تاريخ استقبال المقال: 2019/08/04 تاريخ قبول نشر المقال: 2019/10/13 تاريخ نشر المقال: 2019/12/18

معضلة البطل الإشكالي
في رواية "الأفعى والبحر"
The dilemma of the problematic hero
in a novel "The Snake and the Sea"

عبد الرحمن بوعلي
جامعة الشارقة
abouali@sharjah.ac.ae

ملخص:

يعد الروائي المغربي محمد زفزاف من أهم الأصوات التي أسست المشهد الروائي في المغرب منذ ستينات القرن الماضي. وقد ترك مجموعة من الأعمال الهامة التي ترجمت إلى لغات عديدة.

وفي هذه الدراسة نحاول أن نحلل إحدى روايات الكاتب الهامة من خلال تيمة البطل الإشكالي كما تم تحديده من خلال الدراسة السوسيولوجية.

الكلمات المفاتيح: *البطل الإشكالي، محمد زفزاف، الرواية، النظرية السوسيولوجية.*

***Abstract* :**

Moroccan novelist Mohamed Zafzaf is one of the most important voices that established the novel scene in Morocco since the 1960s. He has left a collection of important works that have been translated into several languages.

In this study, we attempt to analyze one of the important novels of the writer through the problematic protagonist's character as determined by the sociological study.

Key words: *The Problematic Hero, Muhammad Zafzaf, The Novel, The Sociological Theory.*

***Résumé* :**

Le romancier marocain Mohamed Zafzaf est l'une des voix les plus importantes qui a créé le mouvement du roman au Maroc depuis les années 1960. Il a laissé une collection d'ouvrages importants traduits en plusieurs langues.

Dans cette étude, nous essayons d'analyser l'un des romans les plus importants de l'écrivain à travers le personnage du protagoniste problématique déterminé par l'étude sociologique

Mots-Clés : *Le héros problématique, Muhammad Zafzaf, Le roman, La théorie sociologique.*

- مقدّمة:

لا تشكل هذه الدراسة التي تتمحور حول نص روائي مغربي سوى عمل جزئي يؤطره مشروع عام هو محاولة إعطاء صورة سوسيولوجية عن الخطاب الروائي المغربي، وعن الحقل الثقافي والاجتماعي والإيديولوجي الذي رسخ العمل الروائي كخطاب من بين الخطابات الأخرى: الأدبية والفلسفية والسياسية. لذا فهو لا يهدف بالضرورة إلى طرح الأسئلة بالدرجة الأولى على المتن الروائي المغربي، وإن كان يحاول الاقتراب من نموذج واحد هو نموذج "الأفعى والبحر"[1] للكاتب محمد زفزاف[2]، وإنما يحاول، من خلال المقاربة السوسيولجية لظاهرة خطاب الرواية، أن يبلور مجموعة من الآراء تصلح أن تكون مفاتيح أولية لفهم النص المغربي من جهة، والعربي من جهة أخرى. وسيكون ذلك:

أولا: خارج كل رؤية يمكن نعتها بـــ (الأيديولوجية)، أي خارج التصنيفات الواقعية الميكانيكية التي تربط الأدب بالواقع ربطا فيه الكثير من التعسف والتحمل.

ثانيا: في إطار المشروع التجديدي الذي رفعته حركة الحداثة العربية، سواء في الشعر أو المسرح أو الروائية أو القصة أو النقد.

كما أن الدراسة، ونحن ندرك ما تسبب فيه النقد العربي التقليدي من تهميش للنص الإبداعي، عندما شغل نفسه باختزال عناصر الأدب، وزجها فيما كان يسمى ولا زال يسمى تجاوزا بـــ (المنهج التكاملي) الذي لم يستطع للأسف أن يحدد مصطلحاته وأولياته تحديدا واضحا، لا نريد أن يكرر نفس

الخطأ، بالنظر إلى الرواية نظرة تشمل كل عناصرها وإشكالاتها، وإنما تريد أن تتناول مسألة محددة تحديدا دقيقا، يمكن مقاربتها من منطلقات مختلفة، سوسيولوجية أو سيمولوجية أو بنيوية، تتباعد أو تتقارب بهذا القدر أو ذاك. هذه المسألة المحددة هي (الشخصية الروائية) التي عادة ما نختزلها لأسباب متعددة في شخصية (البطل الروائي). ولهذا السبب، لم نرد أن نؤرخ هنا للرواية المغربية- على اعتبار أن النص المدروس نص مغربي- سواء بهذا الشكل أو ذاك كما يذهب إلى ذلك بعضهم، فمثل هذا الأمر متروك لمن يهمه أمر التأريخ. ولم نرد أن نقدم النص الروائي، شارحين ومعلقين ومنزلين عليها أمطار المدح أو الذم، لأن ذلك يمكن أن يوجد في البيليوغرافيات الموضوعة لهذا الغرض، وهو فوق هذا وذاك ديدن النقاد المتتبعين للهنات والزلات، وللحسنات والفضائل، ولم نرد أن نحكم على القيمة الجمالية أو الأخلاقية لهذه النصوص، لأننا نعلم أن الكثير من هذه الأحكام لا يمكنها أن تصمد أمام النقد الحقيقي، خصوصا إذا لم تكن مبنية على رصيد معرفي/تاريخي أساس، وعلى حفريات في نظرية الرواية، إن في التوجه المنسوب إلى (جورج لوكاش) أو المنسوب إلى (ميخائيل باختين)3.

إذن، فأي خطاب روائي نعني عندما نريد التحدث عن الرواية المغربية؟ هل نقصد بذلك ما أنجزه الروائيون وغير الروائيين بصرف النظر عن تحديدات المفاهيم الأولية في تكوين وبناء الخطاب الروائي، أي خطاب روائي، فندخل تبعا لذلك كتب الرحلات والمذكرات والسير الذاتية والكتابات التاريخية وكل ما له علاقة بالسرد القصصي، آخذين بتنظيرات (باختين)، أم أننا نقصد بذلك المحاولات النثرية التي ارتبطت بمسألة التعبير عن مرحلة حضارية ما في تاريخ المجتمع المغربي، وعن تبرجز بعض فئاته التي كانت تحلم بكتابة سيرتها الذاتية الجماعية في لحظة من لحظاتها التاريخية التي

انتصرت فيها على تخلفها وبدأت تقوي نفسها حيث كان الاستعمار يستعد للرحيل؟

من الصعب أن يأخذ المرء بالتفسير الأول والثاني، أو أن يأخذ بهما معا إذا لم يعد النظر فيما قدمه المنظران الأساسيان (لوكاش) و(باختين) من أفكار لنظرية الرواية، ومن الصعب أيضا أن يدرس المرء الخطاب الروائي المغربي ويحلله ويؤرخ له إن هو تجاهل أو جهل هذه الإشكالية التي يبدو أنها لا تزال معلقة تنتظر من يفتي فيها، ومع ذلك، فإننا نطمئن إلى شيء واحد وأساسي يتلخص في أن الرواية المغربية قد بدأت تطرح نفسها كخطاب له قوانينه وطرقه في الاشتغال4.

إننا نعلم أن هذه الرواية، أي رواية المغرب، في إنجازاتها الراهنة، قد تجاوزت مشكلاتها الأولية المرتبطة ببداية النشأة، وبالأخص تلك المشكلة التي تجسدت في ذلك الانشطار بين خطابين متمايزين فيها: خطاب الرواية التربوية التي تجلت في (دفنا الماضي) لعبد الكريم غلاب، و(جيل الظمأ) لمحمد عزيز الحبابي، حيث ينجذب البطل الروائي فيها إلى اختياره الأحادي الذي سرعان ما يتحول إلى يقين، يقين حزبي أو طبقي أو هما معا، وخطاب الرواية الإشكالية التي يمكن التمثيل لها بروايات (الغربة) لعبد الله العروي، و(المرأة والوردة) و(الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف، حيث يسيطر على بحث البطل الروائي التساؤل المشوب بالقلق والشكوك والحيرة فتنضب الرؤية ويختفي الحسم النهائي5.

إن هذين الخطابين اللذين ظهرا جنبا إلى جنب في الستينات وبداية السبعينات، واللذين اندمجا في نهاية السبعينات وما بعد ذلك ليقويا زخم (الخطاب الإشكالي)، إن كان وجودهما في المرحلة الأولى مبررا بوجود اختلاف في الرؤى والحمولات الفكرية التي كانت تعبر عنها طائفتان

متعارضتان في المجتمع: طائفة حققت (نهمها) بابتزاز (النعم) التي أورثها لها الاستعمار الأجنبي، وطائفة أخرى ظلت مهمشة إبان الصراع وبعده، فإن اندماجهما في المرحلة الثانية فرضته التطورات التي لحقت بالحقل السوسيو-ثقافي والإيديولوجي والسياسي، تلك التطورات التي حركت الوعي (الساكن)، وخلخلت الموروث والجسد، وعبرت عن الصراع الذي يشهده المجتمع في الظاهر وفي الأعماق، ترجمت الهموم الوطنية والقومية.

معنى ذلك أن الخطاب الإشكالي قد أصبح الخطاب الروائي المهيمن وخطاب المرحلة السبعينية إن لم نقل قد أصبح ديدن المجتمع، لأنه في إطار هذا الشكل تندرج معظم النصوص الروائية، ولأن الانزياح الذي حدث في الكتابة الروائية لم يحدث على مستوى الطرائق أو التقنيات أو الأساليب، بل حدث بالدرجة الأولى على مستوى الوعي الذي يحكم ويشكل الشخصيات الروائية، ومن بينها شخصية البطل كشخصية محورية، وهكذا، فإن المشكل الذي دشنه عبد المجيد بن جلون حين كتب (في الطفولة)، باختصاره المسافة ما بين الشكلين (الأوطوبيوغرافي) و(التاريخي)، والذي سينكب عليه الروائيون الذين سيأتون من بعده، سيظل هو المشكل الذي سيعمقه الخطاب (الإشكالي)، على اعتبار أن الإشكالية هي أولا وقبل كل شيء، إشكالية الذات في مسيرتها المكسورة، وإشكالية التاريخ في تمرحلاته المهتزة، ولا داعي للقول إن رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف تأتي كمحاولة للبحث عميقا في هذه الإشكالية.

مفهوم البطل الإشكالي:

لعله من الأليق والمفيد، بل لعله من الضروري أن نحدد مفهوم البطل الإشكالي الذي سنستعمله كمفهوم إجرائي ليس فقط في تحليلنا لعنصر من

عناصر الخطاب الروائي الذي هو الشخصية الروائية كما يتبادر إلى الذهن، بل وفي توصيفاتنا لنسق من أنساق الخطاب الروائي المغربي الذي نعتناه بالإشكالي.

وإذا كان من المحسوم فيه أن الإشكالي هو نعت للشخصية، وبالضبط لشخصية البطل، فإنه من الجائز أيضا أن نسحب هذا النعت على الخطاب الروائي المغربي كله، لما لهذا المفهوم الإجرائي من عمق وصلاحية ينسحبان على أدق وأكبر القضايا المتعلقة بالنصوص الروائية، بدءا من طابعها السردي وتوالي الوحدات الحكائية، والوظائفية، والمقطعية، وطرائق تنظيم هذه الوحدات، سواء تجلى ذلك في المتواليات الزمانية أو المنطقية أو المكانية، أو شكل متواليات أخرى تضمينية أو تسلسلية أو تناوبية، مرورا بطابعها المورفولوجي والمعماري، ووصولا إلى جمالياتها المرتبطة بتقنيات الخطاب الروائي (وجهة النظر، تيار الوعي، التأطير...) وبخصائصها الأسلوبية (التهجين، الأسلبة، الأسلبة الساخرة، المعارضة...) ومن ثمة سيغدو النص الروائي كله إشكاليا. ومن ثمة أيضا لن تتطرح علينا الثنائية النقدية القديمة التي طرحها النقد العربي منذ غابر الأزمان و(قتلها بحثا) وجاهد في تلميعها بمختلف الأسماء، كاللفظ والمعنى، المبنى والمعنى، الشكل والجوهر، الشكل والمضمون، لأن الشكل سيصبح مضمونا، ولأن المضمون هو شكل في العمق.

في تحديدنا لمفهوم (الإشكالي)، سنرتكز على أهم مصدرين في هذا المجال: المصدر الأول مصدر تأسيسي، وهو تنظير (جورج لوكاش) حول الرواية ونشأتها وعلاقتها بالطبقة البورجوازية، والمصدر الثاني مصدر تطويري، وهو تنظير (لوسيان كولدمان) المعمق والمصحح لبعض الهفوات التي سقطت فيها تنظيرات (لوكاش) والتي كان من أسبابها طغيان (الروح

الهيغيلية) لدى صاحب (نظرية الرواية).

لقد ذهب (لوكاش) صاحب (نظرية الرواية)[6] في مجمل تنظيراته التي انصبت على تحليل متن خاص مكون من أعمال روائية غربية من بينها روايات (دون كيشوط) لسرفانتيس، و(الأحمر والأسود) لستندال، و(مدام بوفاري) و(التربية العاطفية) لفلوبير، وغيرها إلى الربط بين هذه الأشكال الروائية وبين وجود بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في إطار مجتمع يخلو من القيم. وقبل تقديمه لمفهوم البطل الإشكالي، قارن (لوكاش) بين الرواية والملحمة، فانتهى إلى إقرار التشابه والقرابة بين الجنسين الأدبيين معا، رغم بعد الشقة بينهما، وقد كان في نظره من الحتمي على "الملحمة أن تختفي وأن تترك مكانها لشكل أدبي جديد جذريا هو الرواية" (ص 33) نظرا لاختلاف "المعطيات التاريخية والفلسفية التي تفرض نفسها على إبداع الكاتب" (ص 33)، وتبعا لذلك، فإمكاننا القول إن الرواية هي "ملحمة عصر أصبحت فيه الكلية الفسيحة للحياة لا تعطى بطريقة مباشرة، وأصبحت بسببه مثولية المعنى في الحياة مشكلة، ولكنه عصر لم ينقطع عن الطموح مع ذلك إلى هذه الكلية" (ص49).

لقد أصبح العالم الجديد، وهو العصر الروائي بامتياز، كما يقول (لوسيان كولدمان) تلميذ (لوكاش) ومطور سوسيولوجية الرواية، في دراسته المعنونة بـــ (مقدمة لأعمال لوكاش الأولى) والتي ذيل بها الترجمة الفرنسية لـــكتاب (نظرية الرواية) المشار إليه سابقا، لقد أصبح "عالما اتفاقيا ومتدهورا بشكل جذري، وغريبا عن كل ما يمكن أن يكون وطنا أو مسكنا للروح" (ص: 174) في حين أن العالم الأول–عالم الملحمة– كان ، وهذا في نظر (لوكاش) "عالما مغلقا وكاملا" (ص 24)، و"لم يكن الإغريقي يعرف فيه إلا الأجوبة بدل الأسئلة" (ص 21). لقد كان (لوكاش) مدركا لاختلاف

المعطيات التاريخية والفلسفية والحضارية لكل من الملحمة والرواية، حين انتهى إلى أن "الملحمة تصوغ كلية الحياة المنتهية بنفسها، وأن الرواية تبحث لاكتشاف وتشييد الكلية المختفية للحياة"(ص 54). الشيء نفسه الذي انتهت إليه (جوليا كريستيفا) صاحبة كتاب (نص الرواية)[7] حين قالت: "إن وحدة الكون في الرواية لم تعد واقعا موجودا، بل غاية يصبح البحث عنها عنصرا دراميا في الحكي الملحمي"(ص 16). ونحن إذا تساءلنا عن علاقة الرواية بمفهوم البطل الإشكالي عند (جورج لوكاش) أو عند (لوسيان كولدمان)، فإننا سنكون ساذجين وقليلي التبصر، لأننا ونحن نشير إلى المشاكل الخاصة بوضع الرواية ، نكون في قلب مفهوم (البطل الإشكالي). فإذا كان البطل في الملحمية لا يحس بأي تنافر بينه وبين العالم الذي يحيا فيه، لأن الإنسان في زمن الملاحم كما يقول (كولدمان) في دراسته التي سبق ذكرها، "لا يحيا وحيدا على الإطلاق" (ص 176) فإن "بطل الرواية –حسب غولدمان– كائن إشكالي، فهو إما أحمق أو مجرم، لأنه يبحث دائما عن قيم مطلقة دون أن يعرفها أو يعيشها" (ص 176).

إن بطل الملحمة يقيم مع عالمه علاقة حميمية صادقة لا يخالطها ألم أو تمزق، بينما يعيش البطل الروائي حالة من الغربة والتدهور والضياع تبلغ حدا يستحيل له –في ظله– أن يتواصل مع عالمه، لخلوه من القيم التي تشد البطل وتجعله يتمسك بالحياة. إنه إشكالي كباقي أفراد الحضارة البورجوازية المعاصرة، يجد نفسه داخل مجتمع يخلو من القيم الأصيلة ويرفض قيمه الأصيلة التي يؤمن بها ويرغب في تحقيقها.

وهذا التعارض المفتوح بين العالم المبتذل والبطل الذي يتوق إلى تحقيق رغباته، يجعل من الرواية كما يقول (كولدمان) في كتابه "من أجل سوسيولوجية للرواية"[8] "تاريخا لبحث منحط يسميه لوكاش شيطاني، عن قيم

أصيلة في عالم منحط كذلك" (ص 13)، و"على هذا الأساس، فإن الانحطاطين معا: انحطاط العالم وانحطاط البطل، يؤديان إلى القطيعة بين البطل والعالم، ويتولد عنهما في نفس الوقت تعارض مؤسس، وهو أساس هذه القطيعة، ووحدة كافية تسمح بوجود الشكل الملحمي" (ص 24).

إذا أردنا أن ننقل هذه التحديدات من حقلها النظري إلى الحقل الواقعي، لا بد من ربط الرواية بواقعها الاجتماعي، حيث يمكن إدراك ما نعنيه بالبطل الإشكالي، وفي هذا الصدد، فإن (غولدمان) قد لاحظ في كتابه (من أجل سوسيولوجية للرواية) أن العلاقات الاقتصادية مرت بمرحلتين: الأولى هيمنت عليها قيمة الاستعمال والثانية هيمنت عليها قيمة التبادل، فكان الفرد في المرحلة الأولى يختار ما يستهلكه بلجوئه إلى الحرفي أو البائع، إما عن طريق القرابة أو الجوار، وما كان يستهلكه كان يلبي حاجة تحققه الوجودي، أما في المرحلة الثانية، فإن المستهلك لم يعد يعرف المنتج، ولم تعد السلع هي الأخرى تلبي الحاجة الوجودية للفرد كما كانت في الماضي. فالفرد أصبح يجد مجموعة من السلع، فيضطر لشراء واحدة منها. فكأن السلع هي التي أصبحت تفرض نفسها على الفرد. إن انتقال المجتمعات من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية سيكون من نتائجه أن الفرد سيكبت كل القيم الوجودية التي كانت توفرها له المرحلة الأولى على المستوى الظاهر، وسينقلها إلى المستوى الضمني. وفي هذا الإطار سيظهر الفرد الإشكالي. يقول (غولدمان): "في الحياة الاقتصادية التي تشكل الجزء الأكثر أهمية من حياتنا الاجتماعية المعاصرة، تنزع كل علاقة أصيلة بالمظهر الكيفي للأشياء والخلق إلى الاختفاء، شأن ذلك شأن العلاقات بين الناس والأشياء وعلاقات الناس فيما بينهم، ليتم تعويضها بالعلاقة التوسطية والمنحطة: العلاقة مع قيم التبادل الكمية أساسا" (من أجل سوسيولوجية الرواية ص: 38). وفي هذا

المضمار، فإن الرواية وهي تنقل الحياة فإنها تنقلها مجسدة في ذلك الشكل "الذي يعيش فيه الناس كل يوم حين يكونون مجبرين على أن يبحثوا عن كل خاصية، وكل قيمة استعمال بشكل منحط، بواسطة توصيل الكمية، وقيمة التبادل، وهذا في مجتمع كل مجهود فيه للتوجه مباشرة إلى قيمة الاستعمال لا يمكن أن يوجد إلا أفرادا هم كذلك منحطون، ولكن بشكل مختلف، هو شكل الفرد الإشكالي" (ص 39).

هكذا إذن فإن البطل الإشكالي في الرواية الذي هو فرد إشكالي على مستوى الواقع لا يتعامل في إطار المجتمع إلا مع القيم المبنية على التبادل، فينتقل إلى المستوى الضمني كل القيم الوجودية التي شكلت العلاقات الاقتصادية غير المحكومة بقيم التبادل، ومع ذلك يظل مرتبطا بعالمه المنحط، ويظل يبحث عن القيم الأصيلة بوسائل هي الأخرى منحطة، الشيء الذي يجعله يرفض قيم المجتمع عن طريق (التعارض المؤسس)، وفي نفس الوقت يتوسل بها ذاتها في بحثه عن القيم الأصيلة.

مفهوم التوسط:

لننتقل الآن إلى توضيح مفهوم آخر يبدو أنه سيفيدنا في إيضاح طبيعة البطل الإشكالي، وهذا المفهوم هو مفهوم (التوسيط) الذي استعاره (لوسيان غولدمان) من (رونيه جيرار)، والذي نجده عند هذا الأخير مفصلا في كتابه (الكذب الرومنطقي والحقيقة الروائية)[9] وقبل تطبيق هذا المفهوم لنتصفح المعنى الذي ينطوي عليه.

لقد جاء تعريف مفهوم (التوسيط) مفسرا بكثير من العمق عند (رونيه جيرار) بالرغم من وجوده في قلب الإطار الأنتروبولوجي، أي في إطار تحليل البنى التخييلية عند الإنسان، وبالرغم من بعده كذلك من الناحية المعرفية عن الإطار الذي أعطاه له لوسيان غولدمان وهو إطار

السوسيولوجية الماركسية.

ولكي يتم لنا الاقتراب من هذا المفهوم نفضل اقتطاف ما قاله (رونيه جيرار) بصدده، يقول (جيرار): "في معظم الآثار القصصية ترغب الشخصيات أن تعبر عن رغبتها ببساطة، وليس هناك وسيط، بل هناك فقط الذات والموضوع، فتكون الرغبة عفوية، ويمكن استمرار تشخيصها عن طريق خط مستقيم يربط بين الذات والموضوع... إن هذا الخط المستقيم موجود في رغبة (دون كيشوط)، لكنه ليس جوهريا، ففوق هذا الخط هناك الوسيط الذي يلقي بضوئه في وقت واحد على الذات والموضوع، والمجاز الفضائي الذي يعبر عن هذه العلاقة المثلثة بداهة هو المثلث، فالموضوع يتبدل عند كل مغامرة، لكن المثلث يبقى... وعندما يتم الشعور بتأثير الوسيط (قمة المثلث) يضيع الحس الواقعي ويغدو المنطق مشلولا... " (ص 12-13).

لا شك أن نص (رونيه جيرار) هذا في منطوقه الواضح يعني وجود نمطين من الكتابة الروائية: الأول لا وجود فيه لظاهرة التوسيط، والثاني يكون فيه التوسيط واضحا، والاختلاف بين النمطين يكون جوهريا، حيث تتميز شخصيات النمط الأول بالرغبة العضوية والمباشرة تجاه موضوعاتها، من دون وجود لوسيط تتحقق من خلاله الرغبة، في حين تكون رغبة شخصيات النمط الثاني مكيفة بوجود هذا الوسيط بينها وبين موضوعات الرغبة[10]، وهناك صفة أساسية عند جيرار، وهي أنه كلما تجلت صفات الوسيط واتضحت ملامحه كلما فقدت الشخصية الراغبة منطقها الذي يمكن أن يوصلها إلى تحقيق الرغبة، وبمعنى آخر كلما اقترب الوسيط وتجسد في ذهن الشخصية، كلما شل المنطق وتلاشى.

وحسب (رونيه جيرار) فإن كل رواية تتوفر على وساطتها الخاصة

التي تميزها عن باقي الروايات الأخرى. وكل رواية تمتلك بالضرورة مثلثها الخاص، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الروايات العربية، خصوصا تلك التي ظهرت إبان المرحلة الجديدة من عصر الرواية العربية، تمتلك مثلثها الخاص، إن على مستوى بنيتها الكلية وإن على مستوى مقاطعها الكبرى والصغرى.

النموذج التطبيقي: (الأفعى والبحر)[11].

من الضروري الإشارة إلى أن محمد زفزاف يحتل موقع الصدارة في الإنتاج الروائي المغربي، ورواياته بالإضافة إلى ذلك، تمتلك قدرا من الجمالية يجعلنا ندرجه في إطار الروائيين العرب الذين ساهموا في إعطاء الخطاب الروائي العربي شرعيته. ولعله لهذا السبب بالضبط اخترنا روايته (الأفعى والبحر) نموذجا للتطبيق، على اعتبار أنها تمثل الخطاب السائد في الرواية المغربية الذي يتشكل فيه المنظور الروائي بالنسبة للمحتوى الإشكالي، كمنظور (أزمة) أو (انحطاط)، والذي يبرز فيه البطل الإشكالي أيضا إما مجنونا أو مجرما كما عبر عن ذلك (غولدمان)، وكما سنرى فإن كل ما سنجده مميزا للرواية سيكون في نفس الوقت محيلا إلى هذا البطل الإشكالي الذي يؤدي به بحثه المستمر عن القيم الأصيلة إلى التوسيط واحتذاء النموذج للوصول إلى موضوع الرغبة، بدل التوجه المباشر إلى تحقيق هذه الرغبة، ومن ثمة تصبح مهمة الوسيط تكييفا لرؤية الذات إلى موضوع بحثها، مثلما نجد ذلك لدى البطل (دون كيشوط) في رواية الإسباني (سرفانتس)، حيث يكون الفارس بمثابة الوسيط بين (دون كيشوط) من جهة وبين موضوع بحثه الذي هو الحب البريء من جهة أخرى.

سوف أقترح في مقاربة رواية (الأفعى والبحر) في ضوء مفهومي (الإشكالي) و(التوسيط) المشار إليهما سابقا المخطط التالي:

وصف وحدات البنية الروائية.

الأغراض الأساسية في إشكالية (سليمان).

الجانب التاريخي والقيم الإشكالية في الرواية.

1- وصف الرواية:

يمكن تلخيص رواية (الأفعى والبحر) في قصة سفر الشخصية المحورية (سليمان) من مدينة كبيرة هي (الدار البيضاء) إلى قرية صغيرة تقع على شاطئ البحر، سفر يتم تنفيذا لنصيحة الأب اعتبارا للحالة العصبية التي أصبح عليها (سليمان) من جراء تأثير المدينة الكبيرة على نفسيته.

في القرية الشاطئية يجد خالتة وحيدة في انتظاره، ويتعرف أيضا على طفل صغير في الشاطئ وعلى أخته (سوسو)، وعن طريق الصدفة يجد صديقه القديم (كريمو) الذي يخبره بأنه من أهل هذه القرية، فتتطور العلاقة بين (سليمان) و(سوسو) وتتوطد عن طريق (الجنس) و(الحشيش)، بعدها سيتم التعرف على الفتيات الأجنبيات (كاري) و(تامارا) و(ماريبطا) عن طريق الجنس والحشيش دائما.

هذا ما تقوله لنا (الأفعى والبحر) لكن لا ننسى أن (الأفعى والبحر) هي أكبر من هذا (القول)، فهي بنية فنية تقوم على أساس مقاطع مرقمة من واحد إلى عشرة، ويبدو أن هذا التقطيع الفني الذي هو من منجزات المؤلف (زفزاف) جاء مطابقا بشكل أو بآخر لما نسميه ب (الحوافز) عند الشكلانيين الروس، أو بـــ (الوظائف) عند المحللين البنيويين الفرنسيين (رولان بارت) و(تزفطان تودوروف)، أو لما نسميه بـــ (الوحدات الحكائية) التي نعني بها تركيبا حكائيا يتوفر على معنى مكتمل وعلى استقلال نسبي، غير أن تركيب هذه الوحدات لم يأت منسجما في الرواية مع صرامة المنطق السببي أو الزمني، نظرا لما يسعى إليه الروائي في أعماله عادة من جمالية يكون

التداخل بين الوحدات – كما يقول تودوروف– وجها من وجوهها[12].

لقد انتظمت الوحدات الحكائية في عمل (زفزاف) وفق تسلسل المقاطع المرقمة، فالمقطع الأول يحكي وصول البطل إلى القرية ويتضمن (سليمان) و(الخالة) كشخصيتين، والمقطع الثاني يخبرنا بلقاء سليمان والطفل، ويمكن تسميته بمقطع (الشاطئ) والمقطع الثالث هو عبارة عن جولة يلتقي فيها سليمان بـــ (كريمو)، والمقطع الرابع غير موجود في المتن الحكائي، أو أغفل أثناء طبع الرواية، والمقطع الخامس يسرد علاقة سليمان بالخالة والطفل وسوسو... وهلم جرا إلى آخر الرواية.

غير أننا إذا أخذنا بعين الاعتبار ما سبق أن قلناه بصدد التداخل بين مقاطع الرواية، وبصدد التحريف الزمني الذي يعطي للرواية شكلها الإستتيقي، وإذا اعتبرنا أن هناك وحدات صغرى أشبه بالقصص القصيرة تندرج في سياق أعم وأشمل، يمكننا أن نرى في رواية (الأفعى والبحر) ثلاث وحدات أساسية وجوهرية تسبقها وحدة تمهيدية هي وحدة العرض، وكل وحدة من هذه الوحدات متضامنة فيما بينها، أو لنقل إن ما يربط بينها هو علاقة التضامن والتلازم كما يذهب إلى ذلك (رولان بارت).[13]

لنحاول إذن تقديم هذه الوحدات وتفصيل الحديث فيها.

أ– يمكننا أن نعتبر ما تشغله الصفحة الأولى من الرواية والذي يعبر عن وصول سليمان إلى القرية قادما إليها من المدينة، وحدة تمهيدية، تمهد للأحداث التي سنقرأها في الصفحات التالية من الرواية، هذه الوحدة تعتبر أساسية، والقول بأنها تمهيدية لا يعني بأنها هامشية، بل العكس هو الصحيح، لأن تطوير الأحداث سيرتكز بالدرجة الأولى على ما يشكل محتوى هذه الوحدة.

يمكن أيضا أن نسمي هذه الوحدة بوحدة (العرض)، وهذا نظرا لأن

ما سنجده فيها هو تركيز للمحتويات، ونعني بالمحتويات وحدات المعنى التي تشكل الأفكار والمضامين والعناصر... والتي سنصادفها مفصلة ومتناثرة في الرواية. وإذا كانت هذه المحتويات أو وحدات المعنى تبدو كثيرة ومتنوعة في تضاعيف الرواية، فإنها في وحدة العرض تختزل، بل تختصر في الشخصية الرئيسية للرواية، ولا تتعداها إلا حين يتم اللجوء إلى ذكر بعض المعلومات المرتبطة بالشخصية أو المحيلة عليها.

إن المحتويات التي نجدها في رواية (الأفعى والبحر) والتي قلنا سابقا بأنها تشكل معنى وحدة العرض، تعود بالدرجة الأولى إلى أفعال الشخصية المحورية، وترتبط في آن واحد بمشكل الغموض الذي بدأت تشعر به شخصية سليمان، كما ترجع من جهة ثانية إلى مجموعة الشخصيات التي ستظهر أو ستتطور من خلال الأحداث الروائية، وإلى بعض الذكريات والاسترجاعات التي تحيلنا مباشرة على ماضي سليمان، ذلك الماضي الذي له أهميته البالغة سواء بالنسبة لتطور الرواية كلها وانبنائها ودلالاتها.

غير أنه ونحن نتحدث عن الوحدة التمهيدية، ينبغي الانتباه إلى ما يوجد من ارتباط بين الوحدة التمهيدية هذه من جهة، وبين الوحدات الأخرى التي سيأتي ذكرها في رواية (الأفعى والبحر)، إذ لا يمكن وبأي شكل من الأشكال أن نرى فيها وحدة مستقلة ومنفصلة عن باقي الوحدات التي سنفصل فيها الحديث ، وإلا فإننا سنخرج من مجال الرواية الحديثة إلى مجال الرواية التقليدية، لأن الرواية التقليدية تتسم عادة بانفصال وحدة العرض عن الوحدات الأخرى، وهذه الخاصية تشكل أحد المرتكزات الاختلافية الأساسية بين الشكلين التقليدي والحديث في الرواية، ويكفي أن نعطي مثالا هنا، وهو رواية Eugénie Grandet لـــ (بلزاك) ، حيث يكون العرض تقديما لا يتغير لشخصية الأب، من خلاله يتعرف القارئ على هذه الشخصية[14].

ومقارنة مع رواية (بلزاك) أو الروايات الحاذية حذوها، فإن ما يثير انتباهنا بالأساس في رواية (الأفعى والبحر) هو هذه الخاصية التي أشرنا إليها، فما نجده في وحدة العرض، أو في الوحدة التمهيدية في رواية (الأفعى والبحر) لا يكفي لإعطائنا صورة حقيقية عن بطلها. بل هو مجرد إشارات وتلميحات ستتعهدها الرواية فيما بعد بالتطوير والتمطيط والتبديل. ولن تتكشف أمامنا صورة سليمان حتى نقرأ آخر صفحة، بل آخر كلمة في الرواية.

ب- بإمكاننا أن نعطي للوحدة الأساسية الأولى، وهي الوحدة التالية للوحدة التمهيدية والتي تشكل في نظرنا البداية الطبيعية للرواية، اسما يشمل ما تتضمنه من دلالات، ويختصرها بغية تقريبها من القارئ. وتماشيا مع ما يتضمنه هذا القسم من أحداث، سنسمي هذه الوحدة (وحدة الإجازة) على اعتبار أن بطل الرواية في هذا الجزء يغادر مدينته باتجاه القرية وفي سبيل قضاء عطلته الصيفية.

وبصورة عامة نلاحظ أن هذه الوحدة تأتي مباشرة بعد وحدة العرض التي، في هذه الحالة، تكون قد استنفذت كل طاقتها التعبيرية والإحالية، ومن الطبيعي أن تكون وحدة (الإجازة) معللة بما فيه الكفاية، إذ تأتي في الرواية كانتقال من مكان إلى مكان جديد، وكتنفيذ لنصيحة الأب بضرورة أخذ البطل لقسط من الراحة في القرية الهادئة بعيدا عن ضجيج المدينة المتواصل، وبعيدا عن كل ما من شأنه أن يعكر صفو حياة سليمان النفسية والفكرية والاجتماعية، ولهذا يمكن القول إن بداية هذه الوحدة هي البداية الطبيعية للرواية، وإن إنجاز الرحلة أو الإجازة هو الفعل الذي ستنفتح به الأحداث، ولولا هذا الفعل لما كان هناك حديث عن أفعال أخرى، إما مرتبطة بحياة سليمان في ماضيه بالأخص وعلاقاته مع ثريا الفتاة الجامعية، أو مرتبطة

بحياته الحاضرة في القرية مما أقامه من علاقات مع شخوص الرواية، سواء مع الخالة أو كريمو أو سوسو... وإننا لنعتقد أن انفتاح الرواية على مثل هذا الحدث يعطي لها إمكانية أكبر للتطور، ولذلك درج معظم الروائيين على الاستفادة من هذه التقنية السردية[15].

على أن هذه الوحدة يمكن أن تقسم – في إطار التحليل– إلى ثلاث حركات تشكلها. هذه الحركات تحكمها علاقة السبب بالنتيجة، وقد أوردنا هذه النقطة التي تبدو وكأنها بلا فائدة، لأنها نقطة جوهرية لا تتبني عليها هذه الوحدة فقط، بل الرواية كلها، وستتم الإشارة إلى ذلك فيما بعد.

أما الحركات الثلاث هذه فيمكن ترتيبها على الشكل التالي:

1–تنفيذ وصية الأب رغبة في تغيير الوضع المحيط بالشخصية المحورية.

2–السفر إلى القرية الشاطئية والإقامة ببيت الخالة وربط علاقات اجتماعية جديدة.

3–الفشل في تحقيق الغرض من الإجازة على جميع الأصعدة بما في ذلك الصعيد العاطفي.

من الضروري الإشارة إلى ما تتضمنه العلاقة بين هذه الحركات من دلالة عميقة، ورغم أننا أشرنا سابقا إلى أن العلاقة بين الحركة(1) والحركة (2) والحركة (3) هي بمثابة علاقة السبب بالنتيجة، فإن الإشارة هذه لا تكفي، لأن منطق السبب والنتيجة ليس هو المنطق الوحيد الذي يسود هذه العلاقة.

فهناك منطق آخر يختفي وراء وحدة الإجازة، هذا المنطق هو منطق الفشل الذي يمر عبر الإمكان والممارسة، وهو منطق أساسي بالنسبة لوحدة الإجازة، إذ لا القرية الهادئة، ولا العلاقات الجديدة المكتسبة في الفن

الروائي، ولا سوسو التي وضعت كل مغرياتها الأنثوية رهن إشارة سليمان، كانت كافية لإنجاح وحدة الإجازة.

من المؤكد أن المنطق الأخير، أي منطق الفشل الذي يشمل بالضرورة المنطق السببي، ينطبق على هذه الوحدة، لكن من المؤكد أيضا أنه ينطبق على الرواية كلها ويتحكم فيها وفي مسارها العام، بل ويتحكم في تطور الشخصية الإشكالية، فما يجعل من سليمان بطل (الأفعى والبحر) شخصية إشكالية هو هذه الدائرة التي تنتهي بالفشل وتنغلق عليه.

لقد كان بإمكان سفر سليمان أن يحقق له الاستراحة، وكان بإمكانه أن يحقق له اللقاء المنتظر بثريا الفتاة الجامعية التي تركها في المدينة الكبيرة. والرواية تفصح عن كل هذا من خلال الصوت الداخلي لسليمان، غير أن ما نقف عليه من خلال الرواية دائما هو فشل تحقق هاتين الرغبتين، فثريا لم تأت رغم انتظار البطل لها. والهدوء الذي كان سليمان يبحث عنه لم يتحقق هو الآخر، وعلاقته الجنسية بسوسو التي كانت ستعوض غياب العلاقة مع ثريا كان مآلها الفشل.....و ..... و..... فالفشل إذن هو نهاية وحدة الإجازة، بل هو نهاية الزمن الروائي كله. وتدلنا على ذلك الصفحة الأخيرة من (الأفعى والبحر).

ج- هناك وحدة ثانية يمكن أن يطلق عليها وحدة (الحب). وفيها يحقق البطل نوعا من الإنتشاء من خلال العلاقات التي استطاع أن يقيمها مع سوسو أولا، ثم مع الفتيات الأجنبيات ثانيا، وأخيرا وإن كانت هذه العلاقة سابقة، مع ثريا، لكن إنطلاقا من الذكريات والاسترجاعات فقط. لأن ثريا تظل غائبة على صعيد الأحداث الروائية وسيرورتها. ولا تحضر إلا عندما يمارس سليمان اعتزاله.

ويهمنا أن نشير إلى أن هذه الوحدة تظل ملازمة للوحدة السابقة،

باعتبار ما يوجد بين الوحدتين من ترابط. فالمرور إلى وحدة الحب يقترن بتحقق السفر الذي عبرت عنه الوحدة السابقة. كذلك فإن الفشل في تحقق هذا الحب يقترن بتحقق السفر الذي عبرت عنه الوحدة السابقة. كذلك فإن الفشل في تحقق هذا الحب الذي كان يرغب فيه البطل وبالشكل الذي كان يريده به أن يتم لم يكن إلا تأكيدا على فشل السفر.

ومع أن الرواية تؤكد لنا تحقق الحب في شكله الحيواني والغريزي، وتؤكد لنا من ناحية أخرى أن العلاقات التي أقامها سليمان سواء بسوسو، أو بالفتيات الأجنبيات، هي علاقات جنسية، أي علاقات ذات طبيعة واحدة، فإنه بالإمكان أن نميز بين هذه العلاقات، وأن نرتبها حسب تراتبية خاصة.

فعلاقة سليمان بالفتيات الأجنبيات تبدو علاقة عابرة يطغى عليها فضول البطل الاستكشافي. وعلاقته بسوسو هي علاقة الجنس من طرف واحد، بحيث يحاول سليمان من خلال هذه العلاقة أن يأخذ أكثر مما يعطي. فسوسو بالنسبة إليه هي مجرد دمية أو بعبارة أكثر وضوحا هي مجرد امرأة تصلح للجنس. أما ما تمثله ثريا في هذه العلاقات كلها فيبدو هو الجوهري، لأن كل تلك العلاقات توجهها شخصية غائبة ولا يمكن القبض عليها، هي شخصية ثريا. ثريا إذا شئنا هي بمثابة الخلفية التي تدفع بالأحداث في اتجاه نهايتها، وتبلور العلاقات الاجتماعية والعاطفية لسليمان إما سلبا وإما إيجابا.

وهكذا تظل ثريا حاضرة في الرواية بالرغم من أن تأثيرها على سليمان يبقى انطلاقا من الذكر والحلم، في حين تحضر الشخصيات الأخرى التي وإن استطاعت أن تملأ فراغ سليمان لم تملأ حياته العاطفية. وسيبقى سليمان- بالتالي- محكوما بمنطق الفشل. إذ يظل خيال ثريا يلاحقه في علاقاته، سواء بسوسو أو بالفتيات الأجنبيات وخصوصا بـــ(كاري)، فيفقد كل رغبة في التواصل العاطفي ليجد نفسه في آخر المطاف منكفئا يرسم طيفا

عبر في حياته، ذلك الطيف هو طيف ثريا.

د- ونتيجة لفشل سليمان في الحب، ونتيجة لعدم تكيفه مع محيطه الجديد، المحيط القروي الذي جاءه وهو يبحث هن هدوء ينسيه ضوضاء المدينة الكبيرة، يجد نفسه في دائرة منطق الفشل. هكذا يدخل في لحظة عزلة. وهي اللحظة التي تشكل في الرواية الوحدة الثالثة.

وحدة (العزلة) هذه، تستغرق الجزء الكبير من الرواية. ومن ثم فهي وحدة موحية جدا ودالة، لأن ما يسم إشكالية البطل، أو إذا شئنا ما يحدد هذه الإشكالية، هو هذا النزوع الذي نلاحظه في واقع البطل الروائي، إلى الانعزال والتوحد. يتم له ذلك إما من خلال تواجده مع الخالة حين يجمع بينهما الفضاء الروائي، ونقصد بالفضاء الروائي المكان والزمان، أو من خلال الرغبة الذاتية بالاختلاء بالنفس، حين يكتشف البطل أن مجرد التواجد مع الخالة، وتحت سقف بين واحد معها، هو ثابت من الثوابت التي تشكل حاجزا يمنعه من التعبير عما يريد، وعن التفكير يريد أحيانا.

إن هذا الانعزال الذي هو ملمح أساسي من ملامح بطل رواية (الأفعى والبحر) يؤكد عليه تواتر وتكرار مواضيع من بينها الأحلام والرؤى والذكريات والهلوسات. ولأن مواضيع كهذه المواضيع التي ذكرنا لا تتسم بأي طابع منطقي صارم يحد من تسيبها وانفلاتها، فإن الأسلوب التي كتبت به الرواية هو الآخر ينزاح عن الأسلوب الواقعي الصلد الذي يغرق فيه محمد زفزاف رواياته[16].

وبنفس الطريقة التي بنيت بها الوحدات السابقة والتي أشرنا إليها غير ما مرة، تتبني وحدة (العزلة). فهي تأتي على ثلاث لحظات روائية يحكمها منطق صارم هو منطق الفشل الذي يحكم رواية (الأفعى والبحر) والروايات الإشكالية المشابهة لها. وهذه اللحظات يمكن ترتيبها على الشكل التالي:

1- لحظة الرغبة في العزلة: وفي أغلب الأحوال، وهذا شيء يفرضه الموقع الخاص للبطل الروائي في العالم الروائي، تتجلى هذه الرغبة حين يجمع الفضاء الروائي (سليمان) بشخصية الخالة.

2- لحظة العزلة: وهذه اللحظة تشغل دائما بالمطالعة أو بالتفكير في ثريا حيث تتحقق ممارسة العزلة من طرف البطل.

3- لحظة خرق العزلة: يكون هذا الخرق تعبيرا عن فشل سليمان في تحقيق ما كان يرجوه من العزلة. ولذلك نراه يعوض العزلة بالخروج إلى الفضاء المفتوح، فضاء الشاطئ، في سبيل البحث عن سوسو.

إننا نعتقد أن هذه اللحظات لها دلالتها بالنسبة لتصورنا للبطل الإشكالي. ولذلك فالضرورة تحتم علينا التأكيد عليها. وسنرى في الفقرات التالية كيف ستظهر أهمية هذه اللحظات – في الوحدات الثلاث المكونة للرواية، حين نقوم بإدراج الرواية، وبالأخص تاريخ البطل الإشكالي، ضمن الإطار التاريخي العام. لكن قبل ذلك، وحتى نتمكن من توضيح العلاقات التي يقيمها سليمان مع عالمه الروائي، يجدر بنا أن نتناول الدلالات التي تقدمها لنا رواية (الأفعى والبحر).

2- الدلالات الأساسية في رواية (الأفعى والبحر):

لا نكاد نخلص من قراءة (الأفعى والبحر) حتى نجد أنفسنا مطوقين بعالم دلالي مرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية المحورية فيها. لأن (الأفعى والبحر) هي قبل كل شيء بنية دينامية دالة وذلك حسب المفهوم المعروف عند (غولدمان). وما نقصد بهذا المفهوم (أي مفهوم البنية الدينامية الدالة) هو الوحدة بين العمل الأدبي، قصيدة كان أو رواية أو مسرحية... وبين معناه وطابعه الجمالي.

فبنية النص الأدبي، وهي هنا بنية (الأفعى والبحر) تظهر أول ما تظهر من خلال جمعها للأجزاء في وحدة متكاملة، وفي تأكيدها على مفهوم الكلية. ومن هنا يتأكد أنها تشكل هي وأنساقها وأنظمتها واقعة كلية. لذلك كان التأكيد في التحليل البنيوي على مفهوم الكلية، سواء في التحليل الذي أجراه (جورج لوكاش) على بعض الأعمال الأدبية لـــ (بلزاك)[17] أو الذي قام به (لوسيان غولدمان) على أعمال(أندري مالرو) و(روب غربي)[18] أو (باسكال) و(راسين)[19].

إننا نظرا لاعتبارات كهذه، واعتبارات أخرى فصل فيها القول لكل من (غولدمان) وتلامذته، نرى أن (الأفعى والبحر) مثلها مثل باقي أعمال الكتاب والفلسفة تفصح عن بنية تدل على معنى لا يفهم إلا في كليته. كما أن هذه البنية لا تشكل إلا جزءا من مجموعة كبرى هي البنى الذهنية والاجتماعية. وكل بنية سواء بنية الرواية أو البنى الذهنية والاجتماعية هي في أساسها بنى متماسكة، ليس على مستوى الترابط المنطقي فحسب بل ومن خلال العلاقة الموجودة بين الأجزاء والكل.

وإذا سلمنا بذلك، فسيكون علينا التسليم بأمر آخر، وهو أن الرواية التي بين أيدينا ليست مجرد شكل له بداية ونهاية وعناصر، وإنما هي بنية دينامية دالة، أي متحولة وذات معنى. ذلك لأن "أي سلوك بشري – كما يقول غولدمان– هو محاولة لإعطاء إجابة دالة لوضعية معطاة، وهو بالتالي تحقيق لتوازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يقع عليه الفعل"20. وحسب قراءة (الأفعى والبحر) يمكن التوصل إلى استخلاص أربع دلالات أساسية:

أ– الدلالة الأولى في (الأفعى والبحر) هي دلالة الطبيعي/ الاصطناعي. فهذه الدلالة يمكن أن نعتبرها من أهم الدلالات. فمنذ بداية الرواية يتم التعبير عنها بشكل صريح. فسليمان قصد القرية بحثا عن هذا

الطبيعي. أن "البحر على الأقل البحر يستطيع أن يعطي الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها" (ص:9).

ونحن بدورنا نتساءل: هل هذه الحياة التي عاشها في هذه القرية هي الهدوء الذي كان يبحث عنه سليمان حقا؟ هل هذه المدينة الصغيرة تستطيع أن تكون نموذجا لمدينة المستقبل؟

لقد كان سليمان يظن في بداية وصوله إلى القرية أن باستطاعته أن يجد ذلك الطبيعي الذي بحث عنه، لكنه في آخر المطاف لم يجد إلا شيئا واحدا، هو الجانب الاصطناعي واللاطبيعي في الحياة الاجتماعية، ففي فضاء الشاطئ المترامي يلتقي (البورجوازي) و(الشعبي)، لا يفصلهما صراع، ولا تفرق بينهما فوارق. أكثر من هذا يبتسمان لبعضهما البعض، ويتمازحان، ويتراشقان بالرمل، وفي فضاء القرية تتخاصم الزوجة مع زوجها، وترشقه بنفس النعوت التي تركها سليمان في المدينة الكبيرة، وعلى مستوى الحياة الشخصية لسليمان، تقدم الفتاة البورجوازية (سوسو) نفسها بشكل مزيف وممجوج وتعبر – فيما تعبر عنه– عن جهالة لا قبل له بها، جهالة مفزعة بالمجتمع الذي تعيش فيه، الشيء الذي يجعله يقارنها بـــ (ثريا) الممثلة للجانب الطبيعي في المرأة، فيجد الفرق شاسعا بينهما، مثله مثل الهوة العميقة.

ب– الدلالة الثانية في الرواية هي دلالة الواقعي/الحلمي، وتأخذ هذه الدلالة في الظهور في بعض مفاصل الرواية بشكل تدريجي ومتقطع، على أنها لا تأخذ أهمية مثلما نجد ذلك في رواية أخرى للمؤلف، ونقصد رواية (المرأة والوردة)21، حيث يتخذ الحلم مجالا أوسع من مجاله في رواية (الأفعى والبحر).

إن الحلم في هذه الرواية الأخيرة لا يرتبط بفترات النوم والإغفاءات

فحسب، لذلك يتخذ أشكالا شتى، فمرة يعني التذكر، ومرة أخرى يتقاطع مع التخييل، لكنه، وهذا هو الأساسي، يرتبط دائما بشخصية ثريا.

ومهما قلنا عن هذه الدلالة، فإن ما هو ضروري هو أن الحلم يظل وظيفيا في الرواية، أي أنه يمنح للرواية دلالة أعمق من الدلالة التي يمنحها لها الواقع، وهذا ما يفسره ارتباط سليمان الإشكالي بطبعه، بشخصية ثريا، ولقد ظلت الصلات التي أقامها سليمان بثريا، وإن كانت لا تتم إلا على مستوى الخيالات والأحلام، صلات قوية، في حين أن صلاته بالواقع، لم تبلغ ذلك القدر من القوة الذي لمسناه بين سليمان وثريا، والدليل على ذلك أن سليمان كان في مقدوره أن ينسى ثريا، وأن يقيم علاقته الجنسية مع سوسو التي كانت صورة للحب المزيف، لكن الحلم ظل أقوى من الواقع، ومن ثمة كانت الغلبة للحلم.

ج–الدلالة الثالثة في الرواية هي دلالة المعقول/اللامعقول: إن المعقول في نظر سليمان يتحدد بالضوابط التي تقنن الحياة وتنظمها، ونحن نعرف أن هذه الضوابط هي عنصر من العناصر التي دفعت بسليمان إلى مغادرة المدينة الكبيرة للالتجاء إلى القرية، ومن ثمة إلى اكتساب طريقة جديدة في العيش، بينما يشكل اللامعقول في حياة سليمان قمة التعبير عن حالات قصوى يعتبرها البطل بمثابة تحرر من القواعد والعادات التي تجعله يعيش الخضوع التام للنواميس والأعراف، ولقد تأكد البطل غير ما مرة من أن الصراع بين طرفي هذه الثنائية: المعقول من جهة، واللامعقول من جهة أخرى، هو صراع لا متكافئ، أي صراع ينتهي إلى غلبة المعقول على اللامعقول، وهذه النتيجة في حد ذاتها تعبير عن وضعية سليمان الإشكالية أكثر مما هي تعبير عن صراع بحث بين متعارضين يوجهان سيرورة الحياة.

إن سليمان وهو يدرك أن انتصار اللامعقول لا يمكن أن يتحقق في ظل الظروف الاجتماعية المحيطة بإنسان العالم الثالث، يحاول مع ذلك أن يتخطى حدود المعقول، وأن يقطع مع كل ما يشكل حياته العادية. وما سلوكه مع الخالة وكلامه معها، واستدراج كريمو لمضاجعتها، سوى دليل على ذلك، بالإضافة إلى ذلك، فالحوار الذي يقيمه سليمان مع المرأة التي وجدها على الشاطئ يشير إلى التحرر الكامل لسليمان، فهذه الأفعال التي يقوم بها البطل هي خرق واضح للمنطق الواقعي المعقول الذي يتحكم في الحياة العادية وهو في نفس الوقت محاولة للارتفاع بالحياة إلى مستوى الخلق المطلق الذي هو النقيض الجذري للمألوف المطلق.

د- الدلالة الرابعة هي دلالة الحب/الحقيقي/الحي المزيف: وتظهر هذه الدلالة في ذلك التطور الذي حصل في حياة سليمان العاطفية والوجودية، فبانقطاعه عن المدينة الكبيرة، وبدخوله عالم القرية الشاطئية يبدأ النزوع نحو علاقات جديدة وحياة جديدة، في مغامرته مع سوسو التي استطاعت أن تنسيه حبه القديم لثريا، لقد كانت ثريا تمثل الحب الحقيقي الذي ظل يراود سليمان، أما سوسو بما تشكله من مؤسس معارض لثريا، فلم تكن إلا مغامرة، ولكنها استطاعت أن تملأ القسط الكبير من حياة سليمان الإشكالية، ويتضح أن اختفاء صورة ثريا كواقع، قد أدى بصورة منطقية إلى إقبال سلمان على الحب حتى وهو يشعر بزيف هذا الحب، وإلى ربط علاقته بسوسو، لكن أمام هذا الفشل الذي لقيه سليمان في هذه العلاقة الجديدة، هذا الفشل الذي أعلن عنه عند انتهاء اللحظات الجنسية وذوبان الجسدين معا في جسد واحد بمشهد جد مؤثر يحيلنا إلى الذاكرة الدينية، هو مشهد آدم وحواء، لكن المشهد الذي تقدمه (الأفعى والبحر) يختلف عن ذلك المشهد الديني لأسباب شتى منها:

أولا: لأن المشهد الديني يقدم آدم وحواء وهما في لحظة تعبر عن توحد

نظرتيهما إلى العالم، وكأن الواحد منهما يكمل الآخر، يتحد معه لينفيه، في حين يقدم مشهد (الأفعى والبحر) آدم وحواء وهما متعارضان، فكأن البحر يشير ويرمز للرجل، في حين ترمز الأفعى للمرأة.

ثانيا: لأن المشهد الديني يقدم آدم وحواء في حلة يغلب عليها طابع القدسية، في حين يقدمها مشهد (الأفعى والبحر) في عري، عري يعبر عن طموح البطل إلى تعرية ذاته أمام الواقع أو تعرية الواقع أمام ذاته.

ولا شك أننا من الممكن، في ضوء العنصرين السابقين، وفي ضوء الدلالات السابقة، أن نتبين المعنى العميق الذي توحي إليه الرواية، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار ذلك التوتر القائم في حياة البطل من جراء تذبذبه ما بين مجموعتين من القيم، عامة وخاصة، وهو معنى يؤثر على المراوحة المستمرة للبطل الإشكالي ما بين الماضي والحاضر، تلك المراوحة التي تشكل صفة جوهرية من صفات البطل الإشكالي الذي يتميز بنزوعه ضد قيم محيطه، وهروبه للبحث عن قيم أخرى تتناسب ووجوده.

إن (الأفعى والبحر) من هذه الناحية التي تتطابق مع الناحية النظرية، هي وصف لعملية البحث، ولخروج البطل من أجل استكشاف العالم، ومن هنا كان السفر حافزا مهما لسليمان، نظرا لأن الانتقال يكون دائما مدفوعا بدوافع الرغبة في الاكتشاف والوصول إلى المجهول، وإذا كان سليمان كبطل إشكالي قد انتهى إلى إدراك مدى انحطاط العالم، فما ذلك إلا لأن "الانسجام الذي يتوق إليه بطل الرواية، يوجد خلفه"22، أي خلف البطل الإشكالي، لماذا؟ لأن الروائيين–كما يقول (ميشال زيرافا) "يواجهون الواقع المدرك بعالم من القيم كان يجب أن يوجد، أو يمكن أن يوجد"23.

ولكن مع ذلك تبقى لسليمان فضيلة المجازفة لتحدي ذلك الواقع الذي لا مناص من تحديه، شأنه في ذلك شأن جميع الأبطال الإشكاليين، من هنا

بالذات نتساءل: ما هي طبيعة القيم التي شكلت إشكالية سليمان؟ ومن أجل الإجابة سنحاول تفحص الجانب التاريخي في الرواية.

3- الجانب التاريخي في (الأفعى والبحر):

يجدر بنا أن نؤكد أولا أن (الأفعى والبحر) ليست تأريخا لبطلها فحسب، وليست متابعة لشخصيات معينة فحسب أيضا، إنما هي تاريخ لمجتمع بأكمله، وإن لم تفصح عن ذلك، ولذلك لم تأت خالية من الإشارة إلى تواريخ هامة في ثنايا الحكي، وبالأخص تلك الإشارة- المفتاح التي وردت في الصفحة الثامنة والتسعين والتي تتعلق بالهجوم على بعض الثكنات العسكرية قرب جبال الأطلس. ما يهمنا من هذه الإشارة هو ما يمكن أن تقدمه لنا من معرفة للإطار التاريخي الذي كتبت فيه الرواية، وإذا كان المؤلف قد أشار إلى تاريخ انتهائه من كتابته للرواية وهو عام 1974، فمن الممكن القول إن الإطار التاريخي لـــ (الأفعى والبحر) انطلاقا من الإشارات السابقة، يتحدد بالفترة الفاصلة ما بين سنتي 1970 و1974، وهي الفترة الهامة في تاريخ المغرب، حيث دخل مسلسل التغيير الاجتماعي في مرحلة جديدة هي مرحلة التبرجز التي أفرزت قيما اجتماعية جديدة، والتي كان فيها الصراع على أشده ما بين السلطة والأحزاب، ما بين الأحزاب نفسها، ما بين السلطة والطلبة، ما بين الفلاحين والإقطاع، ما بين العمال والبورجوازية... ولائحة الصراعات طويلة جدا ليس هذا مجال تفصيلها.

لقد ظهرت (الأفعى والبحر) في ظل هذه الصراعات، كما ظهرت مئات الكتابات الأدبية، لكن من غير اللائق الاعتقاد أنها رواية سياسية كما لا يمكن اعتبارها رواية تاريخية أو أطوبيوغرافية، لأنها رواية وكفى. ونحن نتعامل معها على هذا الأساس، ولذا يجب أن نتعرف على صفة الالتباس

التي تتميز به شخصيتها المحورية (سليمان)، وهذا التعرف لا يمكن القيام به إذا عاينا التحول الذي حصل لهذه الشخصية، من قيمها المحركة والأصيلة إلى قيمها المتكررة غير الأصيلة، والذي أدى بها إلى المأزقية الملتبسة.

– نلاحظ أولا أن سليمان كان يتأسس كشخصية إشكالية قبل وصوله إلى القرية، أي قبل دخوله في أحداث الرواية التي – كما يقول ميشال زيرافا– "تترجم السفر الذي يقوم به الفرد أساسا كي يحقق كلية وتناسقا ووجودا يحمل صورته في أعماقه"24.

– ثانيا: إن سليمان كما يخبرنا السارد "لم يكن يشبه أختيه" لأنهما "كانتا عادتين إلى حد بعيد"، و"كانت نهايتهما طبيعة جدا" (ص 10).

– ثالثا: إن سليمان، كما يذكر لنا السارد ذلك، شخص لا يحب الحركة، وإنما السكون(10)، وهو عندما يعمل بنصيحة أبيه بالسفر إلى القرية، فإنما يعمل بها احتراما له فقط.

– رابعا: إن سليمان نفسه، وهذا ما زاد في تعقيد وضعيته، طالب جامعي، سلوكه منضبط كسلوك أي جامعي، ومندرج ضمن أي سلوك ملتزم بالقضايا الأساسية في المجتمع، وعلاقته بثريا علاقة روحية تترجم كل هذا.

– خامسا: إن الوضع العائلي لسليمان: فقده لأمه وزواج أختيه، يترجم حياة سليمان المتوترة، ومن ذلك نستنتج عنصرا آخر من عناصر إشكالية سليمان.

هكذا، نلاحظ بروز أول تعارض في مجموعة قيم سليمان والتي نسميها مجموعة المستوى الخاص، أي بينه كشخص ذاتي/انطوائي/محبط/رافض/ذي سلوك معين... وبين محيطه المتكون من الأب، والخالة، والحياة الاجتماعية، والعلاقات الأخرى الذي هو مطالب بالاندماج فيها، وبإحداث قطيعة بين حاضره وماضيه، وفي ضوء هذه

المجموعة من القيم يمكن، من خلال المربع السيميائي، إدراج تناظرات متقاطعة من القيم الأخرى.

ثمة مجموعة أخرى من القيم التي نسميها مجموعة المستوى العام، وهي في (الأفعى والبحر) تترجم ذلك التعارض الصارم بين محيط المدينة الكبيرة ومحيط القرية، لقد كان سليمان في ماضيه مرتبطا بالمدينة يعمل ويفكر على المستوى النظري، لصالح الفئات الاجتماعية المسحوقة والمهمشة، وعلى المستوى الواقعي، لم يكن يعيش ذلك الصراع بين المستغلين (كسر السين) والمستغلين (بفتحها)، أو لم يكن يعرف الحقيقة البورجوازية... لكنه في فضاء القرية، سيعاين تلك الهوة التي كانت تفصله عن تملك الحقيقة الواقعية، من خلال سوسو، وسينسى كل أحلامه اليوطوبية، ليحيا حياة لا علاقة لها بتلك الأحلام، حياة لا يمؤثثها إلا الجنس والحشيش والتهكم... من هنا يترتب عنصر إشكالي آخر، وهو عدم التطابق بين التعبير وبين العمل، بين المفكر فيه والمعيش.

من هنا يظل التعارض واضحا بين مجموعة القيم التي كان سليمان يرتبط بها في المدينة، كالعدل والمساواة، والأفكار الإنسانية، والحب الحقيقي... وبين قيم القرية، كالتفاوت الطبقي والخمر والحشيش والحب المزيف... أي بين القيم الأصيلة لسليمان والقيم المنحطة.

غير أنه من الضروري هنا الانتباه إلى أن الماضي في حياة سليمان لا يقابل مقابلة تامة القيم الأصيلة في بحث البطل الإشكالي. كما أن هذا الماضي والذي نجعله ما بين سنتي 70 و1974 لا يقابل مقابلة كلية مرحلة قيم الاستعمال حسب مصطلح (غولدمان) على المستوى السوسيو–اقتصادي، فنحن نعتقد أن العناصر الأولى لإشكالية سليمان كانت موجودة في ذلك الماضي، وأن ذلك الماضي نفسه لم يكن على المستوى الاقتصادي

والسوسيولوجي خاليا من قيم الاستعمال.

إن هذه الإشارة الضرورية تجعلنا نؤكد من جهة على صحة تحليلنا للرواية، أي على ما وجدناه فيها من تعارض بين قيم الماضي في المدينة الكبيرة، وقيم الحاضر في القرية، ومن جهة ثانية على أن سليمان يشكو من إشكالية مضاعفة، لأن إشكاليته في الحاضر مؤسسة على إشكالية أخرى عاشها البطل في ماضيه.

- الإحالات والهوامش:

[1]- محمد زفزاف–الأفعى والبحر–الطبعة الأولى–الدار البيضاء 1979.

[2]- محمد زفزاف قاص وروائي مغربي، أصدر مجموعة من الأعمال من بينها: حوار في ليل متأخر (قصص)، أرصفة وجدران (رواية)، المرأة والوردة (رواية)، بيوت واطئة (قصص)، قبور في الماء (رواية)، الأقوى (قصص)، أنطولوجيا الشعر المغربي...

[3]- ميخائيل باختين هو أحد النقاد الشكلانيين الروس وأهمهم في نظري، له كتاب جد أساسي في نظرية الرواية، يعتبره النقاد أهم كتاب صدر لحد الآن في هذا المجال، هو كتاب (الاستتيقا ونظرية الرواية)، أما جورج لوكاش فهو الآخر من أهم المنظرين في المجال الروائي، وكتابه (نظرية الرواية)) يعد أول كتاب قدم نظرية متماسكة للفن الروائي، على الأقل في أعمالنا الأخرى التي ننجزها في الرواية العربية.

[4]- الأمر هنا لا يتعلق بالرواية المغربية فقط، بل يشمل الرواية التونسية والجزائرية، أي يشمل الرواية في دول المغرب العربي.

[5]- بصدد هذه النقطة يستحسن الرجوع إلى ما كتبه إبراهيم الخطيب في دراسته الجيدة (الرغبة والتاريخ) والمنشورة بمجلة (الأقلام)–العدد الرابع، فبراير 1977– ص ص 1–28.

[6]- جورج لوكاش–نظرية الرواية– منشورات (غونتيي) باريس 1963 (بالفرنسية).

[7]- جوليا كريستيفا–نص الرواية– منشورات (موتون) –باريس، نيويورك 1970 (بالفرنسية).

[8]- لوسيان كولدمان –من أجل سوسيولوجية الرواية– منشورات (كاليمار) باريس 1970 (بالفرنسية).

[9]- رونيه جيرار– الكذب الرومنطقي والحقيقة الروائية)– منشورات (كراسي) باريس 1961 (بالفرنسية).

[10]- مثل هذه الظاهرة يمكن ملاحظتها أيضا وبشكل جلي في الحياة الاجتماعية، حيث يقوم الإعلام الدعائي يوميا بدور الوسينطا الذي يكيف رؤية الأشخاص لواقعهم، كما يمكن ملاحظتها على مستوى الحياة النفسية للناس حيث تتكيف العواطف بينهم بوجود طرف ثالث.

[11]- هذا التحليل الذي سنقوم به للرواية لا يدعي الشمولية، فهناك تحاليل يمكن أن يقوم بها آخرون.

[12]- معنى ذلك أن المقاطع السردية في الكتابة الروائية والقصصية لا تخضع للزمن الطبيعي أو الفيزيائي وإنما تخضع لزمنها الخاص، متخذة من أنماط التوليف، ومن التحريف الزمني وسائل خاصة من أجل الغرض الاستتيقي. يراجع بهذا الصدد ما كتبه (تزفيطان تودوروف) في مقالته (فئات المحكي الأدبي) ضمن كتاب (التحليل البنيوي للمحكي) –منشورات (سوي) باريس 1981، ص 145.

[13]- رولان بارت– مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكي –ضمن كتاب (التحليل البنيوي للمحكي)، منشورات (سوي) –باريس 1981، ص 52.

[14]- هذا التقليد نجده أيضا في الرواية العربية التقليدية، حيث تكون المقدمة الروائية (ونعني بذلك الفصل الأول) مستقلة عن فصول الرواية، أي أننا في البداية نتعرف على شخصية بطل الرواية، والفصول التالية لا تضيف لمعرفتنا أي شيء جديد يتعلق بشخصية الرواية.

[15]- يلاحظ الناقد الإنجليزي (نورتروب فراي) أن خطة السفر والتنقل من الخطط الرئيسية في الرواية، ويمكننا أن نلاحظ ذلك من خلال رواية (دون كيشوط) ل (سيرفانتس)، أو من خلال الروايات الشطارية، وكذلك نلاحظ ذلك في التراث

العربي، وبالأخص في كتب الرحلات التي تعتبر أهم الأشكال الأدبية التي سبقت فن الرواية.

[16]- لا يمكن أن ندرج محمد زفزاف إلا ضمن الاتجاه الواقعي، لهذا نبهنا إلى هذه القضية.

[17]- أنظر كتابه: بلزاك والواقعية الفرنسية)- منشورات (مسبيرو) باريس 1974.

[18]- أنظر كتابه: (من أجل سوسيولوجية الرواية) -منشورات (كاليمار) باريس 1964.

[19]- أنظر كتابه (الاله المختفي) – منشورات (تيل كاليمار) باريس 1976.

[20]- لوسيان كولدمان-الاله المختفي- ص20.

[21]- محمد زفزاف -المرأة والوردة -الطبعة الثانية -مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1981.

[22]- ميشال زيرافا -الرواية والمجتمع- منشورات (المطابع الجامعية الفرنسية) – باريس 1976 -ص 106.

[23]- نفس المرجع السابق – ص 98.

[24]- نفس المرجع- ص 106.

المصادر والمراجع:

- محمد زفزاف-الأفعى والبحر-الطبعة الأولى-الدار البيضاء 1979.
- محمد زفزاف -المرأة والوردة -الطبعة الثانية -مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1981.
- جورج لوكاش-نظرية الرواية- منشورات (غونتيي) باريس 1963 (بالفرنسية).
- جوليا كريستيفا-نص الرواية- منشورات (موتون) -باريس، نيويورك 1970 (بالفرنسية).
- لوسيان كولدمان -من أجل سوسيولوجية الرواية- منشورات (كاليمار) باريس 1970 (بالفرنسية).

- رونيه جيرار- الكذب الرومنطقي والحقيقة الروائية- منشورات (كراسي) باريس 1961 (بالفرنسية).
- رولان بارت- مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكي –ضمن كتاب (التحليل البنيوي للمحكي)، منشورات (سوي) –باريس 1981.
- جورج لوكاش: بلزاك والواقعية الفرنسية- منشورات (مسبيرو) باريس 1974.
- جورج لوكاش: من أجل سوسيولوجية الرواية –منشورات (كاليمار) باريس 1964.
- لوسيان كولدمان–الاله المختفي- منشورات (تيل كاليمار) باريس 1976.
- ميشال زيرافا –الرواية والمجتمع- منشورات (المطابع الجامعية الفرنسية) –باريس 1976.