عن الأخرى، وذلك فيما ورد في هذا المقطع السردي. « إن رائحة السردين في يدي وتحت أنفي لا تشبه بأية حال رائحة كبش مشوي. فهناك بون شاسع . هناك حضارة، وهناك تاريخ بين وجبتين، إحداهما في قرية أولاد عامر والأخرى وراء حاجز حجري في طوريمولينوس،

[1] محمد زفزاف: محاولة عيش. ص 28.

[2] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 30 – 31.

وعلى مرأى من أفخم أوتيل تطل منه شقراوات العالم الثريات»[1]. فرائحة السردين تدل على المكان الذي يعيش فيه الفقراء – والبطل واحد منهم –، والمكان يشير إلى حضارة الفقراء التي تنطلق من قرية أولاد عامر، ومسمّى القرية كذلك يشير إلى المكان. لذلك فرائحة السردين التي حملها البطل (عليّ) معه من المغرب إلى إسبانيا هي إشارة إلى المكان / المنطلق. بينما رائحة الكبش المشوي هي دلالة سيميائية على حضارة الأثرياء التي تنطلق من الفنادق الفخمة (المكان) التي تطل منها شقراوات العالم، وتنطلق من وراء الحاجز الحجري (المكان). وبذلك تشير رائحة الكبش المشوي إلى المكان / المأوى أو المستقر.

فرائحة السردين تشكيل للمكان/الفقير بخصوصيته الحضارية وتبعاته الثقافية بما فيه من وعي الشخصيات، فهندسته تنطلق من الرائحة/رائحة السردين. بينما رائحة الكبش المشوي تشكيل للمكان/ الثريّ كذلك بخصوصيته الحضارية وتبعاته الثقافية بما فيه من وعي الشخصيات، فمعالمه تنطلق من الرائحة/ رائحة الكبش المشوي. فأبعاد المكانين المختلفين تحددها الرائحة التي تلخص هندسة المكان بكل ما فيه من قيم ودلالات، والفرق بين الانتماء إلى أحد المكانين تصنفه الرائحة.

وفي ختام الحديث عن المكان/الرائحة لا بأس أن نشير إلى مجموع المعطيات التي يتشكل منها المكان في علاقته بالرائحة؛ فهذه الأخيرة تدل على قضايا كثيرة يمكن تلخيصها في النقاط المحورية الآتية؛ فالرائحة ليست مجرد موجود أو مذكور ينتمي إلى المكان، يكون توظيفه بشكل عشوائي في الخطاب الروائي، وإنما هي عنصر من عناصر بناء المكان تشير إلى أبعاد المكان وهندسته وقِيَمِه. فالرائحة دلالة سيميائية على المكان، وهي طريقة تغني الراوي عن السرد الممل للوصول إلى تشكيل المكان باعتماد أسلوب التكثيف، وهو ما يعني أن الرائحة تشير إلى نوعية المكان و وعي الشخصيات ودورهما في بناء الحدث السردي، فالمسار السردي للأحداث يمكن معرفته انطلاقاً من توظيف الرائحة وخصوصيتها في توجيه الحدث وتحريك الشخصيات؛ فالرائحة الكريهة تؤسس لمكان معيّن يسكنه وعي معيّن، بينما الرائحة العطرة الجميلة فتؤسس لمكان معيّن يسكنه وعي معيّن.

[1] محمد زفزاف: المرأة والوردة. ص 92.

خاتـــمة

خاتـــمة

بعد بحث القضايا الثلاثة الكبرى الجوهرية (الزمن والوعي والمكان) في هذه الدراسة العلمية الأكاديمية وفحص مكوناتها يمكن تسجيل النتائج الآتية انطلاقاً من الإشكالية المفصلية لهذا البحث، وهي تتعلق بأثر الأيديولوجيا في تكوين المستويات الثلاثة المشكّلة للخطاب الروائي، وهي على النحو الآتي:

1 – لقد شكلت مسألة الزمن في الخطاب الروائي لمحمد زفزاف خصوصية مهمّة تجلت على مستويات كثيرة، وكشفت في الوقت نفسه عن حضور زمن الكتابة السردي الأيديولوجي الذي يؤسس لنمط الخطاب الروائي عند زفزاف.

2 – تتضمن المستويات السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف البناء الزمني الذي تتحكم فيه الأيديولوجيا؛ فهذه الأخيرة تتحكم في الإيقاع الزمني للسرد على مستوى الحركات السردية الأربعة فيما يخص تسريع السرد وتبطيئه. وبذلك يكون الزمن السردي مظهراً من مظاهر الأيديولوجيا في الخطاب الروائي.

3 – الحكي السردي بطبيعته القصصية هو حامل أيديولوجي، ويعدّ في الوقت نفسه مظهراً من مظاهر أيديولوجيا المؤلف في بناء الخطاب الروائي. فلغة الخطاب التي يتشكل منها السرد لها خصوصية الحمولة الأيديولوجية التي تنضوي تحت رؤية المؤلف للإنسان والكون والحياة.

4 – تشير المسألة الثانية ألا وهي الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف إلى نمطية هذا الوعي الناتجة عن الأثر الأيديولوجي في بناء أنماط الوعي. وبذلك تكون هذه النمطية حصيلة نهائية لتدخّل الأيديولوجيا في ضبط العلاقات السردية بين الشخصيات القصصية.

5 – تبرز الوظيفة الأيديولوجية للراوي في بناء الخطاب الروائي من خلال ممارسة سلطة الأسلبة التي تعدّ مظهراً من مظاهر التدخّل الأيديولوجي للراوي/ قناع المؤلف الذي يسيطر على كلّ شيء في الخطاب الروائي.

6 – تتمّ عملية بناء العلاقات السردية بين أنماط الوعي الاجتماعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف وفق منظور الوجود المادي الذي يختلف بين أنماط الوعي الموجودة في الخطاب الروائي. فهذا الوجود المادي هو الذي يتحكم في بنية العلاقات السردية.

7 – تتشكل الأيديولوجيا على مستوى المكان الروائي وتتبلور قضاياها في مظاهر كثيرة؛ انطلاقاً من اختيار نوعية المكان وعناصر تشكيله وآليات بنائه، ليكون المكان بطلاً مضاداً لشخصية تنتمي إلى الوعي المناوئ/النقيض، وهي آلية من آليات بناء الحدث السردي عند مُحَمَّد زفزاف.

8 – ومن ثمة فإن حضور الأيديولوجيا جعل المكان الروائي يظهر في شكل تقاطبات ضدية، وهذه الأخيرة جعلت بعض أشكال المكان تلفت نظرنا إليها، وهي الأمكنة المعادية التي تمارس ضغطاً على الوعي المناوئ لأيديولوجيتها.

9 – إن السلطة الأيديولوجية التي يمارسها المكان تجد مقاومة من الوعي المناوئ لها عن طريق الأصوات التي تعبر – في الحقيقة – عن ردّ فعل هذا الوعي المناوئ لخصوصية المكان المعادية.

10 – لقد توزعت مظاهر أيديولوجيا المكان في الخطاب الروائي على آليات كثيرة؛ منها آلية استعمال الألوان والروائح والأطعمة والأشياء التي تدل على التّماهي بين المكان الواقعي والمكان الروائي. وهذا التّماهي يقرّب هذا الأخير من الواقع لكنه لا يلغي المسافة الأيديولوجية التي تتشكل بفعل تدخّل المؤلف عن طريق الراوي /المؤلف الضمني.

11 – فالمكان إذاً كغيره من عناصر الخطاب الروائي يسمح بممارسة الفعل الأيديولوجي للمؤلف من خلال احتضانه للحدث السردي الذي يمظهر هذا الفعل. ويكون بذلك المكان هو الحاضن الأساسي لهذا الفعل.

12 – إن التركيز على مكوِّن واحد فقط من مكونات الخطاب الروائي (الزمن وحده مثلاً أو الوعي أو المكان) لا يمكن أن يكشف عن العمق الأيديولوجي للخطاب الروائي؛ فمكونات هذا الأخير الثلاثة مجتمعةً تعطينا النتائج المتعلقة بخطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف، وهو الهدف العلمي من تسجيل هذا البحث. بينما بحثُ مكون واحد فقط يعطينا نتائج جزئية مؤقتة لا تخدم هذا الهدف السابق.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **قائمة المصادر والمراجع :**
- القرآن الكريم : قراءة الإمام نافع برواية ورش من طريق الأزرق .

I – قائمة المصادر :

1) – مُحَمَّد زفزاف : أرصفة وجدران. ط1 . المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

2) – مُحَمَّد زفزاف : الأفعى والبحر . ط1 . المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

3) – مُحَمَّد زفزاف : أفواه واسعة . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

4) – مُحَمَّد زفزاف : بيضة الديك . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

5) – مُحَمَّد زفزاف : الثعلب الذي يظهر ويختفي . ط2 .منشورات الجمل .بغداد. العراق. 2007 .

6) – مُحَمَّد زفزاف : الحي الخلفي . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

7) – مُحَمَّد زفزاف : قبور في الماء . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء. 2007 .

8) – مُحَمَّد زفزاف : محاولة عيش . دط .دار الثقافة للنشر والتوزيع .الدار البيضاء .المغرب. 2010 .

9) – مُحَمَّد زفزاف : المرأة والوردة . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء. 2007 .

II – قائمة المراجع :

1– قائمة المراجع العربية :

1) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي – دراسة – . ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف. بيروت/ الجزائر . 2010 .

2) إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية . دط . المؤسسة الوطنية للطباعة . الجزائر . 1992 .

3) إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية – .ط1 . دار الآفاق .الجزائر. 1999 .

4) إبراهيم عباس : الرواية المغاربية – تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي –. ط1 . دار الرائد للكتاب . الجزائر. 2005 .

5) أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة . ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 2004

6) أحمد المديني وآخرون : مُحَمَّد زفزاف الكاتب الكبير .ط1 . رابطة أدباء المغرب . الرباط . المغرب. 2003 .

7) أحمد اليبوري : دينامية النص الروائي .ط1 . منشورات اتحاد كتاب المغرب .الرباط . المغرب . 1993.

8) أحمد اليبوري :الكتابة الروائية في المغرب – البنية والدلالة – . ط1 .شركة النشر والتوزيع / المدارس . الدار البيضاء . المغرب. 2006

9) أحمد فرشوخ : تأويل النص الروائي – السرد بين الثقافة والنسق –.ط1 . مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء . المغرب . 2006 .

10) أحمد مختار عمر: اللغة و اللون . ط2 . عالم الكتب للنشر والتوزيع . القاهرة . مصر.1997.

11) أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية . دط . منشورات المجمع العلمي .بغداد . العراق . 2006.

12) أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي .دط . منشورات المجمع العلمي. بغداد . العراق. 2002.

13) إدريس بودية : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار .ط1 .منشورات جامعة منتوري . قسنطينة . الجزائر . 2000 .

14) إميل توفيق : الزمن بين العلم والفلسفة والأدب . ط1 . دار الشروق .بيروت / القاهرة . لبنان / مصر . 1982 .

15) باديس فوغالي : التجربة القصصية النسائية في الجزائر – دراسة – .ط1 . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر .2002 .

16) بكري خليل : الايديولوجيا والمعرفة . ط1 . دار الشروق للنشر والتوزيع . عمان . الأردن . 2002 .

17) بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . ط1 . المغاربية للطباعة والنشر والإشهار . تونس .2005 .

18) جابر عصفور : زمن الرواية .ط1 . دار المدى للثقافة والنشر . دمشق . سورية . 1999 .

19) جابر عصفور : نظريات معاصرة . ط1 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1998 .

20) جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا . دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية. 1978 .

21) جمال الدين بن منظور : لسان العرب .دط .دار ومكتبة الهلال ودار البحار . بيروت . لبنان .دت .

22) جمال حضري : سيمائية النصوص – عرض وتطبيق منهجي – .ط1 . مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 2015 .

23) جميل حمداوي : بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد . دط . منشورات الزمن . الرباط . المغرب . 2014 .

24) جميل حمداوي : بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة .دط . منشورات الزمن . الرباط . المغرب . 2014 .

25) جميل حمداوي : مكون الوصف في الرواية العربية – الوصف الروائي في ضوء المقاربة البنيوية السردية – .دط. منشورات المعارف . الرباط . المغرب . 2014 .

26) جميل شاكر وسمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا –. دط .الدار التونسية للنشر/ ديوان المطبوعات الجامعية . تونس/ الجزائر .دت .

27) جميل صليبا : المعجم الفلسفي . د ط . دار الكتاب اللبناني / مكتبة المدرسة . بيروت . لبنان . 1982 .

28) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية). ط2 . المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء .2009

29) حسن نجمي : شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية – (دراسة نقدية).ط1. المركز الثقافي العربي .بيروت / الدار البيضاء . 2000 .

30) حسين خمري : فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية – .ط1.منشورات الاختلاف .الجزائر. 2002 .

31) حميد لحمداني : أسلوبية الرواية – مدخل نظري – . ط1 . منشورات دراسات سال . الدار البيضاء . المغرب . 1985.

32) حميد لحمداني : بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي – . ط 3 . المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء . 2000 .

33) حميد لحمداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية – .ط1 . دار الثقافة للنشر والتوزيع . الدار البيضاء .المغرب . 1985 .

34) حميد لحمداني : النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي–. ط1. المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . لبنان / المغرب . 1990 .

35) حنّا عبود : من تاريخ الرواية – دراسة – .دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 2002 .

36) خالد حسين حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة . دط . مؤسسة اليمامة الصحفية .الرياض . المملكة العربية السعودية . 1421هـ .

37) خالد سليكي : السيرة الذاتية عند مُحَمَّد شكري بين استراتيجية الواقع ورهان الكتابة – دراسة –. ط1. مطبعة فضالة . المحمدية . المغرب . 2003 .

38) خليل الموسى : آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر .دط .منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب . دمشق . سورية . 2010 .

39) دريد يحي الخواجة : إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية – دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية – . دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 1999 .

40) رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص– عربي – إنجليزي – فرنسي –. دط . دار الحكمة . الجزائر . 2000 .

41) رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية .دط .دار القصبة للنشر . الجزائر. 2000 .

42) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية . دط. مكتبة مصر . القاهرة . مصر . 1990 .

43) سعيد بن كراد : النص السردي – نحو سيميائيات للإديولوجيا – .ط1 . دار الأمان .الرباط . المغرب. 1996 .

44) السعيد بوطاجين : الترجمة والمصطلح – دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد –. ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2009 .

45) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ط1 . دار الكتاب اللبناني / سوشبريس . بيروت / الدار البيضاء . 1985 .

46) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) .ط3 .المركز الثقافي العربي . بيروت. الدار البيضاء . لبنان . المغرب . 1997 .

47) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث –.ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت/الدار البيضاء . 1992 .

48) سعيد يقطين : السرد العربي – مفاهيم وتجليات – . ط1 .رؤيا للنشر والتوزيع . القاهرة . مصر. 2006.

49) سعيد يقطين :الكلام والخبر – مقدمة في السرد العربي – .ط . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . لبنان / المغرب .

50) سليمة لوكام : تلقي السرديات في النقد المغاربي . دط . دار سحر للنشر . تونس . 2009 .

51) سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا – مقاربات نقدية – دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 2003 .

52) سمر روحي الفيصل : معجم الروائيين العرب . ط1 . جرّوس برس . بيروت . لبنان . 1995 .

53) سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر . ط1 . دار الآفاق العربية . القاهرة . مصر . 2001 .

54) سمير فوزي حاج : مرايا – جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي –. ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان .2005 .

55) سهيل إدريس : المنهل الوسيط (قاموس – فرنسي – عربي) . ط11 . دار الآداب . بيروت . لبنان. 2007 .

56) السيّد إبراهيم : نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة – . دط . دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . مصر . 1998 .

57) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – .دط . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1984 .

58) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية .ط1 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت. لبنان . 1994 .

59) شاكر النابلسي : مدار الصحراء – دراسة في أدب عبد الرحمن منيف – .ط 1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 1991 .

60) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصي – . ط1 . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب . 1988 .

61) شريف الشافعي : نجيب محفوظ المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع . ط1 . الدار المصرية اللبنانية . القاهرة. مصر . 2006 .

62) شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب . ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 2005 .

63) صالح سليمان عبد العظيم : سوسيولوجيا الرواية السياسية – يوسف القعيد نموذجا –. دط. الهيئة المرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1998 .

64) صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا) .ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 2006 .

65) صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة . ط1 . المجلس الأعلى للثقافة .القاهرة . مصر. 2003 .

66) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ط3. منشورات دار الآفاق الجديدة . بيروت . لبنان . 1986 .

67) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي .دط .مؤسسة مختار للنشر والتوزيع .القاهرة . مصر 1992.

68) طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة المكان – التعبير– التأويل – النقد –. ط1 . دار الشروق للنشر والتوزيع . عمان . الأردن . 2002 .

69) ظاهر مُحَّد هزّاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجا – .ط1 . دار الحامد للنشر والتوزيع . عمان . الأردن . 2008 .

70) عادل فريجات : مرايا الرواية – دراسات تطبيقية في الفن الروائي – . دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 2000 .

71) عبد الجليل مرتاض : البنية الزمنية في القص الروائي . دط . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر. 1993.

72) عبد الجليل مرتاض : في عالم النص و القراءة .دط .ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 2007 .

73) عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي . ط1 . مكتبة الآداب . القاهرة . مصر . 2006 .

74) عبد السلام المسدي : المصطلح النقدي . دط . مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع . تونس . دت.

75) عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة .دط .الدار العربية للكتاب .تونس. 1988.

76) عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية .ط1 . دار مُحَمَّد علي للنشر . تونس . 2003 .

77) عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية – .دط . مكتبة الشباب . القاهرة مصر. 1982 .

78) عبد الفتاح عثمان : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية –. دط . موفم للنشر والتوزيع .الجزائر . 2000 .

79) عبد القادر الشاوي : إشكالية الرؤية السردية – بيضة الديك لمحمد زفزاف –.دط. نشر الفنك . الدار البيضاء . المغرب . 2002 .

80) عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية . دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 1981.

81) عبد القادر الشاوي : الكتابة والوجود – السيرة الذاتية في المغرب – دط . أفريقيا الشرق . الدار البيضاء . المغرب . 1998 .

82) عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص – دراسة – .دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق . سورية . دت .

83) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة – . ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2007 .

84) عبد اللطيف محفوظ : آليات إنتاج النص الروائي .ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف . الجزائر / لبنان .2008 .

85) عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية .ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2009 .

86) عبد الله إبراهيم : السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي – . ط2 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان .2000 .

87) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي – مقاربات نقدية في تناص الرؤى والدلالة – .دط. المركز الثقافي العربي .بيروت / الدار البيضاء . لبنان / المغرب . دت .

88) عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية – إشكالية التكون والتمركز حول الذات –.ط1 .المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء . 1997.

89) عبد الله شطاح : نرجسية بلا ضفاف – التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج – . ط1 .مؤسسة كنوز الحكمة للنشر و التوزيع . الجزائر . 2012 .

90) عبد الله العروي : مفهوم الإيديولوجيا . ط5 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . 1993

91) عبد المجيد الحسيب : الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة . ط1 . عالم الكتب الحديث . إربد . الأردن . 2014 .

92) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد –.دط .المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب . الكويت . 1998

93) عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة . دط . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1990 .

94) عثمان بدري : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ . ط1 . دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 1986 .

95) علي بن مُحَمَّد الجرجاني : كتاب التعريفات . حققه وعلق عليه نصر الدين التونسي . ط1 .شركة القدس المتحدة . القاهرة . مصر . 2007 .

96) عمار بلحسن : الأدب والأيديولوجيا . دط . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 .

97) عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح – البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال). دط . دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر . 2010 .

98) عمرو عيلان : الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة – . دط . منشورات جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر . 2001 .

99) غالب هلسا وآخرون : المكان في الرواية العربية (ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق) .ط1 . دار ابن رشد للطباعة والنشر . بيروت . لبنان . 1981 .

100) فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية – دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة – . ط1 . عالم الكتب الحديث . إربد . الأردن . 2010 .

101) فتيحة كحلوش : بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري – ط1 . دار الانتشار العربي . بيروت . لبنان . 2008 .

102) فيصل الأحمر : معجم السيميائيات . ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2010 .

103) فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . 1999 .

104) قاسم المومني : في قراءة النص . ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .لبنان . 1999 .

105) لحسن أحمامة : قراءة النص – بحث في شرط تذوق المحكي – .ط1 . دار الثقافة (مطبعة النجاح الجديدة). الدار البيضاء . المغرب . 1999 .

106) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي – إنكليزي – فرنسي – . ط1 . مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر . بيروت . لبنان . 2002 .

107) لعموري عليش : إشكالية المكان والزمان في فلسفة ابن سينا – دراسة تحليلية نقدية –. دط . دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر . 2009 .

108) لينا أحمد عوض : تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية . دط . أمانة عمان الكبرى . عمان . الأردن . 2004 .

109) ماجد علاء الدين : الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي . ط1 . دار السؤال . للطباعة والنشر .دمشق . سورية . 1984 .

110) مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . ط2 . مكتبة لبنان . بيروت . 1984 .

111) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط .ط4 . مكتبة الشروق الدولية . القاهرة . مصر. 2004.

112) محبة حاج معتوق : أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية .ط1 .دار الفكر اللبناني .بيروت .لبنان. 1994 .

113) مُحَمَّد إدريس الناقوري : الرواية المغربية – مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية – .دط . دار النشر المغربية . الدار البيضاء . المغرب .1983 .

114) مُحَمَّد اشويكة : المفارقة القصصية . ط1 . سعد الورزازي للنشر . الرباط . المغرب . 2007.

115) مُحَمَّد الدغمومي : الرواية المغربية والتغير الاجتماعي – دراسة سوسيو – ثقافية –. دط. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء . المغرب . 1991 .

116) مُحَمَّد الدوهو : حفريات في الرواية العربية – الكتابة و المجال –. ط1 . سعد الورزازي للنشر . الرباط . المغرب . 2005 .

117) مُحَمَّد الزموري : شعرية الفضاء في القصة القصيرة . دط . مطبعة آنفو . فاس . المغرب . .2010 .

118) مُحَمَّد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004). دون معلومات النشر .

119) مُحَمَّد العافية : الخطاب الروائي عند إميل حبيبي . ط1 . مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء . المغرب . 1997 .

120) مُحَمَّد العماري ومُحَمَّد أدادا : الريح الشتوية – التشكيل الفني وصورة الواقع – . ط1 . دار الأمان للنشر والتوزيع . الرباط . المغرب . 1997 .

121) مُحَمَّد الماكري : الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . 1991 .

122) مُحَمَّد برادة : فضاءات روائية . ط1 . وزارة الثقافة . الرباط . المملكة المغربية . 2003 .

123) محمد بشير بويجرة : الشخصية في الرواية الجزائرية (1970 – 1983). دط . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . دت .

124) محمد بوعزة : تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم – . ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت/ الجزائر . 2010 .

125) محمد توفيق الضّوى : مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة – دراسة في ميتافيزيقا برادلي – دط . منشأة المعارف . الاسكندرية . مصر . دت .

126) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي . دط . دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع . اللاذقية . سورية . دت .

127) محمد عزام : شعرية الخطاب السردي – دراسة –. دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 2005 .

128) محمد عزام : وعي العالم الروائي – دراسات في القصة المغربية –.دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق . سورية .1990 .

129) محمد معتصم : بنية السرد العربي – من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير – .ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2010 .

130) محمد معتصم : الرؤية الفجائعية – الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة – . ط1 . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2003 .

131) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) .ط2 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء .1986 .

132) محمد مفتاح : دينامية النص .ط3 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء . لبنان / المغرب. 2006.

133) محمد نجيب التلاوي :الذات والمهماز (دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية). دط . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1998 .

134) محمد يحي القاسمي : الأدب المغربي المعاصر (1926 / 2007) .دط. منشورات وزارة الثقافة.الرباط. المغرب . 2009 .

135) محي الدين صبحي : دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي .ط1 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 1980 .

136) مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا).ط1 دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . الاسكندرية . مصر . 2002 .

137) مرشد أحمد : أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف . ط1 . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . الإسكندرية . مصر . 2003 .

138) مصطفى الكيلاني : زمن الرواية العربية – كتابة التجريب – .ط1 . دار المعارف للطباعة والنشر . سوسة . تونس . 2003 .

139) منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة . ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء. 1998 .

140) مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية .ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان . 2004.

141) نادية بوشفرة : معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي . دط .دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع . تيزي وزو . الجزائر . 2011 .

142) نبيل سليمان : أسرار التخييل الروائي . دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سورية . 2005 .

143) نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد . ط2 . دار الحوار للنشر والتوزيع . اللاذقية . سورية .2000.

144) نبيلة زويش : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي .ط3 . منشورات الاختلاف. الجزائر. 2003 .

145) نور الدين السدّ : الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث – .ط1 .دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر . 2010 . ص 95 .

146) نور الدين الشابي : نيتشه ونقد الحداثة . دط . دار المعرفة للنشر . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . القيروان . تونس . 2005 .

147) نور الدين محقق : شعرية الكلام الروائي : ط1 .النايا للدراسات والنشر والتوزيع .دمشق / بيروت . سوريا / لبنان .2014 .

148) واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية –. دط . المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر . دت .

149) وانغ كينغ : الفن الروائي في المغرب – من التأصيل إلى التجريب –. ط1 .كلية الآداب والعلوم والإنسانية . الرباط . المغرب . 2013 .

150) ياسين النصير : الرواية والمكان . دط . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد .العراق . دت .

151) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . دط . دار فرابي .بيروت . لبنان . دت .

152) يمنى العيد : الراوي : الموقع والشكل – بحث في السرد الروائي –. ط1 . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . لبنان . 1986 .

153) يمنى العيد : الرواية العربية – المتخيل وبنيته الفنية – . ط1 . دار الفارابي . بيروت . لبنان . 2011 .

154) يمنى العيد : في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي – . ط4 . دار الآداب . بيروت . لبنان . 1999 .

155) يوسف الأطرش : المنظور الروائي عند مُحَمَّد ديب . دط .منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . الجزائر . 2004 .

156) يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2008 .

2 – قائمة المراجع المترجمة :

157) إدوارد سعيد : العالم والنص والناقد . ترجمة عبد الكريم محفوض .دط . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق . سورية . 2000 .

158) إدوين موير : بناء الرواية . ترجمة إبراهيم الصيرفي . دط . الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة . مصر . دت .

159) ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة . ترجمة جورج سالم . ط2 . منشورات بحر المتوسط / منشورات عويدات . بيروت / باريس . 1982 .

160) ألكسيس كاريل : الإنسان ذلك المجهول . تعريب شفيق أسعد فريد . ط 3 . مكتبة المعارف .القاهرة. 1980.

161) أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية . تعريب خليل أحمد خليل .ط2 . منشورات عويدات . بيروت / باريس . 2001 .

162) إنريكي أندرسون إمبرت : القصة القصيرة – النظرية والتطبيق – . ترجمة علي إبراهيم علي منوفي. مراجعة صلاح فضل . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . مصر . 2000 .

163) برنار فاليت : الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي – . ترجمة عبد الحميد بورايو . دط. دار الحكمة . الجزائر . 2002 .

164) برنار فاليت : النص الروائي – تقنيات ومناهج – . المشروع القومي للترجمة . القاهرة . مصر .

165) بول ريكور : الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي – . ترجمة فلاح رحيم . ط1 . دار الكتاب الجديدة . بيروت .2006 .

166) بول ريكور : الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي–. ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم.ط1.دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت.2006.

167) بول ريكور : الزمان والسرد – الزمان المروي – .ترجمة سعيد الغانمي . مراجعة جورج زيناتي .ط1 .دار الكتاب الجديد المتحدة . بيروت . لبنان . 2006 .

168) بول ريكور وآخرون : الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور –. ترجمة وتقديم سعيد الغانمي . ط1 . المركز الثقافي العربي .بيروت/ الدار البيضاء . 1999 .

169) بيرسي لوبوك : صنعة الرواية . ترجمة عبد الستار جواد . دط. دار الرشيد للنشر . بغداد . العراق . 1981 . ص 19 .

170) بيير زيما : النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي – . ترجمة عايدة لطفي . مراجعة أمينة رشيد وسيد البحراوي . ط 1 . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع .القاهرة . مصر . 1991 .

171) بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية . ترجمة عبد الكبير الشرقاوي . ط1 . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب . 2001 .

172) تزفيتان تودوروف : الأدب والدلالة . ترجمة مُحَمَّد نديم خشفة .دط. مركز الإنماء الحضاري . حلب . سورية . 1996 .

173) تزفيتان تودوروف : الشعرية . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . مكتبة الفيصل . دون معلومات النشر .

174) تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية . ترجمة عبد الرحمن مزيان . ط1 . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2005 .

175) تزفيتان تودوروف : مقولات السرد الأدبي .(ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي).ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا .منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . المغرب .1992 .

176) جان – إيف تاديه : الرواية في القرن العشرين . ترجمة مُحَمَّد خير البقاعي . دط . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1998 .

177) جورج لوكاتش : الأدب والفلسفة والوعي الطبقي . ترجمة هنريت عبودي . ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت . لبنان . 1980 .

178) جورج لوكاتش : الرواية .ترجمة مرزاق بقطاش . دط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر . دت .

179) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلّوز . ط3 . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 1985 .

180) جوزيف كيسنر : شعرية الفضاء الروائي .ترجمة لحسن أحمامة . دط . أفريقيا الشرق . بيروت/ الدار البيضاء . 2003 .

181) جيرار جينيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج – .ترجمة مُحَمَّد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي .ط3 .منشورات الاختلاف.الجزائر .2003 .

182) جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية . ترجمة مُحَمَّد معتصم .ط1 . المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . لبنان / المغرب . 2000 .

183) جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . دط . دار الحوار للنشر والتوزيع . اللاذقية . سورية . دت .

184) جيرالد بَرنس : المصطلح السردي . ترجمة عابد خزندار . مراجعة وتقديم مُحَمَّد بريري . ط1 . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . مصر . 2003 .

185) دانيال تشاندِلر : أسس السيميائية . ترجمة طلال وهبه . مراجعة ميشال زكريا . ط1 . المنظمة العربية للترجمة . بيروت . لبنان . 2008 .

186) دومينيك مانغونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . ترجمة مُحَمَّد يحياتين . ط1 . الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف . بيروت / الجزائر . 2008 .

187) ديمين كرانت : موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية – الرومانس – الدرامه والدرامي – الحبكة) . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . ط1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 1983 .

188) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة جابر عصفور . ط1 . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة / باريس . 1991 .

189) روبرت شولز : السيمياء والتأويل .ترجمة سعيد الغانمي . ط1 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 1994 .

190) روبير إسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب . ترجمة آمال أنطوان عرموني . ط3 . عويدات للنشر والطباعة. بيروت . لبنان . 1999 .

191) روجر فاولر : اللسانيات والرواية . ترجمة أحمد مومن . دط .منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات . جامعة منتوري . قسنطينة . الجزائر . 2006 .

192) روزنتال و يودين : الموسوعة الفلسفية . ترجمة سمير كرم . مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي. ط3 . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت . لبنان . 1981 .

193) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية . ترجمة مُحَمَّد عصفور . دط . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . 1987 .

194) رينيه ويليك و أوستن وارين : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي .مراجعة حسام الخطيب . دط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . لبنان . 1987 .

195) ساراميلز : مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة . ترجمة وتقديم عصام خلف كامل . دط . دار فرحة للنشر والتوزيع . المنيا . مصر . 2003 .

196) سارة ميلز : الخطاب . ترجمة يوسف بغول . دط . منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات . جامعة منتوري . قسنطينة . الجزائر . 2004 .

197) غاستون باشلار : جدلية الزمن . ترجمة : خليل أحمد خليل .ط3 .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 1992 .

198) غاستون باشلار : جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا . ط5. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 2000 .

199) ف . أكوراجكوفسكايا : المادة و الوعي . ترجمة فؤاد المرعي . دط . منشورات دار الفجر . دت .

200) فرديناند ده سوسّر : محاضرات في الألسنية العامة . ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر .دط . منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة . الجزائر . 1986 .

201) فريدريك نيتشه : العلم والمرح . ترجمة حسان بورقية و مُحَمَّد الناجي. دط. أفريقيا الشرق .الدار البيضاء. المغرب . 2006 .

202) فلادمير بروب : مورفولوجية الحكاية الخرافية . ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر و أحمد عبد الرحيم نصر . ط1 . النادي الأدبي الثقافي . جدة . المملكة العربية والسعودية . 1989 .

203) فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية . ترجمة الولي مُحَمَّد .ط1 .المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء . 2000 .

204) فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية . ترجمة سعيد بن كراد . مراجعة عبد الفتاح كيليطو. دار كرم الله . الجزائر . 2012 .

205) كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا . ترجمة عبد الحميد صبره . ط1. دار الساقي . بيروت . لبنان . 1992 .

206) لوسيان غولدمان : الإله الخفي . ترجمة زبيدة القاضي . دط . منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب . دمشق . سورية . 2010 .

207) لوسيان غولدمان : العلوم الانسانية والفلسفة . ترجمة يوسف الأنطكي . مراجعة مُحَمَّد برادة . دط. المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . مصر . 1996.

208) لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية . ترجمة بدر الدين عرودكي . ط1 . دار الحوار للنشر والتوزيع . اللاذقية . سورية . 1993 .

209) لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . ترجمة مُحَمَّد سبيلا . ط2 .مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . لبنان . دت .

210) لوسيان غولدمان وآخرون : الرواية والواقع . ترجمة رشيد بنحدو . ط1 . منشورات عيون. الدار البيضاء . المغرب . 1988 .

211) مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والإبداع – دراسات جمالية ماركسية – . ترجمة رضا الظاهر. ط1 . مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في الوطن العربي . بيروت . لبنان . 1985 .

212) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي . ترجمة مُحَمَّد برادة . ط1 . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة / باريس . 1987 .

213) ميخائيل باختين : شعرية دستويفسكي . ترجمة جميل نصيف التكريتي. مراجعة حياة شرارة . ط1 . دار توبقال للنشر/ دار الشؤون الثقافية العامة . الدار البيضاء / بغداد . 1986 .

214) ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية . ترجمة يوسف حلاق . ط1 . منشورات وزارة الثقافة . دمشق . 1988 .

215) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة . ترجمة فريد أنطونيوس . ط3 . منشورات عويدات . باريس / بيروت . 1986 .

216) ميلان كونديرا : فن الرواية . ترجمة بدر الدين عرودكي . ط1 . الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق . سورية . 1999 .

217) هنري أرقون : الجمالية الماركسية . ترجمة جهاد نعمان . دط . منشورات عويدات . بيروت / باريس . 1975 .

218) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة . ترجمة حياة جاسم مُحَمَّد. دط . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . مصر . 1998 .

219) وليام جيمس : بعض مشكلات الفلسفة . ترجمة فتحي الشنيطي . دط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .القاهرة .دت .

3 – قائمة المراجع الأجنبية :

220) Charles Grivel : Production de l'interêt romanesque . Ed Mouton . Paris . 1973 .

221) Formalistes Russe : théorie de la littérature . Ed Seuil . Paris . 1965 .

222) Gérard Genette : Seuils. Editions du Seuil. Paris. 1987.

223) Gérard Genette : Figures I . Editions du Seuil .Paris .

224) Gérard Genette : Figures III. Editions du Seuil . Paris .

225) Jean Rousset : Forme et signification . Corti . Paris . 1964 .

226) Jean Georges : Le roman .Ed Seuil . Paris . 1971 .

227) Lucien Goldmann : Le Dieu caché : Etudes sur la vision Tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine . Gallimard . 1975 .

228) Paul Ricoeur : temps et récit (l'intrigue et le récit historique) .Editions du seuil. Paris. 1983.

229) Roland Barthes : Poétique du récit . Ed Seuil . Paris . 1977 .

230) T . Todorov : MIKHAIL BAKHTINE - Le principe Dialogique .Ed : Seuil . 1981 .

4 – قائمة الرسائل الجامعية :

231) باسم بسطال : أثر الواقعية الاشتراكية في روايات الطاهر وطار . مذكرة ماجستير (مخطوط) . قسم اللغة العربية . جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية – قسنطينة – . الجزائر . 2003 / 2004 .

232) حمد بن سعود البليهد : جماليات المكان في الرواية السعودية . أطروحة دكتوراه (مخطوط). كلية اللغة العربية . جامعة مُحَمَّد بن سعود الإسلامية . 1421 هـ .

233) روفية بوغنوط : شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي.مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر . 2006 / 2007 .

234) سمية قايم : شعرية الخطاب في رواية " بحثا عن آمال الغبريني " لإبراهيم سعدي . مذكرة ماجستير(مخطوط) . قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة –. الجزائر . 2007 /2008 .

235) صديقة معمر : شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988 – 2007). مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة قسنطينة . الجزائر . 2009 / 2010.

236) فريد حليمي : سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995 – 2000). مذكرة ماجستير (مخطوط) . قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر . 2009 / 2010 .

237) فضيلة بولجمر : هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج . مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها .جامعة منتوري – قسنطينة – .الجزائر . 2009 / 2010 .

238) كريمة مليزي : بنية الفضاء الروائي عند ياسمينة خضرا – رواية بم تحلم الذئاب – .مذكرة ماجستير . (مخطوط) . قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة باتنة 1 . 2014 / 2015 .

239) كمال فنينش : البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988– 2000). مذكرة ماجستير (مخطوط).قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر.2009 /2010.

240) ليندة حفصي : مستويات البناء النصي في "رائحة الكلب، حمائم الشفق ،عواصف جزيرة الطيور و زهور الأزمنة المتوحشة " ل جيلالي خلاص . مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها .جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر .

241) مُحَمَّد الصالح خرفي : جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. أطروحة دكتوراه (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة – الجزائر . 2006/2005 .

242) مريم بغيبغ : قسنطينة في الرواية الجزائرية المعاصرة . مذكرة ماجستير (مخطوط).قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة منتوري – قسنطينة – . الجزائر . 2009 / 2010 .

243) مريم شكاط : جماليات اللغة وأشكالها في رواية (تفنست) لعبد الله حمادي – قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب – مذكرة ماجستير(مخطوط) . قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة منتوري – قسنطينة – الجزائر. 2012 / 2011 .

244) نادية بوفنغور : كراف الخطايا ل "عبد الله عيسى لحيلح" – مقاربة سيميائية – (الشخصية –الزمن – الفضاء) . مذكرة ماجستير (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها .جامعة منتوري – قسنطينة – الجزائر . 2009 / 2010 .

245) وسيلة بوسيس : دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر . أطروحة دكتوراه (مخطوط). قسم اللغة العربية وآدابها . جامعة قسنطينة . الجزائر . 2011 /2012 .

5 – قائمة الدوريات والمجلات :

246) إبـراهيم السـولامي : مُحَمَّد زفـزاف كمـا عرفتـه .مجلـة الروايـة قضـايا وآفـاق. ع 6. الهيئـة المصـرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011 .

247) أحمد حافظ : الكتابة والكتابة عبر – النوعية في " العريس" .(أعمال الندوة الوطنية التي نظمتها جامعة ابن طفيل – القنيطرة –). ط1. منشورات دار الأمان . الرباط . المغرب .2008 .

248) إسماعيل زردومي :الخطاب السردي في الرحلة الورتلانية (البنية– الزمن). مجلة السرديات .ع3 .جامعة قسنطينة .الجزائر .2004 .

249) سعاد مسكين : سحر الحكاية وفتنة السرد – قراءة في رواية قبور في الماء –. مجلة الرواية قضايا وآفاق. ع 6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011 .

250) شريبط أحمد شريبط : بنية الفضاء في رواية " غدا يوم جديد ". مجلة الثقافة .ع 115 / س 22. الجزائر . 1997 .

251) شـوقي بـدر يوسـف : سـيميائية المعـنى في الروايـة المغربيـة " قبـور في المـاء" نموذجـا . مجلـة الروايـة قضايا وآفاق . ع 6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011 .

252) عبـد الـرحمن أبـو عـوف : لغـة الرمـز : في الحـي الخلفـي . مجلـة الروايـة قضـايا وآفـاق . ع 6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011 .

253) عبد القادر زيدان : الأدب والأيديولوجيا .مجلة فصول / مج 5 / ع 4 (يوليو– أغسطس – سبتمبر). الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 1985 .

254) عبد الله شطاح : الرواية الجزائرية التسعينية : كتابة المحنة أم محنة الكتابة ؟. مجلة تبيُّن للدراسات الفكرية والثقافية . ع 2 / مج 1 . المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات . بيروت . لبنان . 2012.

255) عثماني الميلود : السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث – التجريب – التذويت – السخرية – (ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة).ط1 .مختبر السرديات .كلية الآداب والعلوم الإنسانية. بنمسيك . الدار البيضاء . المغرب . 1996 .

256) العربي بنجلون : مُحَمَّد زفزاف .. والرؤية للعالم . مجلة الرواية قضايا وآفاق .ع6. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011 .

257) مُحَمَّد الباردي : الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا . مجلة فصول / ع 4 (عدد سابق) .

258) مُحَمَّد المسعودي : تشكيل المتخيل في رواية " دموع باخوس "(ضمن كتاب مُحَمَّد أمنصور الرواية الرؤيا). دط . مطبعة الرباط . المغرب . 2012 .

259) مُحَمَّد زفزاف : التقنية الروائية ليست بالضرورة دلالة على مدى طلائعية رواية ما . مجلة الطريق . ع 4. أغسطس . بيروت . لبنان . 1981 .

260) مُحَمَّد معتصم : (زمن القراءة)– قراءة في محتوى مادة رواية :" الثعلب الذي يظهر ويختفي" – . مجلة الرواية قضايا وآفاق . ع 6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . مصر . 2011.

261) مريزق قطارة : الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة – دراسة إحصائية تأويلية – الأسود نموذجا . مجلة الخطاب . ع 3 / ماي 2008 . تيزي وزو . الجزائر .

262) مصطفى إبراهيم الضبع : الأشياء و تشكلاتها في الرواية العربية . حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ع24 / الرسالة 213 . جامعة الكويت . 2004 .

263) منيرة شرقي : المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين .مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية .ع3 / أيلول (سبتمبر). لبنان . 2014 .

264) ميخائيل باختين : المتكلم في الرواية . ترجمة مُحَمَّد برادة . مجلة فصول . ع 3 / إبريل، مايو، يونيو. 1985 . القاهرة . مصر .

265) ياكوب باريون : ما الأيديولوجيا ؟ ترجمة أسعد رزوق . عرض ومناقشة سعيد المصري . مجلة فصول . ع3.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة : .....أ

مدخل تمهيدي : قراءة مفتاحية في المصطلحات الواردة في عنوان البحث :

1 – مفهوم مصطلح الخطاب في اللغة والدراسات النقدية المعاصرة :.....ص2

1 – 1 المفهوم اللغوي لمصطلح الخطاب:.....ص2

1 – 2 المفهوم الاصطلاحي للخطاب:.....ص3

2 – السيرة العلمية للروائي المغربي مُحَمَّد زفزاف: حياته من إبداعه:.....ص9

2 – 1 ميلاد مُحَمَّد زفزاف وحياته:.....ص9

2 – 2 مؤلفاته الأدبية الإبداعية والمقالات النقدية والتعليقات الصحفية:.....ص12

2 – 2 – 1 الترجمة:.....ص12

2 – 2 – 2 الروايات:.....ص12

2 –2 – 3 الشعر:.....ص 14

2 – 2 – 4 القصة:.....ص 18

2 – 2 – 5 المسرحية: .....ص 18

2 – 2 – 6 المقالات النقدية والتعليقات الصحفية:.....ص 19

الباب الأول :الزمن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:

الفصل الأول: تسريع الزمن في الخطاب الروائي.

1 – المبحث الأول: الزمن ومفاهيمه في الدراسات اللغوية و الفلسفية والنقدية:

1 – 1– المفهوم اللغوي لمصطلح الزمن :.....ص23

1 – 2 – المفهوم الفلسفي لمصطلح الزمن وتطوره في الدرس الفلسفي.....ص24

1 – 3 – المفهوم النقدي لمصطلح الزمن وتطوره في الدراسات النقدية.....ص29

2 – المبحث الثاني : الحذف الزمني : مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

2 – 1 – مفهوم الحذف الزمني:.....ص41

2 – 2 – تجليات الحذف الزمني في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص42

3 – المبحث الثالث : الخلاصة الزمنية: مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

3 – 1 – مفهوم الخلاصة الزمنية :.....ص52

3 – 2 – تجليات الخلاصة الزمنية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص55

4 – المبحث الرابع : أهمية تسريع الزمن في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

الفصل الثاني : تبطيء الزمن في الخطاب الروائي :

1 – المبحث الأول :المشهد الزمني: مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

1 – 1 – مفهوم المشهد الزمني:.....ص79

1 – 2 – تجليات المشهد الزمني في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص80

2 – المبحث الثاني : الوقفة الزمنية مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

2 – 1 – مفهوم الوقفة الزمنية :.....ص102

2– 2 – تجليات الوقفة الزمنية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص104

3 – المبحث الثالث : أهمية تبطيئ الزمن في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

4– المبحث الرابع: الزمن والخطاب الروائي (الأصول والعلاقة/ العرض المنهجي والتجليات):

4 – 1 الزمن التاريخي الكرونولوجي وميلاد الخطاب الروائي :.....ص127

4 – 2 – الزمن وتنميط الخطاب الروائي:.....ص128

4 – 3 – اللغة والزمن والخطاب:.....ص130

4 – 4 – هيكلية الزمن في الخطاب الروائي :.....ص131

4 – 5 – الزمن وخصوصية الخطاب الروائي :.....ص132

4 – 6 – الزمن أحد عناصر الخطاب الروائي : ص132

4 – 7 – الزمن وعناصر الخطاب الروائي الأخرى :.....ص133

الفصل الثالث : أيديولوجيا الزمن في الخطاب الروائي :

1 – المبحث الأول : مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي :

1 – 1 – مفهوم الأيديولوجيا في الرواية:.....ص138

1 – 2 – مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي عند لوسيان غولدمان:.....ص140

1 – 3 – مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي عند ميخائيل باختين:.....ص143

1 – 4 – مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي بين غولدمان وباختين:.....ص146

2 – المبحث الثاني : الأيديولوجيا والزمن الروائي (العلاقة والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف):

2 – 1 – الأيديولوجيا هي التي تصنع الزمن الروائي وتتحكم فيه:.....ص 149

2 – 2 – العلاقة بين الأيديولوجيا والزمن و تأثير ذلك على الخطاب الروائي:.....ص150

2 – 3 – خصوصية الأيديولوجيا في الخطاب الروائي وخصوصية الزمن السردي:.....ص 151

2 – 4 – اختيار الحركة الزمنية للسرد يناسب شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي:.....ص 153

2 – 5 – اللغة السردية تختفي وراءها أيديولوجيا المؤلف:.....ص 154

3 – المبحث الثالث : أثر الأيديولوجيا في تكوين زمن خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

3 – 1 – بلاغة الحذف السردي وإضمار الأيديولوجي:.....ص159

3 – 2 – تبئير المشهد السردي وتنمية الحدث الدرامي:.....ص161

3 – 3 – آلية التلخيص السردي وعملية التخلص من الدرامي:.....ص 167

3 – 4 – الوقفات الزمنية ونظام الصورة الزمنية:.....ص170

الباب الثاني :الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

الفصل الأول : أنماط الوعي في الخطاب الروائي:

المبحث الأول : مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية :

1 – 1 – مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات اللغوية::.....ص177

1 – 2 – مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات الفلسفية :.....ص178

1 – 3 – مفهوم الوعي وتطوره في الدراسات النقدية :.....ص180

أ – مصطلح التناظر:.....ص186

ب – مفهوم الرؤية للعالم: ص186

ج – البنية الدالة:.....ص187

ج – الفهم والتفسير:.....ص187

د – الكلية أو الشمولية:.....ص188

المبحث الثاني : الوعي القائم مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي :

2 – 1 – مفهوم الوعي القائم :.....ص 191

2 – 2 – تجليات الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص193

المبحث الثالث : الوعي الزائف مفهومه وتجلياته في الخطاب الروائي :

3 – 1 – مفهوم الوعي الزائف :.....ص 204

3 – 2 – تجليات الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص 204

المبحث الرابع :الوعي الممكن مفهومه وتجلياته في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

4 – 1 – مفهوم الوعي الممكن :.....ص 217

4 – 2 – تجليات الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص217

الفصل الثاني : أيديولوجيا الوعي في الخطاب الروائي (من الواقعية إلى البنية الدالة) :

1 – المبحث الأول : أهمية الوعي في تشكيل خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

1 – 1 – الوعي في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف هو شيء طبيعيّ وضروريّ جداً :.....ص230

1 – 2 – الوعي بمفاهيمه الكثيرة عند الباحثين هو المحرّك لشبكة العلاقات السردية:.....ص232

1– 3 – الوعي عنصر من عناصر تشكيل الخطاب الروائي:.....ص233

1 – 4 – الوعي يرسم ملامح أيديولوجيا المؤلف :.....ص233

1– 5 – وعي الكتابة يعطي خصوصية الخطاب الروائي:.....ص236

المبحث الثاني : أيديولوجيا الوعي القائم /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

2 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي القائم:.....ص239

2 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص240

المبحث الثالث : أيديولوجيا الوعي الزائف /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

3 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي الزائف:.....ص250

3 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص251

المبحث الرابع : أيديولوجيا الوعي الممكن/ المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

4 – 1 – مفهوم أيديولوجيا الوعي الممكن:.....ص262

4 – 2 – تجليات أيديولوجيا الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص262

الفصل الثالث : أسلبة أنماط الوعي في الخطاب الروائي (من البنية الدالة إلى الحوارية اللغوية) :

المبحث الأول : الوعي القائم والأسلبة /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

1 – 1 – مفهوم الأسلبة عند باختين.(**Stylisation**) :.....ص275

أ – المفهوم اللغوي لمصطلح الأسلبة:.....ص275

ب – المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الأسلبة:.....ص275

1 – 2 – تجليات الأسلبة في قراءة الوعي القائم في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص278

المبحث الثاني : الوعي الزائف والأسلبة /المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :

2 – 1 تجليات الأسلبة في قراءة الوعي الزائف في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص286

المبحث الثالث : الوعي الممكن والأسلبة/ المفهوم والتجليات في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :

3 – 1 – تجليات الأسلبة في قراءة الوعي الممكن في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :.....ص295

الباب الثالث : المكان في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :

الفصل الأول : أشكال المكان وآليات بنائه في الخطاب الروائي :

المبحث الأول : المكان ومفاهيمه في الدراسات اللغوية والفلسفية والنقدية :

1 – 1 – مفهوم المكان في الدراسات اللغوية :.....ص 306

1 – 2 – مفهوم المكان وتطوره في الدراسات الفلسفية :.....ص307

1 – 3 – مفهوم المكان وتطوره في الدراسات النقدية :.....ص310

2 – 3 – طبيعة المصطلح والاختيار النقدي :.....ص320

المبحث الثاني : الأمكنة المغلقة مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :

2 – 1 – مفهوم الأمكنة المغلقة :.....ص324

2 – 2 – وظيفة الأمكنة المغلقة في تشكيل المكان الروائي :.....ص325

2 – 3 – تجليات الأمكنة المغلقة في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :.....ص326

المبحث الثالث : الأمكنة المفتوحة مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :

3 – 1 – مفهوم الأمكنة المفتوحة :.....ص344

3 – 2 – وظيفة الأمكنة المفتوحة في تشكيل المكان الروائي :.....ص345

3 – 3 – تجليات الأمكنة المفتوحة في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :.....ص346

المبحث الرابع : الصورة السردية : مفهومها وتجلياتها في خطاب الروائي مُحَّد زفزاف :

4 – 1 – مفهوم الصورة السردية : ص363

4 – 2 – تجليات الصورة السردية في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص 364

الفصل الثاني : الألبسة والأطعمة والأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي :

المبحث الثالث : أهمية المكان في تشكيل الخطاب الروائي :

المبحث الثاني : الألبسة و دورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات) :

2 – 1 – مفهوم الألبسة في الرواية :.....ص384

2 – 2 – وظيفة الألبسة في تشكيل المكان الروائي :.....ص384

2 – 3 – تجليات الألبسة ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص384

المبحث الثالث :الأطعمة ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات) :

3 – 1 – مفهوم الأطعمة في الرواية :.....ص395

3 – 2 – وظيفة الأطعمة في تشكيل المكان الروائي :.....ص395

3 – 3 – تجليات الأطعمة ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص396

المبحث الرابع : الأشياء ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم و الوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

4 – 1 – مفهوم الأشياء في الرواية :.....ص407

4 – 2 – وظيفة الأشياء في تشكيل المكان الروائي :.....ص408

4 – 3 – تجليات الأشياء ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص411

الفصل الثالث :الألوان والأصوات والروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي:

المبحث الأول :الألوان ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

1 – 1 – مفهوم الألوان في الرواية:.....ص423

1 – 2 – وظيفة الألوان في تشكيل المكان الروائي:.....ص424

1 – 3 – تجليات الألوان ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص425

المبحث الثاني : الأصوات ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

2 – 1 – مفهوم الأصوات في الرواية:.....ص440

2 – 2 – وظيفة الأصوات في تشكيل المكان الروائي:.....ص441

2 – 3 – تجليات الأصوات ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف :.....ص442

المبحث الثالث : الروائح ودورها في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف (المفهوم والوظيفة والدلالة السيميولوجية والتجليات):

3 – 1 – مفهوم الروائح في الرواية:.....ص451

3 – 2 – وظيفة الروائح في تشكيل المكان الروائي:.....ص452

3 – 3 – تجليات الروائح ودلالتها السيميولوجية في تشكيل المكان في خطاب الروائي مُحَمَّد زفزاف:.....ص453

خاتمة :.....ص463

قائمة المصادر والمراجع :.....ص466

فهرس المحتويات : ص489

ملخص البحث

باللغتين الأجنبيّتين "الفرنسية "

و"الإنجليزية"

"Le temps, la conscience et le lieu dans le discours romancier de Mohamed Zafzaf"

Cette étude intitulée "Le temps, la conscience et le lieu dans le discours romancier de Mohamed Zafzaf" vise à parler de l'idéologie et sa relation avec les thèmes narratifs secondaires : le temps, la conscience et le lieu, en ce qui concerne leur influence sur la formation du discours romancier chez Mohamed Zafzaf, commençant par la problématique principale, qui cherche à répondre aux questions fondamentales dans ses trois thèmes : Où réside l'idéologie dans le temps, la conscience et le lieu? Quels sont leurs aspects dans la formation du discours romancier chez Mohamed Zafzaf? soyant ainsi les questions qui forment les trois chapitres avec leurs parties et sections.

Le travail que nous venons présenter se répartit en une introduction, une préface, trois chapitres et une conclusion qui sont les suivants:

Nous avons choisi de commencer cette thèse en présentant les étapes méthodologiques qui devront apparaitre dans cette recherche scientifique. Ensuite, vient l'introduction qui présentera les différents mots clés contenus dans le titre de la thèse, qu'est le terme du discours au sens propre comme au sens figuré ainsi que la biographie scientifique de Mohamed Zafzaf.

- Le premier chapitre qui s'intitule " Le temps dans le discours romancier de Mohamed Zafzaf " est constitué de trois parties ; en premier lieu nous parlerons dans sa première partie qui s'articule autour de trois sections, d'une part, du temps et son importance, les conceptions et les connotations linguistiques, philosophiques et critiques citées par les chercheurs dans le thème du temps. D'autre part, on y parlera également de l'accélération du temps à travers les mécanismes de l'ellipse (le mécanisme de la suppression narrative) et celui du résumé (le mécanisme de la réalisation du contenu narratif) et son rôle dans la mise en relief des aspects de l'idéologie du temps narratif. La deuxième partie s'intéresse, elle aussi avec ses trois sections, à parler du ralentissement du temps à travers les deux mécanismes de la scène (le mécanisme du focalisation narrative) et les pauses temporelles (l'arrêt du temps narratif). Alors que la troisième partie, divisée en trois sections, cherche à définir l'idéologie dans le discours romancier et sa relation avec le temps romancier et la fonction de l'idéologie dans la formation du temps romancier.
- Le deuxième chapitre ayant pour titre " La conscience dans le discours romancier chez Mohamed Zafzaf" est constitué, lui aussi, de trois parties, où la première, avec ses trois sections, étudie le problème de la conscience et son importance, les conceptions et les connotations linguistiques, philosophiques et critiques évoquées par les chercheurs dans cette affaire. Elle se charge, de plus, de préciser les types de la conscience sociale (la conscience réelle, fausse et possible) contenues dans le discours romancier de Mohamed Zafzaf. Ensuite,

vient la deuxième partie, qui comprend trois sections, de ce même chapitre qui traitera les aspects idéologiques de chaque type de la conscience (réelle, fausse, possible) par la suite afin d'arriver à repérer les aspects de chacun de ces types. Finalement, on conclut ce deuxième chapitre par la troisième partie, comprenant aussi trois sections, qui veille à appliquer l'héritage théorique linguistique de Mikhaïl Bakhtine sur le roman pour identifier les aspects de l'idéologie dans la formation du discours romancier de Mohamed Zafzaf.

- Quant au troisième chapitre, dans cette étude intitulé "Le lieu dans le discours romancier de Mohamed Zafzaf" comprend, lui aussi, trois parties, où le première, qui contient trois sections, parle des conceptions et des connotations linguistiques, philosophiques et critiques possibles évoquées par les chercheurs concernant le terme critique traduit, utilisé dans l'étude critique et son désaccord complexe. En outre, elle présentera les formes du lieu et les mécanismes de sa formation dans le discours du romancier Mohamed Zafzaf. La deuxième partie, evec ses trois sections, traite les thèmes comme les vêtements, les aliments et les objets et leur rôle en ce qui concerne la formation du lieu narratif. La troisième et la dernière, contenent aussi trois sections, est consacrée à parler des sons, des couleurs et des odeurs et leur rôle dans la formation du discours romancier.

La conclusion de cette étude est consacrée à citer les résultats obtenus pour répondre à la problématique élémentaire de la présente étude qui se composent de ces trois thèmes suivants:

1. Le problème du temps dans le discours romancier a constitué une particularité essentielle qui est apparue dans plusieurs niveaux, et qui a dévoilé, en même temps, la présence du temps narratif et idéologique de la rédaction qui sert de base pour le style du discours romancier chez Zafzaf.
2. La narrativité avec sa nature narrative est un porteur idéologique, soyant, en même temps, l'un des aspects de l'idéologie de l'auteur dans la formation du discours romancier. La langue du discours qui forme la narration a une particularité porteuse de l'idéologie qui appartient à la vision de l'auteur sur l'être humain, l'univers et la vie.
3. Les niveaux narratifs dans le discours du romancier Mohamed Zafzaf comprennent la construction temporelle guidée par l'idéologie, qui guide à son tour le rythme temporel de la narration au niveau des quatre mouvements narratifs en ce qui concerne l'accélération et le ralentissement du temps. Alors, le temps narratif devient l'un des aspects de l'idéologie dans le discours romancier.
4. Le thème de la conscience dans le discours du romancier Mohamed Zafzaf montre la typologie de cette conscience résultant de l'effet idéologique dans la formation des types de la conscience. Ainsi, cette typologie devient une conclusion définitive de l'intervention de l'idéologie dans l'organisation des relations narratives entre les personnages.

5. La fonction idéologique du narrateur apparait dans la formation du discours romancier en appliquant le pouvoir de la stylisation qui est l'un des aspects de l'intervention idéologique du narrateur qu'est le masque de l'auteur qui domine tout dans le discours romancier.
6. L'opération de la construction des relations narratives entre les types de la conscience sociale dans le discours du romancier Mohamed Zafzaf se déroule selon la vision de l'existence matérielle qui se diffère entre les différents types de la conscience existant dans le discours romancier. C'est ainsi que cette existence matérielle maitrise la structure des relations narratives.
7. l'idéologie se forme à travers le lieu romancier et ses sujets apparaissent sous différents aspects, commençant par choisir le type du lieu et les éléments qui le composent et les mécanismes de sa construction, soyant ainsi le héros qui s'oppose à un personnage appartenant à la conscience contradictoire, qui est par la suite l'un des mécanismes de la construction de l'évènement narratif chez Mohamed Zafzaf.
8. Ainsi, la présence de l'idéologie a laissé le lieu romancier apparaitre sous forme de pôles contradictoires bilatéraux qui ont attiré notre attention sur les formes du lieu, qui sont les lieux contradictoires qui exercent une pression sur la conscience qui s'oppose à son idéologie.
9. Le pouvoir idéologique appliqué par le lieu a trouvé une résistance de la conscience contradictoire à travers les sons qui expriment, en réalité, la réaction de cette même conscience contradictoire de la particularité du lieu opposé. Et c'est cette opération (le flux et le reflux) qui augmente l'attitude idéologique en ce qui concerne l'évènement narratif.
10. Les différents aspects de l'idéologie du lieu dans le discours romancier se divisent en plusieurs mécanismes, parmi lesquels l'utilisation des couleurs, des aliments et des objets qui montrent l'intégration du lieu authentique et du lieu romancier. Alors, cette intégration fait approcher ce dernier de la réalité sans ignorer la distance idéologique qui se forme sous l'effet de l'intervention de l'auteur-narrateur.
11. Le lieu est donc comme les autres éléments du discours romancer qui permet d'exécuter l'acte idéologique de l'auteur en embrassant l'évènement narratif qui démontre cet acte. Alors, le lieu devient l'incubateur principal de cet acte.
12. La concentration sur l'un des éléments du discours romancier (le temps tout seul par exemple, ou la conscience ou bien le lieu) ne peut pas dévoiler la profondeur idéologique du discours, en effet ses trois éléments étant réunis nous permet d'obtenir les résultats concernant le discours du romancier Mohamed Zafzaf, et c'est alors le but scientifique de rédiger cette étude. Or, un seul élément nous donne des résultats partiels temporaires qui ne servent pas ce denier but.

"Time, consciousness and place in the novelist Mohamed Zafzaf's novelistic speech"

This study, through its distinguished title "Time, consciousness and place in the novelist Mohamed Zafzaf's novelistic speech", seeks to talk about ideology and its relation to the three pivotal narrative issues of time, consciousness and place in terms of its influence on the formation of the narrative speech of novelist Mohamed Zafzaf, starting from the main problematic which searches to find the fundamental questions in these three questions, where does ideology lie in time, consciousness and place? What are their aspects in the formation of novelist Mohamed Zafzaf's speech? These are the questions that form the three chpters with their parts and sections. The research which we have just presented, is divided into an introduction, a preface, three chapters, and a conclusion, as follows:

We have chosen to start this thesis by presenting the methodological steps this which should appear in this scientific research. Then, comes the introduction, which presents the different keywords contained in the title of this thesis which is the term of speech, both literally and figuratively, as well as the scientific biography of Mohamed Zafzaf.

- The first chapter, entitled: "Time in the speech of novelist Mohamed Zafzaf" consists of three parts, the first one, we talk about time in the speech of the novelist Muhammad Zafzaf), consists of three parts, the first part talks about the time and his importance and the conceptual and linguistic concepts, mentioned by the searchers in the matter of time. On the other hand, it deals with the acceleration of time through the mechanisms of ellipse (mechanism of narrative suppression) and the summary (the mechanism of achieving narrative content) and its contribution to clarify the aspects of the ideology of narrative time. The second part talks about the slowing down of time through the two mechanisms of the scene (the mechanism of narrative focus) and time beak (the break of narrative time). While the third part, divided into three sections, examines the concept of ideology in the novelistic speech, the relationship of ideology with the novelistic time, and the aspects of ideology in the formation of the novelistic time.
- The second chapter, entitled:(consciousness in the speech of the novelist Muhammad Zafzaf), is also divided into three parts. The first part ,with his three sections, examines the issue of consciousness, and its importance, and linguistic, philosophical, and critical concepts and connotations mentioned by the searchers in this matter. In addition, it deals with the types of social consciousness (real, false and possible consciousness) to make clear each type. The second part, which includes three sections, deals with the ideological aspects of each one of

the tree consciousness (real, false and possible) to identify the typology of each consciousness. The second chapter ends with the third part, including also three sections, which tries to apply the theoretical linguistic heritage of Mikhaïl Bakhtine in the novel to reach the aspects of ideology in the structure of the novelistic speech of Muhammad Zafzaf.

- The third chapter of this study, entitled "Place in the speech of the Novelist Muhammad Zafzaf" is also composed of three parts , The first part, containing three sections, talks about place and the possible linguistic, philosophical and critical connotations and concepts mentioned by the searchers regarding the critical translated term used in the critical study and his complex disagreement. Moreover, it talks about the forms of the place and the mechanisms of its construction in the speech of the novelist Mohammed Zafzaf. While the second part, with his three sections, examines the issues of clothing, food and things and its role in forming the narrative place. The third and the last part, including also three sections, talks about sounds, colours and smells and their roles in forming the narrative place.

The conclusion of this study is dedicated to mention the results obtained to answer the problematic of the elementary study which consists of the three major issues, as follows:

1. The issue of time in the novelistic speech has been an important particularity that has been manifested at many levels, while at the same time it is revealing the presence of the ideological and narrative time of writing that establishes the style of Zafzaf's novelistic speech.
2. The narrativity with his narrative nature is an ideological holder, and at the same time is an aspect of the author's ideology in the construction of the novelistic speech. The language of the speech that forms the narration has the particularity of the ideological holder that falls under the author's view of man, universe, and life.
3. The narrative levels in the novelist Mohamed Zafzaf include the temporel construction controlled by the ideology, which controls the temporel rhythm of narration at the level of the four narrative movements in terms of accelerating and slowing down time. Thus the narrative time becomes one of the aspects of ideology in the novelistic speech.
4. The issue of consciousness in the speech of the novelist Mohamed Zafzaf refers to the typology of this consciousness resulting from the ideological effect in building types of consciousness. Thus, this typology becomes the definitive result of the intervention of ideology in controlling the narrative relations between the characters.

5. The ideological function of the narrator appears in the construction of novelistic speech by applying the authority of the stylization, which is one of the aspects of the ideological intervention of the narrator, which is the mask of the author who controls everything in the novelistic speech.
6. The process of building narrative relations between the types of social consciousness in the speech of the novelist Mohamed Zafzaf occurs according to the view of material existence, which differs between the different types of consciousness in the novelistic speech. This material existence controls the structure of narrative relations.
7. The ideology is formed at the level of the hero place, and its issues appear in different aspects, starting from choosing the type of place and the elements of its construction and the mechanisms of its structure, therefore the place becomes a hero which opposes to a character belonging to the contradictory consciousness , thus is one of the mechanisms of the structure of Mohamed Zafzaf's narrative event.
8. Therefore, the presence of the ideology has made the novelistic place appears in form of contradictory bilateral poles , this latter makes us pay attention to some of place forms, which are the contradictory places which exert pressure on the ideological contradictory consciousness.
9. The ideological authority exercised by the place finds resistance from the contradictory consciousness throughout the sounds which express, in reality, the reaction of contradictory consciousness that oppose to the opposing particularity of place. And this operation (the flow and the flux) that increases the ideology attitude of narrative event.
10. The different aspects of place ideology in the novelistic speech are divided on many mechanisms, including the mechanism of the use of colours, smells, foods and things that indicates the integration between the real and the novelistic place. This integration brings the latter closer to reality, but does not eliminate the ideological distance that is formed by the author's intervention through the narrator-author.
11. The place, like other elements of the novelistic speech, allows the author's ideological act to be carried out by embracing the narrative event which shows this act, thus the place becomes the principal incubator of this act.
12. The focus on only one component of the narrative speech (time alone, for example, consciousness or place) can not reveal the ideological depth of the speech. The three components of this last together give us the results of the novelist Mohamed Zafzaf, which is the scientific goal of writing this study . While the search of only one component gives us temporary partial results that do not serve this previous goal.

ملخّص البحث باللغة العربية :

تسعى هذه الدراسة من خلال عنوانها المتميز الموسوم ب (الزمن والوعي والمكان في خطاب الروائي محمد زفزاف) إلى الحديث عن الأيديولوجيا وعلاقتها بالقضايا المفصلية السردية الثلاثة: الزمن والوعي والمكان؛ من حيث تأثيرها في تشكيل خطاب الروائي محمد زفزاف، انطلاقاً من الإشكالية الرئيسية التي تروم البحث عن الأسئلة الجوهرية في هذه المسائل الثلاثة: أين تكمن الأيديولوجيا في كلّ من الزمن والوعي والمكان ؟ وما هي مظاهرها في تشكيل خطاب الروائي محمد زفزاف ؟. وهي الأسئلة التي تتكون منها الأبواب الثلاثة بفصولها ومباحثها. ومنه فإن هذا البحث قسّم إلى مقدمة ومدخل تمهيدي و ثلاثة أبواب وخاتمة جاءت على النحو الآتي:

فمقدمة البحث تناولنا فيها الخطوات المنهجية الواجب توافرها في عرض جوانب هذا البحث العلمي. بينما اختص المدخل التمهيدي بعرض المصطلحات المفتاحية الواردة في عنوان البحث، ألا وهي: مصطلح الخطاب في اللغة والاصطلاح. إضافة إلى السيرة العلمية للروائي محمد زفزاف.

فالباب الأول المعنون ب :(الزمن في خطاب الروائي محمد زفزاف) يتكون من ثلاثة فصول؛ فالفصل الأول يتحدث عن الزمن ومفاهيمه اللغوية والفلسفية والنقدية التي ذكرها الباحثون في هذه المسألة. إضافة إلى الحديث عن تسريع الزمن عن طريق آليتيّ الحذف (آلية البتر السردي) والخلاصة (آلية تحقيق المحتوى السردي) وإسهامهما في بيان مظاهر أيديولوجيا الزمن السردي. وأما الفصل الثاني: فيتكفّل بالحديث عن تعطيل الزمن عن طريق آليتيّ المشهد (آلية التبئير السردي) والوقفات الزمنية (سكونية الزمن السردي). والفصل الثالث: يبحث عن مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي، وعلاقة الأيديولوجيا بالزمن الروائي، وتجليات الأيديولوجيا في تكوين الزمن الروائي.

وأما الباب الثاني المعنون ب: (الوعي في خطاب الروائي محمد زفزاف) فيتشكل هو الآخر من ثلاثة فصول؛ فيبحث الفصل الأول في مسألة الوعي ومفاهيمه اللغوية والفلسفية والنقدية التي ذكرها الباحثون في هذه القضية. وأنماط الوعي الاجتماعي(الوعي القائم والزائف والممكن) الموجودة في خطاب الروائي محمد زفزاف . ويأتي الفصل الثاني من هذا الباب ليعالج السمات الأيديولوجية لكل نمط من أنماط الوعي الثلاثة (القائم والزائف والممكن) للوصول إلى ضبط نمطية كلّ وعي. وينتهي الباب الثاني بالفصل الثالث الذي يبحث في محاولة تطبيق الميراث النظري اللساني لميخائيل باختين في الرواية للوصول إلى مظاهر الأيديولوجيا في بنية الخطاب الروائي لدى محمد زفزاف.

وأما الباب الثالث: من هذا البحث المعنون ب (المكان في خطاب الروائي محمد زفزاف) فيتكون هو الآخر من ثلاثة فصول؛ فالفصل الأول يتحدث عن المكان ومفاهيمه اللغوية والفلسفية والنقدية الممكنة التي ذكرها الدارسون بخصوص المصطلح النقدي المترجم والخلاف المعقّد الذي نشأ حوله. إضافة إلى حديثه عن أشكال المكان وآليات بنائه في خطاب الروائي محمد زفزاف. بينما يبحث الفصل الثاني في قضايا الألبسة والأطعمة والأشياء ودورها في تشكيل المكان الروائي. ويتكفّل الفصل الثالث وهو الأخير بالحديث عن الأصوات والألوان والروائح ودورها في تشكيل المكان الروائي.

وتكون خاتمة البحث موطناً لذكر النتائج المتوصل إليها للإجابة عن إشكالية البحث المفصلية التي تتشكل منها المسائل الثلاثة الكبرى، وهي على النحو الآتي:

1 – لقد شكلت مسألة الزمن في الخطاب الروائي خصوصية مهمّة تجلت على مستويات كثيرة، وكشفت في الوقت نفسه عن حضور زمن الكتابة السردي الأيديولوجي الذي يؤسس لنمط الخطاب الروائي عند زفزاف.

2 – الحكي السردي بطبيعته القصصية هو حامل أيديولوجي، ويعدّ في الوقت نفسه مظهراً من مظاهر أيديولوجيا المؤلف في بناء الخطاب الروائي. فلغة الخطاب التي يتشكل منها السرد لها خصوصية الحمولة الأيديولوجية التي تنضوي تحت رؤية المؤلف للإنسان والكون والحياة.

3 – تتضمن المستويات السردية في خطاب الروائي محمد زفزاف البناء الزمني الذي تتحكم فيه الأيديولوجيا؛ فهذه الأخيرة تتحكم في الإيقاع الزمني للسرد على مستوى الحركات السردية الأربعة فيما يخص تسريع الزمن وتبطيئه. وبذلك يكون الزمن السردي مظهراً من مظاهر الأيديولوجيا في الخطاب الروائي.

4 – تشير مسألة الوعي في خطاب الروائي محمد زفزاف إلى نمطية هذا الوعي الناتجة عن الأثر الأيديولوجي في بناء أنماط الوعي الاجتماعي. وبذلك تكون هذه النمطية حصيلة نهائية لتدخّل الأيديولوجيا في ضبط العلاقات السردية بين الشخصيات.

5 – تبرز الوظيفة الأيديولوجية للراوي في بناء الخطاب الروائي من خلال ممارسة سلطة الأسلبة التي تعدّ مظهراً من مظاهر التدخّل الأيديولوجي للراوي / قناع المؤلف الذي يسيطر على كلّ شيء في الخطاب الروائي.

6 – تتمّ عملية بناء العلاقات السردية بين أنماط الوعي الاجتماعي في خطاب الروائي محمد زفزاف وفق منظور الوجود المادي الذي يختلف بين أنماط الوعي الموجودة في الخطاب الروائي. فهذا الوجود المادي هو الذي يتحكم في بنية العلاقات السردية.

7 – تتشكل الأيديولوجيا على مستوى المكان الروائي وتتبلور قضاياها في مظاهر كثيرة؛ انطلاقاً من اختيار نوعية المكان وعناصر تشكيله وآليات بنائه، ليكون المكان بطلاً مضاداً لشخصية تنتمي إلى الوعي المناوئ، وهي آلية من آليات بناء الحدث السردي عند محمد زفزاف.

8 – ومن ثمة فإن حضور الأيديولوجيا جعل المكان الروائي يظهر في شكل تقاطبات ثنائية ضدية، وهذه الأخيرة جعلت بعض أشكال المكان تلفت نظرنا إليها، وهي الأمكنة المعادية التي تمارس ضغطاً على الوعي المناوئ لأيديولوجيتها.

9 – إن السلطة الأيديولوجية التي يمارسها المكان تجد مقاومة من الوعي المناوئ لها عن طريق الأصوات التي تعبر – في الحقيقة – عن ردّ فعل هذا الوعي المناوئ لخصوصية المكان المعادية. وهذه العملية (المدّ والجزر) هي التي تزيد من أيديولوجية الموقف من الحدث السردي.

10 – لقد توزعت مظاهر أيديولوجيا المكان في الخطاب الروائي على آليات كثيرة؛ منها آلية استعمال الألوان والروائح والأطعمة والأشياء التي تدل على التّماهي بين المكان الواقعي والمكان الروائي. وهذا التّماهي يقرّب هذا الأخير من الواقع، لكنه لا يلغي المسافة الأيديولوجية التي تتشكل بفعل تدخّل المؤلف عن طريق الراوي /المؤلف الضمني.

11 – فالمكان إذاً كغيره من عناصر الخطاب الروائي يسمح بممارسة الفعل الأيديولوجي للمؤلف من خلال احتضانه للحدث السردي الذي يمظهر هذا الفعل. ويكون بذلك المكان هو الحاضن الأساسي لهذا الفعل.

12 – إن التركيز على مكوِّن واحد فقط من مكونات الخطاب الروائي (الزمن وحده مثلاً أو الوعي أو المكان) لا يمكن أن يكشف عن العمق الأيديولوجي للخطاب؛ فمكونات هذا الأخير الثلاثة مجتمعةً تعطينا النتائج المتعلقة بخطاب الروائي محمد زفزاف، وهو الهدف العلمي من تسجيل هذا البحث . بينما بحثُ مكون واحد فقط يعطينا نتائج جزئية مؤقتة لا تخدم هذا الهدف السابق.