

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR-ANNABA UNIVERSITY

UNIVERSITE BADJI MOKHTAR ANNABA

الموسم الجامعي 2013 – 2014



جامعة باجي مختار - عنابة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

النموذج الإشكالي في روايات عبد الله العروي

– دراسة سوسيو – نصّية –

للطالب: مولدي بشينية

التخصص: أدب حديث

الشعبة: الأدبية

المؤسسة: جامعة عنابة

الرتبة: أستاذ التعليم العالي

إشراف: صالح ولعة

أمام لجنة مناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة
الرئيس	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار – عنابة
المشرف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار – عنابة
الفاحصون	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة
عبد الوهاب شعلان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سوق أهراس
نورة بعيو	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تيزي وزو

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR-ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR ANNABA



جامعة باجي مختار - عنابة

Faculté des Lettres et sciences humaines et sociales.
Département de Langue et littérature arabe.

Année 2013 – 2014

Thèse de doctorat
Présentée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat

**LE MODELE PROBLEMATIQUE DONS LES
ROMANS D'ABDALLAH LAROU
ETUDE SOCIO - TEXTUELLE**

Option : littérature moderne

Par : MOULDI BECHINIA

Encadré PAR : SALAH OUILAA Grade : professeur Établissement: U. Annaba

Devant Le JURY :

	Nom et Prénom	Grade	Établissement
Président	TAHAR ROIYNIA	Professeur de l'enseignement supérieur	U. - Annaba
Encadreur	SALAH OUILAA	Professeur de l'enseignement supérieur	U. - Annaba
Examineurs	OMAR ILANE	Professeur de l'enseignement supérieur	U. - KHENCHELA
	NOURA BAAOU	Maitre de conférences « A »	U. TIZI OUIZOU
	ABDELOUAHEB CHAALENE	Maitre de conférences « A »	U.SOUK AHRAS

الحق قُدِّمَ-ة

إذا كان التعبير الروائي في المشرق العربي قد حقّق في العقود الأخيرة تطوّرًا ملحوظًا على مستوى الإبداع والتلقّي على حدّ سواء، فإنّ التعبير ذاته لولا أنّه في المغرب العربي، حقّق هو الآخر حضورًا لافتًا للانتباه وقفز قفزات نوعيّة متميّزة على مستوى الشكل كما على مستوى المضمون؛ بيد أنّه استطاع خلال مدّة زمنيّة وجيزة نسبيًا أن يحدث لدى المبدع والمتلقّي المغاربة تغييرًا في الحساسيّة الأدبيّة بعد أن كان الشعر والنقد المواكب له يسيطر عليها طيلة عقود من الزمن.

وليس الحضورُ اللافتُ للانتباه للتعبير الروائي في الراهن الثقافي المغربيّ من غير دلالة ولا أسباب في اعتقادي؛ خاصّة وقد تبعه على مستوى التلقّي اتّساع الاقبال عليه وتعاضل الاهتمام به قراءة ونقدًا؛ سواء في الملتقيات الثقافيّة والأدبيّة أو في مجال الدراسة والبحث الجامعيّين. بل إنّ الاقبال على الرواية مغربيًا، تجاوز القراءة والنقد ليطل المواهب الأدبيّة استقطابًا وجذبًا.

إذ بعد هيمنة الرواية على المشهد الثقافي المغربي، فضّلت مواهب عديدة ولوج الكتابة الإبداعيّة من باب الكتابة الروائيّة منذ البداية، بينما فضّلت مواهب أخرى - سبق لها كتابة أشكال إبداعيّة أخرى - أن تزوج بين شكل - أشكال إبداعيّة والكتابة الروائيّة؛ في حين إنزاح البعض الآخر عن كتابة القصّة أو النصّ المسرحي أو النقدي (مثلا) وقام بوقف موهبته الإبداعيّة على كتابة الرواية دون غيرها من الكتابات.

وقد حاز التعبير ذاته ولكن بالمغرب الأقصى - هذه المرّة - مكانة مرموقة ضمن المشهد الروائي المغربي؛ إذ ما فتئ - منذ أن تمّ استنباته في التربة الثقافيّة المغربيّة خلال النصف الثاني من القرن الماضي - يخطو خطوات لافتة للنظر تتوازي وتطوّر المجتمع المغربي وسيرورته في التشكّل الطبقي والثقافي والسياسي والاقتصادي؛ مستغلًا في ذلك ما له كفن أثبت جدارته في تشخيص المتغيّر من أنماط الوعي والذهنيات

والأشياء والأمكنة لا تجذّر في التاريخ والمجتمع والثقافة والسياسة ومجموع العناصر التي تصنع منظومة القيم المرجعية لقطر المغرب⁽¹⁾.

وما كان للرواية المغربية أن تبلغ المكانة المرموقة التي هي عليها الآن بين نظيراتها في الوطن العربي، لولا جهود ثلّة من الروائيين (الرواد) الذين قاموا باستنباتها في الحقل الثقافي المغربي خلال خمسينيات القرن الماضي ثمّ جيل (التأصيل) الذي عمل على تثبيتها جنسا أدبيا قائما بذاته خلال ستينيات القرن نفسه وجيل (التجريب) الذي اجتهد بعد ذلك ولا يزال يطوّر خطابها غير النهائي بطبيعته.

ولعلّ من الأسباب التي مكّنت الرواية في المغرب الأقصى من إثبات وجودها محلياً وعربياً وعالمياً وجعلها تُحقّق تراكما معتبرا، انتظامها منذ متن البداية حول مبدأ "الواقعية" واعتبارها القاعدة الواحدة والموحدة لجميع نصوصها؛ فقد ألحّت منذ الانطلاق على مسألة العلاقة بين الأدب والواقع عبر اتّخاذها الواقعية مبدأ منظّما لطريقة انكتابها فهيمن المضمون الوطني والسياسي والاجتماعي والتاريخي على غالبية نصوصها. بيد أنّ الواقع المغربي أصبح مُلهماً لجلّ الروائيين؛ الذين راحوا يصوّرونه عبر الانغماس في واقع الذات الكاتبة أو عبر تشخيص الواقع ذاته من خلال التركيز على مسار حياة شخصية متخيّلة. ولا يعني انتظام الرواية المغربية منذ متن البداية حول مبدأ الواقعية أنّ نظرة الروائيين المغاربة إلى الواقع وإلى مسألة تشخيصه روائياً كانت في اتجاه واحد بقدر ما كانت نظرة متباينة وتسير في اتجاهين مختلفين. وقد حدّد مسار كلّ اتجاه منهما مميّزات أصحابه اللغويّة وتفاوت نظرتهم إلى العالم واختلاف تجاربهم وقرائحهم ومواقفهم من الوضع السوسيو - ثقافي والسياسي المُحتدم الذي نشأت فيه الرواية المغربية وفرض على أصحابها خيارات كتابيّة معيّنة. بيد أنّ اختلاف الروائيين بخصوص الكيفيّة التي يتمّ بها (تسريب) الواقع المغربي إلى جسد الرواية هو العامل الذي خلق تباينا واضحا بينهم؛ إذ هناك منهم من رأى أنّ ذلك التسريب يتمّ عبر (النقل الانعكاسي) وما يترتّب عنه من

1- محمد أمّصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 2006م، ص 53.

تركيز على المضمون وإغفال للشكل وهناك من رآه يتمّ عبر التركيز على هذا الأخير باعتباره دالا على مضمون ما.

وكمظهر من مظاهر تباين موقف الروائيين المغاربة من الكتابة الإبداعية في علاقتها بالواقع، أجد الغالبية منهم تتناول واقع اللحظة الأخيرة من الاستعمار الفرنسي للمغرب وواقع اللحظة الأولى للاستقلال - باعتبارهما يشكّان لحظة حاسمة في سيرورة وتكوّن المجتمع المغربي الحديث - على إنّها "لحظة سعيدة تقف عندها حركة السيرورة الاجتماعية"⁽¹⁾. بينما أجد قلة فقط منهم تعاملت مع (سعادة) تلك اللحظة بمفاهيم تحتفل بها حقًا ولكن بشكل مغاير للمألوف.

حيث لم تجد نفسها ملزمة - وهي تحتفل بها - بالتوقّف عند حدود الاحتفال بالثورة وبالنصر على المستعمر وإبراز ما فيهما من بطولات ومآثر كانت (مجموعة) لزمان طويل وإثما عبّرت عن احتفالها بها - كلحظة حاسمة وتاريخية بالنسبة إلى الشعب المغربي - عبر الاحتفاء بأدبيّتها التي (قمعها) التوجّه الكتابي السائد في المغرب آنذاك بالأساس. بيد أنّهم رفضوا اعتبارها لحظة (جامدة) وقاموا بـ "هدم المعبد قبل بنائه"⁽²⁾ عبر إثارة التساؤل حول القيود والأعباء التي تفرضها (اللحظة السعيدة) على المجتمع قبل تخطّي عتبتها.

وقد استطاع أصحاب التوجّه الكتابي السابق؛ عبر إخضاع الواقع المغربي لإرادتهم (الاستشكالية) وجعلهم الكتابة الروائية مشكلتهم الأساس و"موضوع قرار يمكن أن يغيّر الواقع"⁽³⁾ ذاته، أن يفتحوا الكتابة الروائية المغربية على أعقد القضايا التاريخية المغربية في بعدها السياسي والاجتماعي والثقافي الأكثر ديناميّة وريبة والتباسا. بيد أنّهم تمكّنوا من مراكمة أعمال روائية هامة فرضت على المشتغلين في الحقل الروائي المغربي والعربي - على الرغم من قلّتها - أن يعتبروها اتجاها كتابيا مغايرا حينها.

1- لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء الطبعة الأولى 1985م، ص 274.

2- مورييس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة، نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، ص 40.

3- المرجع نفسه، ص ن.

غير أنّ عديد المشتغلين في الحقل سالف الذكر، اختلفوا في تسمية ذلك الاتجاه الكتابي المغاير حينها. فمنهم من اطلق عليه اسم (الاتجاه الطليعي) ومنهم من سمّاه (الاتجاه الحدائي) ومنهم من رسمه بـ (الاتجاه التجريبي). إلّا أنّهم اتفقوا على أنّه أصبح معه - وإن اختلفت مسمياته - التحدّث ممكنا عن تغيّر في منطلقات الكتابة الروائيّة المغربيّة وفي تقنيات كتابتها أيضا. بل أصبح معه التحدّث مسموحا عن قطيعة مع الاتجاه الكتابي الأوّل؛ الذي كان الأسبق ظهورا والأكثر كمّا وظلّ لمدة زمنية طويلة يضع التجديد على مستوى الشكل الروائي في مرتبة ثانوية.

ويعتبر "عبد الله العروي" - بحسب عديد الدارسين - أبرز من يمثّل الاتجاه الطليعي في الكتابة الروائيّة بالمغرب الأقصى. فهو لم يكتف بإيلاء السيرة الاجتماعية بجميع أبعادها أهمية قصوى في كتاباته الروائيّة العديدة ولم يكتف باستخلاص الأبعاد الوطنيّة الإشكاليّة للشخصية المغربيّة لحظة الاستقلال وبُعیده بعيدا عن النظرة الانعكاسيّة التي سادت كتابات غيره فحسب وإنّما طمح إلى منّح شخصياته طابع (النموذج) ومنّح توجّهه التآلفي طابعا واقعيّا أكثر واقعيّة من الواقع المغربي ذاته. بل لقد أصبح مع كتاباته التحدّث ممكنا عن "الشكل باعتباره نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الأيديولوجية والرمزية"⁽¹⁾.

وإذا كان "عبد الله العروي" يتّفق مع غالبية الروائيين المغاربة حول اعتبار الواقع المغربي المادّة الروائيّة الخام المشتركة بين الجميع وذلك حين يقول: "المنطلق هو بالطبع ما نلاحظه يوميا في مجتمعنا من مظاهر التخلف. التجربة الأولى التي تلاحقنا باستمرار هي تجربة الفوات والضياح"⁽²⁾ ويتّفق معهم أيضا حول حجم القدرات الفنيّة التي يمنحها التركيز على عنصر الشخصية في تشخيص الواقع روائيا؛ إلّا أنّه يختلف معهم في كيفية التعامل الفني مع هذا العنصر الروائي.

1- أحمد البيوري، دينامية النصّ الروائي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط 1، 1993م، ص 44.
2- محمد الداوي، عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحبّ، (حوار)، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1996م، ص 13.

يُبدّ أنّه ترسّبت في وعي هذا البحث فكرة مفادها أنّ الروائيين المغاربة - الذين سبقوا أو واكبوا تجربته الروائيّة - لم يتجاوزوا في تعاملهم مع الشخصية الروائيّة النظر إليها كعنصر فنيّ متوسط القيمة أو عاديّ في أحسن الأحوال؛ في حين أن "العروي" - في نظر هذا البحث - تعامل معها وفق نظرة معيّنة إلى العالم وبعده نظريّة يمكن الاتّكاء عليها أثناء الكتابة. بل لقد تعامل معها بوعي فنيّ حادّ؛ أسهم في إذكائه زاده المعرفي والجمالي الثرّ الذي أهّله ليطمح بالسموّ بشخصه إلى مرتبة (النموذج)؛ التي هي مرام كلّ روائي جادّ؛ بل أن يطمح وهو يكتب الشخصية إلى تجاوز كتابة الكائن فقط أو من يتكلّم فقط إلى كتابة (العمق العاطل) للكائن بالأساس.

ومثلما شكّل مطمح "العروي" المفترض (وهو أن يقدّم نموذجاً في ثلاثيّته الروائيّة وليس مجرد شخصية عاديّة) الرهان الذي راهن على إنجازه في ثلاثيّته الروائيّة (الغربة - البيتيم - أوراق، سيرة إدريس الذهنيّة)، فقد شكّل التثبّت من وجوده فيها أولاً ودراسة القوانين الفنيّة والمعرفيّة التي تتحكّم في بنائه ثانياً وتحليل مظاهر تجلّيه ورصد الجزئيات المكوّنة لها ثالثاً وتتبع مختلف الأبعاد الدلاليّة والإيحائيّة التي يروم الكاتب بلوغها من وراءه رابعا أبرز فرضيات هذا البحث وأهمّ رهاناته.

وتنبني فرضيات البحث السابقة على تحسّس مسبق من لدن الباحث حيث سجّلت وأنا أقرأ النصوص التي أهمّ بدراستها، أنّ الإخراج الأسلوبي الذي تحكّم في/ وتمّ به تقديم الشخصية المركزيّة في ثلاثتها، ليس إخراجاً متميّزاً فقط وإنّما هو إخراج خارج عن المألوف والمعتاد في المتراكم الروائي العربي؛ بل إنّ "إدريس" "العروي" ينبني - في اعتقادي - على فهم خاصّ للمركز النظري وعلى قراءة مغايرة للمتراكم الفكري في علاقته بمسألة الهوية والمصير.

ولأنّّه يندر أن يتمّ تقديم نموذج روائي في عمل/ أعمال روائيّة ما من غير أن يكون إشكاليّاً، فإنّ هذا البحث يفترض - أيضاً - أنّ النموذج الذي راهن "العروي" على تقديمه في أعماله الروائيّة سابقة الذكر، إشكاليّ بدوره. ذلك بالنظر إلى شكل حضوره الفنيّ أو حمولته المعرفيّة أو شكل تعالقه بمختلف المكوّنات الروائيّة الأخرى أو بالنظر إلى

مقولات "العروي" ذاته الماثلة في كتاباته الموازية لإبداعاته؛ التي لم يكفّ فيها عن الالاحاح وهو يتحدّث عن أزمة الرواية العربيّة بأن "المخرج هو أن نجعل من المادة الروائية مادة إشكالية"⁽¹⁾ وإنّه "لا رواية بدون غموض وإشكال"⁽²⁾؛ بيد أنّ "الخطر بالنسبة لأي كاتب هو الاستبعاد قبل الاستشكال"⁽³⁾.

وقد ارتأى هذا البحث أن يدرس النموذج الإشكالي في ثلاثة فقط من نصوص "العروي" الروائيّة وهي (الغربة) و (اليتيم) و (أوراق، سيرة إدريس الذهنيّة)؛ لأنّه رأى أنّها النصوص التي يحضر فيها النموذج المقصود (إدريس) بالبحث بصورة مباشرة وبشكل يكمل بنيته بين النصّ والنصّ دون البقية؛ فإذا كان النصّان الأوّل والثاني قد تكفّلا بتقديم الجانب الوقائعي من حياته فإنّ النصّ الثالث اضطلع بتقديم جانبها الذهني والوجداني.

أمّا وقد أخرج البحث النصوص المتبقّية كـ (غيلة) و (الآفة) و (الفريق) عن دائرة الدراسة، فذلك لأنّ "إدريس" لا يحضر في الأوّل ولا في الثاني؛ سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. أمّا وقد حضر في الثالث حقيقة، فإنّه لا شيء إلا ليقول - وبشكل خاطف فقط - إنّه سيغيب عن كلّ أحداثها نظرا لانبناء الفريق الرياضي الذي يريد "شعيب" - زميله الحميم - تكوينه بالعصبية والتناوب والعشائرية.

واعتقد - من خلال الفقرات السابقة - أنّي قُمت بتوضيح المعطيات العامّة التي تحكّمت في اختيار هذا البحث عبارة (النموذج الإشكالي في روايات عبد الله العروي) عنوانا له. وهي معطيات ولّدتها دواعي موضوعيّة؛ منها ما يتّصل بالمدوّنة المختارة للبحث ومنها ما يتّصل بالتوجّه الدراسي للباحث ومنها ما يتّصل بالبحث في هذا العنصر السردى بالذات في الدرس الجامعي الجزائري. وسيأتي فيما يلي تفصيل ذلك:

ففيما يتّصل بالمدوّنة المختارة، فإنّني اعتقد أنّ اختيار المدوّنة (المتميّزة) في أيّ بحث كان، من شأنه أن يوصل إلى نتائج هامّة؛ خاصة إذا ما أحسن الباحث اختيار

1- عبد الله العروي، إشكالية صيغ التعبير، ضمن كتاب الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الثانية 1999م، ص 239.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

المرتکز النظري وطبق الإجراءات المنهجية بالشكل الأمثل. لذلك يمكن أن أقول إنه بعد تحسّسي المسبق لمدى تجاوب المدونة المختارة للدراسة مع النظرية والعدة الإجرائية المنتقاة، تبين لي أنها ليست من النوع المتوسط أو المحدود وإنما تمتلك حساسية مفرطة اتّجاه موضوع (النموذج الإشكالي) المطروح للدراسة؛ ممّا سيجعل إمكانية قيام هذه الأخيرة أمراً ممكناً في اعتقادي.

وأما فيما يتّصل بتوجهي الدراسي، فإنه يمكن القول إنه سبق لي أن تعرّفتُ على "عبد الله العروي" مفكراً ومؤرخاً وأيديولوجياً وصاحب تصوّر في الإبداع أيضاً. وذلك من خلال إطلاعي على جلّ مؤلفاته الفكرية المتنوعة الانشغالات. أمّا وقد عقدتُ العزم على تقديم دراسة حول مؤلفاته الروائية عبر عنصر الشخصية فإنني أروم من وراء ذلك تقديم تلك المؤلفات إلى الجامعة الجزائرية في شكل دراسة علمية تحتفي بمبحث (النموذج الإشكالي) من جهة وتقديم "عبد الله العروي" في زيّه الروائي للجامعة ذاتها عبر تحليل مختلف تصوّراته للإبداع من جهة أخرى؛ اعتقاداً منّي أنّ هذا التقديم المزدوج من شأنه أن يُسهم - ولو بقسط يسير - في تشكيل فكرة - ولو بسيطة - عن اسهامات تلك المؤلفات في تطوير المشروع الروائي بالمغرب الأقصى ويُسهم أيضاً في لفت الأنظار إلى انشغالات "العروي" الفكرية المتّصلة بالفنّ؛ خاصّة وهي التي أثّرت الحقل الفني والثقافي المغربي والمغاربي والعربي بشكل عامّ في العقود الأخيرة.

أما بخصوص ما يتّصل بالبحث في مسألة النموذج الإشكالي وفي روايات "عبد الله العروي" في الدرس الجامعي الجزائري بالذات، فإنه بحث - بحسب علمي - من البحوث التي (يندر) أن نلتقي بها فيه. فقد عسر عليّ أن أجد شرحاً كافياً لمصطلح (النموذج) أو أن أجد تحليلاً مستقيماً للفروق القائمة بينه وبين مصطلح (الشخصية) أو مصطلح (البطل) مثلاً أو أن أجد رصدًا وافياً للمميّزات التي تميّزه والقوانين التي تتحكّم في بنائه وهندسة أشكالته؛ ناهيك عن العثور على دراسة تطبيقية تبرز المقولات والتصورات النظرية المتعلّقة به؛ سواء في المدونة المختارة أو في مدونة روائية أخرى. وذلك على الرغم من وجاهة البحث فيه وقيّمته المعرفية وتمييز المدونة المختارة وغناها وتزايد الاهتمام بها في

الجامعات المغاربية والعربية الأخرى واعتبارها هناك، تجربة إبداعية متميزة في المشروع الروائي بالمغرب الأقصى.

أما فيما يتعلق بهذا البحث، فإنني أدرجه ضمن الدراسات السوسيو - نصّية التي تهتم - بتعبير موجز وبسيط - بدراسة الجانب (الاجتماعي) في النصوص الروائية من خلال التركيز على (لغة النصوص) أكثر من التركيز على (المجمعي)؛ مع إيلاء (الفكر) المتصل بالإبداع أهمية قصوى. أي أنّ هذا البحث لن يكتفي بدراسة القوانين الفنية المتحرّكة في بناء الشخصية النموذجية وتحليل البنى الدلالية المساهمة في تشكيل واستخلاص وعيها بذاتها وبالعالم فحسب وإنما سيضع في أولى أولوياته، الوصول إلى الفلسفة/ الفلسفات، الفكرة/ الأفكار، التصور/ التصوّرات الخافية ولكنها المنتجة في الآن ذاته لتلك التقنيات والقوانين البادية في لغة النصوص وفي خطاباتها.

إذ أنني اعتقد أنّ الدراسة السوسيو - نصّية لن تكون مجدية ومكتملة إلا حينما تنفتح على الأفكار وتتقّب عن الأسس الفلسفية - السوسيولوجية المتوارية خلف التقنيات السردية والقوانين الفنية المنظمة للنسيج السردى والمنتجة لوعيه السوسيولوجي.

وقد انتهج البحث خطة موزعة بين مدخل نظري وأربعة فصول تطبيقية يعضد بعضها بعضا. حيث قُمتُ في المدخل النظري بتتبّع الجهاز المفاهيمي المشكّل لعبارة العنوان؛ وذلك من خلال فحص لفظة (نموذج) ولفظة (إشكالي) في حقول لغوية وعلمية ومعرفية وفنية غربية وعربية والعمل على تسييج ما لحقهما جزاء تتقّلاتهما بين تلك الحقول المتنوعة والمختلفة من تحولات معنوية ومعرفية ودلالية. وذلك بهدف الوقوف على معنى محدّد يرتكز عليه البحث بعد ذلك في الدراسة التطبيقية.

ولأنني اعتقد أنّ نمذجة الشخصية الروائية في العمل الروائي رهان لا يمكن لأيّ روائي كان تحقيقه؛ نظرا لما يتطلبه من موهبة فنية وقريحة أدبية ولغة متميزة وتجربة حياتية ثرة ونظرة إلى العالم ثاقبة ووعي تاريخي وجمالي خاص فقد خصّصتُ الفصل التطبيقي الأول للبحث في مسألة تصوّر "عبد الله العروي" للفنّ الروائي.

وقد توسّلت لجمع عناصر ذلك التصرّوّر جُلّ كتابات "العروي" الإبداعية وجُلّ كتاباته هو بالذات ولكنّها الموازية لكتابات الإبداعية؛ اعتقاداً منّي أنّ تكوين فكرة تلمّ بتصرّوّر "العروي" للفنّ الروائي، من شأنها أن تميّط اللثام عن علاقةٍ أفترض أنّها موجودة بين وعيه العام ووعيه الخاصّ؛ أي بين وعيه للسيرورة السوسيو - تاريخية للمجتمع المغربي من جهة وبين وعيه للممارسة الإبداعية المتجذّرة في المجتمعي من جهة أخرى.

وهي فكرة أعدّ تمحيصها وضبطها في هذا الفصل، بمثابة تشكيل وعي من لدن الباحث وإحاطة جامعة منه بمقروء "العروي" وبمصادر ثقافته وبمرتكزاتها الفنية والأيدولوجية وبأسئلة الكتابة الفنية عنده؛ فكرة تأخذ نمط مقدّمة أو مدخل تكون وظيفته التمهيد لمباشرة عملية تحليل ودراسة بنية النموذج في الفصل اللاحق وبنية النصّ الإشكالي في الذي يليه؛ بعيداً عن الأحكام المُسبقة والإسقاط السير ذاتي والعاطفي.

وعليه، فقد خصّصتُ الفصل الثاني لدراسة بنية النموذج الإشكالي. وذلك عبر تحليل الكيفية التي اتّبعتها "العروي" في نمذجة الشخصية الرئيسة في ثلاثيته الروائية إلى درجة أصبح تعبيرها عن وعيها الذاتي الخاصّ تعبيراً عن الوعي الاجتماعي العام؛ لا بل تعبيراً عن مسائل هامّة في المرحلة التاريخية التي وجدت نفسها فيها وعكسها (بالمفهوم الإيجابي للانعكاس طبعاً) عكسا بليغاً.

وقد اتّبعْتُ للوصول إلى ذلك المبتغى عدّة خطوات؛ أوّلها الكشف عن الشخصية التي هيمنت أكثر من غيرها على حيّز النصوص ونشّطت بصورة طاغية برامجها السردية وثانيها مقارنة الطبيعة التأليفية للمادّة التي تشكّلت منها وثالثها ملاحقة مواصفاتها الثابتة والموضوعية وأخيراً فحص تداعيات الموصفات الثابتة والموضوعية على عملية نمذجتها. واعتقد أنّ دراسة الآليات والقوانين وفحص مختلف الصيغ والميكانيزمات التي تحكّمت في نمذجة الشخصية الرئيسة في مدوّنة هذا البحث، محكومة بالوقوف عند (الكلمة الأخيرة) التي يريد المؤلّف والشخصية النموذجية قولها في آخر نصّ من الثلاثية. ممّا يعني أنّ البحث في هذا الفصل - كما في الفصول اللاحقة - ملزم بمتابعة تلك (الكلمة) في النصوص وكأنّ هذه الأخيرة نصّ واحد ولو بشكل نسبيّ؛ بمعنى أن يتابعها

دون أن يغفل أنّ الشخصية - مناط الدرس - تنمو وتتطور من النصّ السابق إلى اللاحق وإنّ شكل حضورها الفنّي والتميمي يختلف بين النصّ والنصّ وإنّ كانت الغاية من ذلك النمو والاختلاف - في اعتقادي - ليس تشكيل ثلاث صور لها تستقلّ كلّ صورة منها عن الأخرى بقدر ما هي تشكيل صور متعدّدة ولكن لكائن ورقي واحد.

وبما أنّ الكائن الورقي - مناط الدرس - يبدو مشتّتا dispersé ويعيش حالة تمزّق Déchirure إشكاليّة وملتبسة في النصوص؛ لعلّ أبرز مظاهرها الانشداد للأضداد والمتناقضات والسير معها إلى آخر المنطق؛ حتى ولو كان المنطق الذي سيقوده إلى ملاقة حتفه رغم أنفه في النهاية فقد تمّ تخصيص الفصل الثالث من البحث لدراسة السرّ الكامن وراء تشنّت وتمزّق النموذج الإشكالي وتحليل لغز انشاده للأضداد والمتناقضات القاتلة. وذلك عبر دراسة بنية (النصّ الإشكالي) هذه المرّة. وهو النصّ الذي أعدّه نصّ النموذج الإشكالي في الأوّل والأخير؛ مادامت "الغربة" غربته و"اليتيم" هو بالذات و"الأوراق" أوراق سيرته الذهنيّة دون غيره.

ونظرا لأنّ مصطلح (النصّ الإشكالي) بحاجة - من ناحية - إلى ضبط وتحديد ونظرا لأنّ جانبا كبيرا من مسألة تشنّت (النموذج الإشكالي) من ناحية أخرى، لا يمكن اكتشافها بالتركيز على (بنيتها/ ذاكرته) الخاصّة فقط، فإنّ هذا الفصل سيّجّه إلى تقديم وجهة نظره بخصوص مصطلح (النصّ الإشكالي) من جهة واكتشاف سرّ تشنّت وتمزّق (النموذج الإشكالي) من زاوية نظر سوسيو - نصّية من جهة أخرى.

وقد ارتأت الدراسة أن تفحص بنية النموذج الإشكالي المشتّتة عبر مساءلة دواعي افتقارها - مثلما تدلّ على ذلك النصوص - للوحدة والتماسك رغم تفاعله المتواصل - بهذا الشكل أو ذاك - مع عناصر واقعه الكلّي المحيط؛ كالشخص بمختلف أنماطها واللغة بمختلف مستوياتها وعنصري الزمن والمكان وغير ذلك؛ اعتقادا منّي أنّ دراسة تشنّت النموذج من الزاوية سالفة الذكر بالذات، لا يمكنها أن تنحصر في البحث عن المضمون السوسيولوجي للشنّت بقدر ما تتطلّب الكشف عنه في التقنيات الدالّة عليه؛ ك(انشطار) المحكي و(انقسام) العلاقات و(تكسّر) خطيّة الزمن و(تشظّي) المكان وانقسامه

(بين بين)؛ فبذلك يمكن - حسبما أخال - القبض على بنية تشنّت النموذج الإشكالي بكيفية أوضح واستخلاص نظرتة العائرة إلى ذاته وإلى العالم بشكل أكمل.

ولأنّ حالة التشنّت والتمزّق تقود - من ناحية - إلى تبدّد الذات وضياعها في نهاية المطاف ولأنّني رأيت - من ناحية أخرى - أنّ النموذج الإشكالي في روايات "العروي" كلّما ازدادت معارفه ثراء وازدادت ثقافته تنوعاً كلّما ازدادت الهوة بينه وبين الواقع تعاضما وصارت علاقته به باهتة وضبابية، فإنّني اعتقد أنّ دراسة تبدّد النموذج الإشكالي في الفصل الرابع من الأطروحة أمرا ممكنا.

بيد أنّني اعتقد أنّه يمكن تحقيق ذلك الأمر عبر دراسة (التفاعل النصّي) الحاصل في نصوص المدوّنة؛ باعتبار التفاعل النصّي من وجهة نظر سوسيو - نصّية ما هو إلّا تفاعلا بين الذات - على حدّ تعبير جوليا كريستيفا - ذوات بمرجعيات وثقافات مختلفة قامت بإمداد النموذج الإشكالي بأفكار وتصوّرات ومقولات، اعتقد أنّها اسهمت بشكل كبير في تشكيل نظرتة العائرة إلى ذاته وتعامله الباهت مع العالم. بل إنّها - حسبما أخال - هي التي هندست فشله في/ وعجزه عن/ مسامرة المرحلة التاريخية التي وجد نفسه فيها.

ولأنّني لاحظت أنّ الكاتب في تفاعلاته النصّية مختلفة الأشكال والمرجعيات كثيرا ما يكتفي بالإشارة أو التلميح إلى (عتبات) النصوص المتفاعل معها أو استحضار أمزجتها العامّة فقط ويعمل بالمقابل على اضمّار - بشكل أو بآخر - النصوص المركزيّة التي جاءت العتبات للوشاية بها إلى القارئ، فإنّني افترض أنّ الكتابة الروائيّة لديه "هي رفض العتبة هي رفض الكتابة"⁽¹⁾ أو قل إنّ فهمه للتفاعل النصّي، يقتضي تبديد النصوص الأخرى المتفاعل معها والعمل على اضمّارها لدفع القارئ إلى البحث عنها والعثور عليها بنفسه؛ ربّما في عثوره على النصّ/ النصوص المبدّدة سيسدّد دين معنى تبدّد وضياع النموذج الإشكالي في النصوص السردية المركزيّة.

1- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 40.

لذلك فإنّ هذا الفصل سيبحث عن تبدّد النموذج الإشكالي في (النصوص المبدّدة) باعتبار أنّ (النصّ المبدّد) شكل من أشكال التفاعل النصّي هو الآخر لولا أنّه يعتمد على ثقافة القارئ وحصافته وقوّة مراسه وشدّة تفاعله مع سيرة النموذج الإشكالي ومع النصوص المبدّدة بين ثقوبها وفجواتها وتشقّقاتها وتمزّقاتها العديدة والمختلفة.

ومثلما حرصتُ على تقديم بسطة نظريّة قاربت فيها شكل حضور مصطلح (النصّ المبدّد) في الدرس النقدي الحديث والمعاصر بهدف التحقق من مشروعيّته التطبيقية قبل الشروع في التنبّث من حضوره في خطابات النصوص فإنّني حرصتُ أيضا أن أذيل كلّ فصل بخاتمة ألّم فيها النتائج الجزئية التي توصّلت إليها. كما اجتهدتُ أن أذيل البحث ككلّ بخاتمة عامّة لخصّت فيها رؤية البحث لما تمّت دراسته وتقديم رأيه بخصوص الرهان الذي راهن "العروي" على بلوغه وهو يكتب ثلاثيّة "إدريس" بهذه الطريقة؛ دون أن أغفل تثبيت مصادر البحث ومراجعته في ملحق يوضّح العدّة البيبليوغرافية التي ارتكز عليها؛ اتبعته بفهرس يوضّح أبرز معالمه.

وقد حرصتُ في الدراسة - بعد استشارة المشرف طبعا - ألا أثقل كاهل الهامش بالبيانات المتعلقة بالشواهد المستجزة من نصوص مدوّنة البحث إلّا عند استقطاعها من النصوص أوّل مرّة؛ أمّا في باقي ردحات الدراسة فإنّ الإحالة للمستجزات المُستقطعة من النصوص تكون في المتن مباشرة بذكر عنوان الرواية ثمّ رقم الصفحة مفصولين بنقطة وموضوعين بين قوسين كبيرين.

كما حرصتُ ألا أتجاهل أهميّة الجداول البيانية والشرح الهامشيّة وقيمة الوسيلة الدوقية التي تسمح بانتقاء المادة النقدية الأكثر حساسيّة كحرصي على التحكم في النظام الاختباري الذي يسمح بقراءة النصوص وفهمها من الداخل؛ بعيدا عن الدوغمائيّة الوثوقية واليقينيّات التاريخيّة أو النفسيّة أو الاجتماعيّة؛ بيد أنّني كنت حريصا أن أدخل بالبحث في عمق النظام الذي يسيّر بنية النصوص؛ وهو الأمر الذي مهّما اختلافنا حوله يبقى - في اعتقادي - عمودها الفقري.

وعلى الرغم من حرصي على أن أبقى وفيًا للسياقات النظرية والتطبيقية للمنهج السوسيو - نصّي إلا أن عجز أي منهج نقدي مهما كانت عدته النظرية وآلياته التطبيقية أن يحيط بجميع جوانب النص بمفرده فإن ذلك خلق أمام الدراسة بعض الصعوبات النظرية والتطبيقية؛ خاصة والموضوع المطروح يتسم بالطرافة - في حدّ علمي - وبندرة (وليس انعدام) الدراسات والبحوث المتعلقة به بشكل عامّ ومن منظور سوسيو - نصّي بشكل خاصّ؛ ناهيك عن الطبيعة التأليفية الاستثنائية والمعقدة لنصوص "العروي" الروائية؛ غير أنّ تلك الصعوبات اعطت للدراسة رغم ذلك نداوتها في النهاية.

فقد عملتُ على أن يحافظ البحث على نداوته وذلك عبر تحليل النصوص وبيان خفاياها وأسرارها بلغة مفهومة وبعيدة عن الإبهام. كما اجتهدت لتجاوز الصعوبات - سائلة الذكر - بإجراء بعض التعديلات المنهجية بما يتناسب وخصوصية كلّ نصّ من نصوص المدونة وبالاتكاء (في حالات تحليلية بعينها) على سياقات خارج نصّية عاضدة لمسألة الفهم والتحليل والتأويل أو بالاستعانة ببعض الحقول اللغوية والمعرفية والأدبية المُسغفة؛ كالمعاجم والقواميس العامة والمتخصصة ونظرية الأدب والتاريخ العامّ والتاريخ الأدبي والسوسيو - سيميائية ونظرية التلقّي والنقد النفسي ونظرية التناصّ والتداولية والنصوص الروائية الغربية والعربية؛ اعتقاداً منّي أنّ المنهج (أيّ منهج) ليس إنجازاً مقدّساً ولكن ميثاقاً أولياً للدخول إلى النصوص ومحاولة فهمها واستخراج آلياتها المبطنة لفهم صيرورتها الأدبية العميقة.

وأريد أن أشير في هذه العتبة إلى أنّ هذا البحث انفتح - فيما انفتح عليه من سياقات وأنساق معرفية وفنية عاضدة للدراسة - على نصوص "عبد الله العروي" ذاته ولكنّها الموازية لنصوصه الإبداعية Epitexte - حسب تعبير ج. جينيت - وهي التي تتدرج ضمنها خطابات موجودة خارج كتابات "العروي" الإبداعية ولكنّها تتعلّق بها وتدور في فلكها وتدخل بشكل أو بآخر في لعبتها الكتابية؛ كالاستجابات والشهادات والتعليقات والقراءات التي تصبّ في مجال الإبداع عموماً أو تلك التي تدور حول رواياته بشكل عامّ أو حول شخوصه الروائية بشكل خاصّ.

وقد ارتأى البحث أن يفتح على تلك النصوص، انطلاقاً من كونها نصوصه هو بالذات في المقام الأول وليست نصوص غيره لولا أنها ذات طبيعة كتابيّة مختلفة. ولأنّ الانفتاح عليها - في المقام الثاني - كان بمثابة انفتاح نصّ على نصّ آخر غير روائي ولكنّه يدخل في صميم لعبة كتابته الفنّية. ضفّ إلى ذلك أنّ نصوص "العروي" بصورة عامّة تظلّ في عمقها وجوهرها متكاملة - في اعتقادي - وتعكس في مجموعها صورة شاملة لشخصيته في أبعادها الفكرية والأدبية والعقلانية والعاطفية والموضوعية والذاتية.

وإذا كان للبحث ثغراته - ولا بدّ من ذلك - فعزّاه أنّه حاول واجتهد وأنّ لكلّ مجتهد نصيباً. بيدّ أنّه حاول جاهداً لفت أنظار الدرس الجامعي الجزائري إلى جهاز مفاهيمي ظلّ يكتنفه اللبس والغموض لدى الطلبة وإنّهم لم يكتفوا بشرح وتحليل مصطلحات ذلك الجهاز فحسب، وإنّما حاول أن يختبر راهنيته ومعقوليته في تقديم دراسة لمدونة روائية لا تعرف الانتشار الذي يليق بقيمتها الفنّية في الدرس الجامعي ذاته؛ فعزّاه هذا البحث أنّه قدّمها وليقول أيضاً، إنّ فيها جوانب أخرى لم يتّسع المجال لدراستها وربّما تتمّ مقاربتها في دراسة لاحقة وربّما على يدّ باحث آخر.

ولا يسعني في الأخير إلّا أن أقدم كلّ معاني الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذ الدكتور "صالح ولعة"؛ الذي جذبني توجّهه العلمي المتميّز ومنحاه الدراسي المنفتح في مجال الدراسات السردية كي أنظر - بدوري - إلى النصوص نظرة نقدية منفتحة ودينامية بيدّ أنّه هو من لفت نظري إلى تميّز وثراء نصوص "عبد الله العروي" الروائية وهو ذاته من زوّدني بها في البداية وهو من قبلّ بصدر رحب أن يُشرف على هذا البحث وظلّ يتابع مختلف مراحلها بحكمة يعزّ نظيرها؛ فله منّي كلّ الشكر والاحترام والتقدير.

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءة هذه الأطروحة وتقويمها إلى ما هو أفضل وهداية صاحبها بملاحظاتهم وآرائهم لإكمال ما اعتراها من نقص يؤول إليه وحده.

تمهيد:

يضع هذا البحث عبارة (النموذج الإشكالي في روايات "عبد الله العروي"- دراسة سوسيونصّية) عنواناً له؛ وهي العبارة التي أعدّها فرضيّته المركزيّة في الآن ذاته. وبما أنّ خطة البحث العامّة لا تبتغي البدء بتقديم الأجوبة أو إعطاء الحلول، فإنّ تحديد القصد من العنوان باعتباره فرضيّة البحث المركزيّة أمر سيبقى موكولاً إلى مجمل ما ستخوض فيه الدراسة لاحقاً من فرضيات وإشكاليات فرعيّة تفرضها مواد المدوّنة قيد الدرس.

أمّا الآن، فإنّني اعتقد أنّه يتوجّب على هذا المدخل أن ينظر في الجهاز المفاهيمي للعبارة المشكّلة للعنوان؛ خاصة وهي تتركّب من مفردات يتعدّر الصمت أمام سؤالها نظراً لما تُضمّره من أسئلة وقضايا متداخلة وتحتاج - في اعتقادي - إلى تحديدات مضبوطة كمفردة (النموذج) Modéle ومفردة (الإشكالي) Problématique؛ إذ ما المقصود بلفظة النموذج؟ وما المقصود بلفظة الإشكالي؟ وما هي القوانين الأدبيّة التي تجعل الشخصية في النصّ الروائي نموذجاً وتجعل النموذج إشكاليّاً؟ وما هي مظاهر حضور مصطلح النموذج الإشكالي - ثنائي التركيب - في الفنّ عموماً وفي الفنّ الروائي بشكل خاصّ؟ وهل وجوده يقتضي وجود (نصّ إشكالي) بدوره؟

وإذا افترضتُ وجود (نموذج إشكاليّ) في مدوّنة البحث، هل له علاقة بـ(الذات) التي أبدعته؟ هل تلك الذات (إشكاليّة) بدورها؛ مثلما يذهب إلى ذلك "لوسيان غولدمان" (*) وتشير إليه مواقف "العروي" من الرواية العربيّة؛ التي لم تخرج في نظره عن إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد وعدم الدقّة ولا تصل إلى مستوى الرواية الكلّية الشاملة⁽¹⁾؛ وتعبّر عنه أيضاً تصريحاته غير المألوفة بخصوص راهن المجتمع العربي الذي يبدو في نظره غير روائيٍّ بعد⁽²⁾؟ أم أنّ (النموذج الإشكالي) لا علاقة له أبداً بالذات التي أبدعته إطلاقاً؛ فقد تكون مجرد (ذات) مُشتاقة إلى الانسجام لا غير.. تهرب إليه بجبن خشيّة

*- حيث ورد أنّ "الأفراد الإشكاليين واليهيم ينتمي الكُتّاب والفنانون والفلاسفة يتمسّكون بالقيم الكيفية دون أن يتمكّنوا من التحرّر تماماً من تأثير السوق وأثار المجتمع المُشَيّء...". يُنظر: لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية ترجمة بدرالدين عرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى 1993م، ص 33.

1- عبد الله العروي، إشكالية صيغ التعبير، ضمن كتاب: الايدولوجيا العربية المعاصرة، ص 217.

2- عبد الله العروي، الأدب والتعبير، ضمن المرجع نفسه، ص ن.

من تناقضات الحياة المحيطة بها- على حدّ تعبير "جورج لوكاتش" حين قال: إنّهُ "كلما ازدادت الحياة قبحا وفسادا في عالم الرأسمالية (...) برّح بالأفراد التعطّش إلى الجمال"⁽¹⁾. إنّها أسئلة سيعمل هذا المدخل على تفحصها بهدف استيعاب المصطلحات السابقة وتسييج تحولاتها المعرفيّة وضبطها ضبطا دقيقا يحدّد أفقها المنهجي؛ تأسيسا للغة نقدية واصفة واعية وذات أسس صلبة ديدنها التدقيق في المصطلح بشكل علمي ومنهجي من خلال الإمساك بالمنطق الذي ينتظمه وإدراك المنبت الذي تشكّل فيه والكيفية التي يتداول بها في حقول المعرفة والأدب بهذه الصورة أو تلك.

ومن أجل ذلك أرى أنّه لا مفرّ من التتقيب في حقول لغويّة ومعرفيّة وفنيّة مختلفة بحثا عن الرحم الذي تخلّقت فيه مكّونات الجهاز المفاهيمي للعنوان ومتابعة لتتقلّباتها لرصد حمولاتها الدلاليّة والجماليّة والمعرفيّة التي اكتسبتها جرّاء ذلك التثقل. وذلك بهدف توضيحها ولما لا إثرائها وإعطائها إمكانيات أوسع للإفصاح عن قدراتها الإنتاجيّة.

أولا- مفهوم لفظة النموذج:

1- من خلال المعاجم والقواميس:

تبيّن لي من خلال متابعتي للفظّة نموذج في مراجع متنوّعة أنّها لفظّة تمتلك قدرة إنتاجيّة معتبرة جعلتها قادرة على القيام بأدوار إجرائيّة في حقول لغويّة ومعرفيّة وأدبيّة عديدة؛ ممّا أكسبها عدّة دلالات استوجب على هذا البحث ملاحقتها حتى يحوز إمكانيّة استيعابها فيتمكّن من وضعها في مكانها الطبيعي.

لذا سأسعى في هذا العنصر للوقوف عند معاني اللفظة في بعض المعاجم والقواميس منها ما هو عربي ومنها ما هو غربي ويمكن تقسيمها إلى قواميس عامّة عالجت اللفظة معالجة عامّة دون أن تتقيّد باستعمال محدّد لها وأخرى متخصصة ترتبط أساسا بحقل اللسانيات والسيمياثيات والسرديات؛ جعلت منها مصطلحا محدّدا بدلالات دقيقة وخاصّة وعالجتها كما هي مُشغلة ومتداولة في الدرس اللساني والسيمياثي والسردية

1- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعيّة، ترجمة نايف بلّوز، المؤسّسة الجامعيّة للنشر والتوزيع، بيروت، 1985 الطبعة الثالثة، ص 5.

بنوع من الوعي النظري والمنهجي. وأعتقد أنّ هذا القسم من الدراسة له قيمته باعتبار "أنّ كلّ قراءة مقبولة، محكومة بشروط أولها: محاولة فهم الكلمات فهماً تاريخياً بعد ذلك يحقّ لنا التأويل. أمّا التأويل المبني على الجهل أو إلغاء أوليات القراءة، فهو مردود (...). إضافة إلى أنّه في غياب استكشاف المفهوم القاموسي تعمّ الفوضى الفكرية"⁽¹⁾.

أ- لفظة النموذج من خلال القاموس العربي العام:

لم أعتز في القواميس العربية خاصّة القديمة منها^(*) عن شيء يُذكر بخصوص مادة (نموذج)؛ ما عدا "القاموس المحيط" الذي وردت فيه إشارة يفهم من خلالها أنّ اللفظة دخيلة على اللغة العربيّة وأن من معانيها: النسخة التي تدلّ على الأصل: "فكلمة نموذج بفتح النون: مثال الشيء، معرّب. والأنموذج لحن"⁽²⁾. وقد يعود سبب افتقار القواميس العربية القديمة لللفظة نموذج إلى كون اللفظة دخيلة على العربية وبالتالي لم تحظ من قبل اللغويين بالاهتمام الكافي أو أنّ مثل تلك القواميس لا يهتم بالألفاظ والمصطلحات المتخصصة بحجّة أنّها ألفاظ محدثة ومكانها الأنسب هو كتب المفردات الخاصّة بالعلوم والفنون وليس قواميس اللّغة العامّة.

إلا أنّ المطّلع على القواميس العربيّة القديمة المتخصصة في بعض المصطلحات مثل [معجم الكلّيات] المتخصّص في المصطلحات والفروق اللغوية لـ"أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني" و[معجم التعريفات] لـ"الشريف بن علي بن محمد الجرجاني" و[كشف اصطلاحات الفنون] لـ"محمد علي بن علي التهانوي" لا يجد ذكراً لللفظة نموذج^(*) على الإطلاق؛ ممّا يدفعني إلى القول بأنّ القاموس العربي القديم يعرف فقراً بخصوص هذا المصطلح إذ لم يقدّم بتداوله.

1- عبد الله العروى، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، المنهجية بين الإبداع والاتباع، دار توبقال، الطبعة الأولى 1986م، ص 12-13.

*- أخصّ بالذكر القواميس التالية التي سيأتي التمهيش لها لاحقاً: (لسان العرب- مقاييس اللغة- الصحاح في اللغة العباب الزاخر).

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، طبعة دار الرسالة، بيروت، الطبعة الثامنة 2005م باب النون، مادة (نموذج).

*- ورد في موسوعة عبد الوهاب المسيري، الموسومة ب: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، الواردة في: منتديات صنّاع الحياة، موقع إلكتروني فكري أدبي اجتماعي. <http://www.sona3.org>، في الجزء الخاصّ بـ"النماذج كأداة تحليلية" وفي بابها الأول الخاصّ بـ"النماذج: سماتها وصياغتها"، تعريفاً للنموذج "يُثبت فيه أنّها لفظة دخيلة على العربية إذ يقول: "كلمة "نموذج" كلمة معرّبة كما جاء في معاجم اللغة من كلمة "تموذه" الفارسية وجمعها نماذجات ونماذج".

إلا أنّ الأمر سيتغيّر مع القواميس العربيّة العامّة الحديثة والمعاصرة التي عملت على تغطية النقص الملحوظ في القواميس القديمة وقامت بمسايرة المعارف المتداولة في عصرها ومنها لفظة نموذج التي وردت في ما سيأتي منها على النحو التالي:

القاموس	الشكل الذي وردت عليه لفظة نموذج:
المنجد في اللغة العربية المعاصرة.	جاء فيه أنّ اللفظة فارسيّة الأصل وتعني مثال الشيء الذي يُحتذى ويُصنع على منواله. كقولك: مثال من قماش أو ورق مقوّى، يحتذيه الخياط: أنموذج ثوب. أمّا النموذج الأول أو المثالي فهو نمط أو مثال أصلي تُعدّ الأشياء أشباها وصورا له. والشيء النموذجي هو ما يجمع أفضل الصفات في نوعه. أمّا المنمذج فهو المهيأ على مثال ومكوّن على نموذج؛ فالشيء منمذج شيء متّسم بصفات مثال تتمثّل فيه صفات نموذج كقولك: شخص منمذج ⁽¹⁾ .
قاموس الرائد	النموذج مثال الشيء. صنع المهندس للبناء نموذجا مصغّرا. والنموذجي: ما أمكن اتّخاذه نموذجا أو مثالا يُقتدى به ⁽²⁾ .
قاموس الهدى	ورد فيه أنّ الأنموذج والنموذج مثال الشيء في صورته المختارة ⁽³⁾ .

ألاحظ من خلال ما قدّمته القواميس العربية السابقة انتباهها إلى لفظة نموذج ومشتقاتها. فهي بالإضافة إلى تأكيدها على إنّها دخيلة على اللغة العربية فقد حدّدت

1- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثانية، 2001م، مادة [نَمَوْ]، ص 1455.
2- جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الأولى، سبتمبر 2007م، ص 851-852.
3- إبراهيم قلاتي، قاموس الهدى، طبعة جديدة مزيّدة ومنقّحة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د/ تا، ص 682.

دلالاتها أيضا. والتي من أبرزها التكيف- التهيئة- الاختيار- التشكيل- التسوية المطاوعة- الاحتذاء والافتداء. فالنماذجي (Modéleur) ويهدف التكيف مع وضعيّة ما اقتضتها حاجة (ماديّة أو معنويّة) في لحظة معيّنة، يقوم بتهيئة - تشكيل - تسوية الشيء (المادي أو المعنوي) موضوع النمذجة (Modélisation) من خلال اختيار جزئياته المتعلّقة ليقدمه بعد أن يُنمّذجه (Modéler) للاحتذاء أو للاقتداء به؛ اعتقادا منه أنّ النموذج المُعدّ هو أفضل ما يمثّل صورة الشيء المختار للنمذجة والأنسب لسدّ الافتقار في الوضعيّة الماديّة أو المعنويّة الطارئة.

ب- النموذج من خلال القواميس الغربيّة العامّة:

القاموس	الشكل الذي وردت به لفظة نموذج:
Dictionnaire de la langue française	حُدّدت لفظة "النموذج" Modèle في هذا القاموس كما يلي: النموذج هو ما نحتذيه أو ما يجب أن نحتذيه. وهو ما يقدّم ليكون بمثابة مرجع للاحتذاء ⁽¹⁾ .
Le petit LAROUSSE Illustré	دلّ النموذج في هذا القاموس على ما يقدّم ليكون بمثابة مرجع للاحتذاء؛ فهو ما يتمّ إعدادُه للنسخ على منواله ⁽²⁾ .
Cambridge Advanced learner's dictionary	يُنظر إلى النموذج هنا، باعتباره الشخص أو الكائن الذي يمثّل الصورة الفضلى في صنفه. كما يُنظر إليه من خلال فعل "النمذجة" أي نمذجة آلة أو نحت شيء ما من الصلصال أو الشمع أو الخشب لنسخه باعتباره النموذج الأولي للنماذج المنسوخة منه ⁽³⁾ .

1- Dictionnaire de la Longue Française, Editions de la connaissance, 1995. P :295.

2- Le petit Larousse Illustré 2008, rue du Montparnasse, 75283, paris, cedex 06, p 653.

3- Cambridge Advanced learner's dictionary, Cambridge university press, p:799.

النموذج في هذا القاموس، هيكل بنيوي يُعدّ لدراسة مجموعة من الظواهر التي تحوز فيما بينها علاقة/علاقات ما كالنموذج الرياضي. أو هو تمثيل تخطيطي لمسار أو منهج ما بكيفية عقلانية مثلما هو وارد في الحقل اللسانياتي ⁽¹⁾ .	student's Oxford Dictionary
--	--------------------------------

ويمكن تسجيل ملاحظتين تخصّان محتوى الجدول السابق. أمّا الأولى فتتعلّق بمواكبة القاموس الغربي للتحوّل الذي تعرفه لغة مجتمعه؛ فهو لم يُهمل لفظة نموذج التي جاءت فيه بدلالات متنوعة. أمّا الثانية فتتعلّق بتركيزه على دلالات بعينها تخصّ لفظة نموذج. فهو - بحسب ما ورد فيها - هيكل بنيوي يُوضع لدراسة وقياس الظواهر أو يُستتبط منها لإدراك القوانين التي تنتظم وفقها بهدف التحكم فيها؛ بالإضافة إلى أنّه يمثل أفضل ما يُقدّم عن شيء أو كائن أو ظاهرة ما. وهو بذلك يُعدّ مرجعا صالحا لنسخ صور على منواله؛ لجمعه أفضل ما في صنفه من جزئيات وتفاصيل.

أصل من خلال المعارف الواردة في القواميس السابقة إلى أنّ للنموذج مظهرين اثنين: فهو إمّا كامن في الأشياء والكائنات والظواهر وبالتالي يُتوصّل إليه عن طريق استنباط القوانين والمبادئ التي تنتظم وفقها انطلاقا من الجزئي الخاصّ إلى الكلّي العامّ وفي حالة الوصول إلى إدراك نظامها، يمكن إعداد هياكل ومخطّطات (نماذج) تنوب عنها لأنّها تجمع أفضل ما فيها من جزئيات ممّا يُتيح إمكانية استنساخها. أو هو خارج عن تلك الأشياء والكائنات والظواهر - وإن كان ينطلق منها - وفي هذه الحالة يتمّ إعداده بعناية ودقّة بهدف قياس ودراسة أشياء وكائنات وظواهر واقعية أو إنتاجها.

ولا يمكن أن نفهم من عمليتي "إنتاج النماذج" و"إعادة إنتاجها" إنّها نهائية وثابتة. بل العكس هو الصحيح. فالنماذج وبحكم ارتباطها بالوعي الإنساني "الذي لا يمكنه

1-Oxford student's dictionary, oxford university press, p:456.

أن يكون ثابتاً ودائم التشابه مع نفسه⁽¹⁾ خاضعة باستمرار للتطوير والتحويل؛ أمّا "المُدرك والمستنبت منها فلا يمكن أن يتعدّى حدود لحظة إدراكه واستنباطه الفعليين"⁽²⁾.

ج- مفهوم النموذج من خلال المعاجم الغربيّة والعربيّة المتخصصة:

المعجم - القاموس	الشكل الذي ورد عليه مصطلح نموذج:
معجم اللسانيات وعلوم اللغة	جاء في هذا المعجم أنّ مصطلح النموذج "بنية منطقية أو رياضية تستخدم لدراسة مجموعة من العمليات والظواهر ذات علاقات فيما بينها" ⁽³⁾ .
معجم السيميائية	نظر هذا المعجم إلى مصطلح ذاته من ثلاث زوايا يمكن إيجازها على النحو التالي: 1- يمكن النظر إلى النموذج باعتباره الصورة المثلى لشيء أو سلوك ما؛ فهو يُحيل على الشكل الأمثل الذي يجب أن تنتهي عنده كلّ الأشكال فأجمل العوالم وأحسنها وأفضلها وأرقاها هي التي يقدّمها النموذج. 2- كما يمكن النظر إليه، كمجموع الخطاطات السلوكيّة المكتسبة وخطاطات الإدراك والفعل والممارسة وردود الفعل الآتية من الانتماء إلى ثقافة ما. ولهذا فإنّها تشكّل ما يشبه أداة التوسّط المثلى بين علاقات موضوعية (الموضوعية هنا نسبية أو هي كذلك ضمن سياق اجتماعي بعينه) وبين الممارسة الفرديّة التي لا يمكن أن تُفهم وتُستوعب إلّا من خلال

1- جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1982م، ص، 39.

2- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النصّ الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان الطبعة الأولى، 2008م، ص165.

3- Jean Dubois, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, paris, édition Larousse, paris, 1999. P: 307.

إسقاط النموذج الذي يمنحها هويّتها. 3- ويمكن النظر إلى النموذج من جهة ثالثة باعتباره بناء افتراضيا يمكّننا من التعرّف على نمط اشتغال مجموعة من الظواهر وتحديد طبيعة مكوناتها وهو الاستعمال الخاصّ بالنموذج داخل مجموعة من العلوم منها اللسانيات والسيمياثيات فكلّ النظريات في هذه المجالات تقوم على افتراض يقول بوجود نموذج عامّ يُمكن من خلاله فهم الظواهر في تحقّقاتها اللامتناهية⁽¹⁾.	
وردت في هذا القاموس عدّة تعريفات للنموذج تمّ رصدها من المتوقّر في الحقلين الأدبي والنقدي وهي على النحو التالي: أ- النموذج الفنّي (Modèle Artistique): إطار لغوي وشكلي يخضع لشروط الإنتاج الأدبي السائدة في العصر الذي ظهر فيه ويرتبط وجوده بقواعد معيّنة تحدّد المبادئ العامة للنظرية الأدبية. ويتكوّن لدى الفرد المبدع نتيجة معرفته الفنيّة والثقافيّة وممارسته الفعلية. ب- النموذج الرمزي (Modèle Symbolique): وهو جملة أبنية من المفاهيم المنطقية والنظرية التي تحرك الناقد عند تحليله نصّا معيّنا ليستنبط منه مجموعة من الدلالات الظاهرة والخفية. ج- النموذج التصوري (Modèle conceptuel): وهو	قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر

1-ALgirda julien Greimas et Joseph courtés, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, 1993, pp : 232-233.

بناء من المفاهيم المنطقية والشكلية التي يستخدمها الناقد البنائي في تحليل الرواية أو القصة على نحو منطقي يرتبط باللغة على المستوى الكمّي أو الكيفي أو كلاهما معا.

د- النموذج البنائي (Modèle structural): تصوّر يسمح للناقد أن ينشأ نماذج من علاقات جاءت نتيجة ملاحظاته ونتيجة تكوين إطاره النظري. وأساس هذا التصوّر هو عملية إنشائية شكلية ولغوية يستطيع عن طريقها تبسيط شكل الأثر وإحداث تغييرات فيه. وهو بهذا المعنى لا يوجد إلا في ذهن الناقد ويُشترط لهذا النموذج أن يعتمد على المنطق لفهم التصورات الشكلية.

هـ- النموذج المتماثل (Modèle analogue): نمط خاصّ ينهض على أساس المشابهة بين عدد من الخصائص لظاهرة أدبية وفكرية أو ثقافية وعدد من الخصائص المماثلة لها في ظاهرة أخرى.

و- النموذج التحليلي (Modèle d'analyse) مصطلح يشير إلى فكّ صورة أو عدد من الرموز اللغوية في نصّ أدبي معيّن ومحاولة تحديد خصائصه العامة ووضعها في علاقة تقابل أو تشابه مع جزء من عناصر النصّ للوصول إلى نمط من محاور التقابل وتحديد بصورة تحليلية⁽¹⁾.

1- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية مصر، الطبعة الأولى 2001م، ص 89.

يتّضح من خلال الجدول السابق أنّ "معجم اللسانيات وعلوم اللّغة" ركّز على الجانب الوظيفي للنموذج؛ أي نظر إليه بحسب الغاية التي إنوجد من أجلها دون أن يتعرّض للكيفية التي يُعدُّ أو يُستتبّط بها. أي أنّ تحديده له لا يتجاوز اعتباره هيكلًا أو مخطّطًا معدًّا لقياس ودراسة الظواهر فحسب. وأمّا بخصوص التحديدات التي وردت في المعجم السيميائي فإنّها لا تخرجه عن كونه بناء ثقافيًا تخضع عناصره بكلّ مظاهرها الممكنة للتغيّر الدائم.

والجدير بالملاحظة إنّّه على الرغم من الاختلافات الموجودة بين التعريفات الواردة في المعجم السيميائي بخصوص مصطلح نموذج إلّا أنّ خيطا يجمع بينها. ويتعلّق الأمر بعنصر الـ "تجريد" Abstrait؛ حيث يُستشفّ من ثلاثتها أنّ عملية النمذجة تعتمد على التجريد كإجراء قارّ فيها يُبتغى من ورائه تقليص التجربة الواقعيّة وردها إلى أشكال بسيطة لا تحتفظ من المعطيات الموضوعيّة إلّا بالعناصر المميّزة؛ تلك التي تسهم بشكل رئيس في بناء هويّة الشيء أو الظاهرة أو الموضوع. وعليه يمكن استنتاج الأفكار الآتيّة:

- إن النموذج لا يسبق النسخة ولا يمكن تصوّره خارج الممارسة الإنسانيّة؛ "فكلّ النماذج الأصليّة منها والفرعية إنّما هي تلخيص وتكثيف وتثبيت في أشكال مجرّدة للحالات السلوكية المتشابهة والمتكرّرة في الزمان وفي الفضاء. إنّها الأساس الذي يقوم عليه التواصل بين الأفراد والجماعات، بل هي الضامنة للروابط الممكنة بين أمم متميّزة عن بعضها البعض ثقافيا وحضاريا"⁽¹⁾.

- أمّا بخصوص ما ورد في القاموس الثالث فإنّه يمكن استخلاص مفهومين لمصطلح نموذج: فهناك النموذج الفنّي ومنه النموذج الروائي^(*) الذي ما انفكّ منذ ظهوره يقدّم العديد من نماذج الشخصيات الروائيّة الخاضعة لظروف العصور التي ظهرت فيها ولشروط الإنتاج الأدبيّ السائدة خلال تلك العصور وللمبادئ والأسس العامّة للنظريّة

1- سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى 2006م، ص 145.

*- أصبح بفضل "ميخائيل باختين" التحدّث ممكنا عن "نموذج خاصّ بالرواية؛ وبالضبط منذ أن اقترح نمذجة تاريخيّة للرواية من القديم إلى العصر الحديث تعتمد على المبادئ البنيوية لصورة "البطل الأساسي" ولعلاقته بالزمن. فقد توصّل إلى أربعة نماذج للرواية وهي: رواية السفر (الرحلة) ورواية الاختبار ورواية البيوغرافيا (السيرة الذاتية) ورواية التعلّم. ويتفرّع كلّ "نموذج" منها إلى نماذج فرعيّة. يُنظر كتابه: الكلمة في الرواية، ترجمة، يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق الطبعة الأولى، 1988م، ص 63.

الأدبية المتجددة ولمؤهلات الفرد المبدع الناتجة عن معرفته الفنية ومعرفته الثقافية وممارسته الفعلية. وهناك النموذج النقدي الذي يُنظر إليه باعتباره آلية أو أداة يستخدمها الناقد لدراسة العمل الأدبي. ويختلف هذا النموذج باختلاف المنطلقات المعرفية والثقافية ووجهات النظر التي يعتمدها النقّاد عادة في دراساتهم وتحليلاتهم.

إلا أنّ التحديد البارز من بين التحديدات الواردة للنموذج في القاموس الأخير هو التحديد الخاصّ بالنموذج المتماثل (Analogue). الذي ينهض على أساس المشابهة بين خصائص ظاهرة أدبية أو فكرية أو ثقافية في سياق تاريخي معلوم وبين خصائص ظاهرة أخرى مماثلة لها إلا أنّها غير أدبية. والبارز في ذلك التحديد القاموسي، هو انتباهه للسلط والسياقات التي تتدخل في عملية تشكيل النموذج.

ولتوضيح الفكرة السابقة استحضرت النموذج المائل في الأدب الرومانسي باعتباره ظاهرة أدبية؛ فإذا علمنا أنّ من خصائص النموذج الرومانسي تغليب العاطفة على العقل فإنّ تماثلاً بارزاً يوجد بينه وبين خواص مجتمع "الرومانيسك" الذي أنتج ضمنه في فترة من تاريخ المجتمع الأوروبي. ويمكن أن يُقال الأمر نفسه عن النموذج المائل في الأدب الواقعي وغيره؛ حينئذ يُصبح الباحث الذي يروم تقديم دراسة متّزنة عن تلك النماذج الأدبية من منظور نقدي منفتح، بحاجة - وإن لم تكن أولية - إلى إدراك البنيات التاريخية والسوسيو - ثقافية التي أنتجت ضمنها؛ باعتبارها بنيات كبرى أسهمت بشكل غير مباشر في إنتاج البنيات الصغرى (النصوص الأدبية) الحاضنة للنماذج.

وكخلاصة لما تمّ عرضه، يمكن القول إنّ القواميس المتخصصة تعاملت مع لفظة نموذج كمصطلح وهي تعي حمولته المعرفية. فقد تناولته بوعي ملحوظ فعرفته وشرّحته مستجلية صوره المختلفة. لتغني بذلك مساره العلمي وتضيء إمكانياته الإنتاجية وتحكّم في مختلف أنساقه؛ من منطلق "أن التحكّم في المصطلح هو في الواقع تحكّم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط مختلف أنساقها"⁽¹⁾.

1- علي آيت أوشان، السياق والنصّ الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م، ص 35.

ويجدرُ أن أشير إلى أنّه على الرغم من قيمة المعلومات القاموسية السابقة إلّا أنّها لم تتناول النموذج في الفنّ الروائي بالتحديد. وهو التناول الذي يهَمّ هذا البحث ليرتكز عليه في مقارنة الجهاز المفاهيمي للنموذج وإبراز خصائصه ورصد الأفكار التي جالت في ذهن الروائيين أثناء إعدادهِ وضبط الكيفيات التقنيّة والفنيّة التي يُعدّها بها ويُنتظم وفقها والأبعاد الإستراتيجية التي يروم هؤلاء تحقيقها من وراءه ومدى توافق نماذجهم تلك مع شروط الجنس الروائي كممارسة تخيلية بالأساس. لذا يتحتّم على هذا الفصل مواصلة البحث عن التحديدات الخاصّة بمصطلح النموذج في الدروس النظرية المتّصلة بالفنّ بشكل عامّ وبالأدب بشكل خاصّ؛ تمهيدا لضبط مختلف التحديدات المتّصلة به في الفنّ الروائي والنقد المواكب له بشكل أخصّ.

د- مفهوم النموذج في الحقل الفني:

يُنظر إلى الفنّ عادة على أنّه أرقى أشكال التعامل الجمالي مع الواقع. بيدَ أنّ هناك من ينظر إليه كـ"شكل خاصّ من أشكال الوعي الاجتماعي والثقافة الروحية للبشرية ظهر على أساس الإبداع البدائي الجماعي"⁽¹⁾. وهناك من يرى إلى الفنّان على أنّه "الإنسان الذي يستطيع أن يعالج ما هو خاصّ ذاتي من انطباعاته ويجد فيه القيم الموضوعية ويستطيع أن يعطي تصوّراته الشكل الذي يناسبها"⁽²⁾. وتصبح مهمّة الفنّ - بحسب هذه النظرة - "كشف الحقيقة الحياتية. إن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام. وهو عمل ينتهي بخلق صورة فنيّة جديدة للواقع تمثّل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته"⁽³⁾.

ومن هنا تأتي خصوصيّة وأهميّة النمذجة في الفنّ؛ أين "تتحوّل إلى وسيلة للتعبير عن الإدراك الفكري، العاطفي والانفعالي للواقع؛ الذي ينجم عن التناقضات التي ظهرت داخل المجتمع"⁽⁴⁾؛ فتعطي بذلك "الفنان القدرة وهو يتحدّث عن إنسان واحد أن يُعمّم في

1- مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة، أحمد علي الهمداني، دار المسيرة. عمان، الأردن الطبعة الأولى، 2005م، ص 67.

2- تأليف جماعي، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ت، فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت 1978م، ج 1 ص 166.

3- أرست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ج 2، ص 10.

4- مجموعة من الكتاب الروس، المرجع السابق، ص 67.

صورته الفنيّة ملامح وخصائص يشترك فيها أناس آخرون أو حتى كلّ الناس. هذا التعميم من خلال الصورة الفنيّة المفردة يُسمّى نموذجاً⁽¹⁾.

يعني الكلام السابق إنّ النموذج الفنّي يمكن اعتباره تلك الحالة المفردة التي تحوي أشياء كثيرة متشابهة في الواقع تمّت صياغتها بشكل جمالي ناتج عن وعي الفنان وإدراكه للحالة التي يطرحها فيعطينا بوسائل فنيّة مميّزة الملامح النموذجيّة الخاصّة بشخصية أو فئة أو طبقة اجتماعيّة من خلال عكس خلاق وواع لحركة الواقع. ولهذا "يعدّ الوصول إلى نمذجة الواقع المطلب الأسمى لأي مبدع. بل إنّ عدم استطاعة الفنّان إيصال الحالة التي يطرحها في عمله إلى مرحلة النمذجة، تُشكّل قصورا في درجة إبداعه أو أدواته أو وعيه وقلة تجربته بشكليّها الحيّاتي والفنّي"⁽²⁾.

وترى "مجموعة من الكتاب الروس" أنّه على إثر انتقال البشريّة من الإبداع البدائي الجماعي إلى الإبداع الفنّي أصبح أفراد المجتمع الجديد - الموهوبون والفعّالون إبداعياً وفكرياً بشكل خاصّ - ينشئون أعمالاً تُعبّر عن المحتوى الحيّاتي الجديد وأصبحوا يستخدمون في أعمالهم الفنيّة "عن وعي فيها مبدأ نمذجة الحياة. ذلك الذي استخدمه المجتمع منذ زمن بعيد بصورة عفوية في الإبداع الصوري الجماعي"⁽³⁾. فأصبحت نمذجة ظواهر الحياة تظهر في الإبداع المستقلّ القائم بذاته عند أفراد معيّنين: الكتاب وكتّاب الدراما والنحاتين والرّسّامين والموسيقيّين.

وترى الجماعة ذاتها إنّ التناقضات الاجتماعيّة الداخليّة هي التي مكّنت البشريّة من الانتقال إلى الإبداع الفنّي الذي بظهور في صوره المستقلّة، بدأت النمذجة الفنيّة تتشكّل معبّرة في حقيقتها عن مأرب فكري - صوري وخيال إبداعي خاصّ بالمحتوى الاجتماعي الفكري الجديد. فأصبح يُنظر إلى النموذج الفنّي كـ "نمذجة إبداعية للحياة أخذت مادة الفنّ الأساسيّة معها تتحدّد"⁽⁴⁾؛ ممّا قوّى "التناقضات الفكرية ووتر اهتمام المجتمع بالشخصية الإنسانية على إنّها ظاهرة اجتماعية وعلى أنّها شخصية اجتماعيّة؛ الشخصية الاجتماعيّة

1- أرست فيشر، ضرورة الفن، ص 162.

2- عبد الله رضوان، البنى السردية، النموذج وقضايا أخرى، دار الكندي، الأردن، ط2، 2002م، ص 498.

3- مجموعة من الكتاب الروس، مدخل إلى علم الأدب، ص 68.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذه، هي التجسيد الذاتي الخاصّ للخصائص العامّة الاجتماعية - التاريخية للحياة البشرية- الطبقية، القومية التي تمثل العصر⁽¹⁾.

وتظهر النمذجة الإبداعية بصورة أكثر وضوحا في فنّ الكلمة أي الأدب؛ أين تتوفر إمكانيات التعبير عن النزعات الفكرية والانفعالية والعاطفية بدرجة أكبر. وهي حقيقة تؤكدّها عدّة نماذج أدبية عالمية منها (فاوست - هاملت - دون كихوت كاراتايف- آل كرامازوف..). شيدها أدباء موهوبون؛ تمكّنوا من خلال نظرتهن الثاقبة وفهمهم الاجتماعي وقدرتهم على فهم جوهر الصفات والطباع للشخصيات الاجتماعية أن يبتدعوا شخصيات جديدة وغير مألوفة عبر التجسيد الذاتي المتفرد للخصائص العامّة الجوهرية؛ الأمر الذي يقود الدراسة إلى مقارنة مفهوم النموذج في الأدب.

ه- مفهوم النموذج في الحقل الأدبي:

يمكن القول إنّ مصطلح النموذج يحوز في الآداب العالمية موقعا هاما نظرا لخصائصه الوظيفية وسرعته في الوصول إلى نتائج ملموسة سواء على صعيد الواقع المحسوس أو على صعيد التمثّل والتعبير الأدبيين. إذ له "قدرة على تمثيل العالم في الأدب وتوضيحه بكيفية نموذجية"⁽²⁾ يمكنها أن توفر للكفاءات الأدبية الفرصة لاستدراك ما فاتها على هذا الصعيد أو ذاك. لأنّ التنمية عموما وفي مجتعات العالم الثالث بشكل خاصّ "تتطلب أنموذجا يتّخذ المخطّط كقاعدة قارة (...). إنّ الأنموذج من جهة، يُعين على استدراك التخلّف على مستوى البنى، إذ يختزل الزمن المطلوب لذلك"⁽³⁾. وقد أدرك الأدباء والنقاد قيمة النموذج وقدرته الإنتاجية منذ زمن يعود إلى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وهي حقبة هيمن خلالها على تاريخ أدبيّ عريض ومتداخل. فقد "استخدمه شيلينج في ألمانيا بمعنى الشخصية العالمية العظيمة التي تصل في أبعادها إلى حدّ الأسطورة، مثل هاملت ودون كيشوت وفاوست وبهذا

1- المرجع السابق، ص ن.

2- تزيّطان تودوروف وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر مراكش، المغرب، الطبعة الأولى، 1992م، ص 6.

3- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 284.

المعنى انتقل إلى الأدب الفرنسي⁽¹⁾ الذي كان يهيمن عليه مصطلح آخر قديم وهو مصطلح caractère أو الخواص الفردية.

ويُعد "سانت بيف" Charles Augustin Sainte-Beuve (1824-1869م) من النقاد الأوائل الذين دعوا بقوة لنظرية النموذج. وقد كانت تتلخّص عنده في وجوب تركيز الدراسات النقدية على "العائلات الروحية" التي تعني "دراسة القرابة الروحية بين مجموعات خاصّة من الكتاب أكثر من دراسة الشخصية في أدبهم"⁽²⁾.

وبمجيء "بلزاك" "Honoré de Balzac" (1799-1850م) عرفت نظرية النموذج نقلة نوعيّة على مستوى الإبداع والنقد - على حدّ تعبير "صلاح فضل"⁽³⁾ - فعلى المستوى الأوّل اعتبر نفسه دارساً للنماذج الاجتماعية في أدبه وأمّا على المستوى الثاني فإنّ النماذج بالنسبة له ما هي إلّا مجموعة من الظروف الصغيرة التي على الروائي تضخيمها حتى تبلغ حجم كُرات مثاليّة. فبعد أن ينظر في تلك الظروف الصغيرة يقوم باختيار ما كان منها طبقاً للنتائج التي تترتّب عليه - بغض النظر عن أهميّتها المطلقة جدير بتكوين عناصر الدراما التي هي قوام كل رواية - ثمّ يعمل على تضخيم الشخص حتى يبلغ مستوى النموذج ثمّ الرمز؛ وإن لم يكن خليقاً بذلك.

وقد لاحظ "صلاح فضل" مع جملة من النقاد - في مؤلّفه المذكور في الهامش - إن نماذج "بلزاك" لم تقم سوى بإبراز العناصر الشائعة بين شخصيات تنتمي في الأصل إلى مستويات طبقيّة مختلفة في الاتجاه الرأسمالي. وذكر في مؤلّفه نفسه أنّه مع بروز "هيبوليت تين" "Hippolyte Taine" (1828-1893م) برز مفهوم النموذج في علاقته بنظرية "الخواص" وبرؤية "تين" العامّة للغاية من الأعمال الأدبيّة.

ويمكن تلخيص نظرة "تين" تلك بقدرة النموذج الفنّي على كشف الخواص الجوهرية الماثلة في الواقع بكيفية أوضح وأبرز ممّا هي عليه في الواقع ذاته. ولكي يبلغ النموذج الأدبي تلك الدرجة - بحسب ما أورده صلاح فضل - يجب أن يسير النموذج من "الواقع"

1- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986م، ص 139.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص 141.

إلى "المثال" وفق خطة منظّمة تبدأ حين يشرع الأديب في تكوين فكرة عن "خاصية" جوهرية موجودة في الواقع ثمّ يقوم بتحويلها حتى تتطابق مع الفكرة التي كونها في ذهنه وهو يستقبل الخاصية الواقعية. وعن طريق التعديل الفنّي اللازم تتحوّل الفكرة إلى تعبير أدبيّ عن الواقع أوضح من الواقع ذاته؛ لأنّها تُبرز أهمّ ما في الواقع من خواص أساسية لا يمكن لغير الأديب - بحكم مؤهلاته العالية - أن ينتبه إليها.

ولم تبق أفكار "تين" حبيسة فرنسا؛ بل انتقلت الدراسات المخصّصة للنموذج إلى روسيا في أوائل القرن العشرين. وجاء التركيز عليه بعد "إعلان" الواقعية الاشتراكية أنّه يمثل "محور" المشكلة السياسية للواقعية. ويُعتبر "جورج مالينكوف" "أبرز ناقد آنذاك عالج عبر مسألة النموذج مشكلة العالمية والخصوصية ومشكلة البطل وتمثيله للواقع ومشكلة التغيّرات الاجتماعية الفعّالة أدبيّاً⁽¹⁾. بيد أنّ الدرس النقدي أصبح آنذاك منصّباً على البحث في إمكانيات الكتاب وقدرتهم على خلق النماذج. بيد أنّ الكاتب "الفدّ" في نظر "ج. مالينكوف" "هو الذي يحدّس ما يحرك المجتمع في أعماقه الخفية ويُعبّر عن ذلك الحدس في شكل شخصيات بشرية واضحة الرؤى والأفكار"⁽²⁾.

ويمكن القول إنّ النموذج في ظلّ النقد الكلاسيكيّ عرف ازدهاراً كبيراً. فقد دفع نزوع الأدباء والدارسين إلى "علمنة الأدب" ومواكبة البحث الاجتماعي والعمل على إبراز نتائجه من خلال تفسير اتجاهات اجتماعية محدّدة سائدة آنذاك إلى تزايد الاهتمام بالنموذج الأدبي وبدراسته على حدّ سواء؛ حتى غدا في تصوّراتهم يتمثّل في وصف الأشخاص واتجاهاتهم الانفعالية المتطرّفة من خلال وضعهم في مواقف مكيفة.

1- المرجع السابق، ص 148.

2- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 152.

ولعلّ أبرز ناقد في العصر الحديث أدرك القوّة التمثيلية للنموذج في الفنّ عموماً وفي الأدب بشكل خاص، هو الفيلسوف والمفكّر والمنظر والناقد المجري "جورج لوكاتش" George.Lukas (1885-1971م)⁽¹⁾ الذي يعود إليه الفضل في تأصيل مفهومه في الحقل الروائي وفي النقد المواكب له بشكل خاص؛ فهو الذي شيدّ بشأنه نظرية خاصّة تُعتبَر بـ"نظرية النموذج"؛ التي جمع جزئياتها من المتداول في الحقل الفنّي والحقل الخارج - فنّي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

و - نظرية النموذج عند "جورج لوكاتش":

لا يخلو مؤلف من مؤلفات "ج. لوكاتش" الذي هيمن على كلّ علم اجتماع الأدب في القرن العشرين⁽²⁾ من الحديث عن نظريته بخصوص النموذج ولا من تفاصيلها التي أثارت سجالاتاً كبيرة في حقل الدراسات الأدبيّة آنذاك. بيد أنّ السجال بشأنها لا يزال حاضراً ومستمراً. خاصّة حول علاقة النموذج بالإبداع الروائي باعتباره تخيلاً. وإذ أجتهد في تقديم السمات المميّزة لنظرية النموذج لدى "جورج لوكاتش" فإنّني لا أروم من وراء تقديمها التعريف بها؛ فتفاصيلها باتت معروفة لدى النقاد والباحثين في حقول المعرفة والأدب بشكل عامّ؛ وإنّما أروم من وراء ذلك مقارنة العناصر المعرفيّة التالية:

- الوقوف عند القيمة التي مثّلتها في أحد أكبر السجلات النقديّة التي شهدتها الساحة الأدبيّة العالميّة في العصر الحديث.

- إدراك الغاية من تشييدها.

- الوقوف عند حدود راهنيتها بالنسبة لمرامي هذا البحث ورهاناته.

*- جورج لوكاتش (1885-1971م) فيلسوف وكاتب وناقد أدبي مجري ماركسي. ولد في بودبست عاصمة المجر. يعدّه معظم الدارسين مؤسس الماركسيّة الغربيّة (مقابل ماركسيّة الاتحاد السوفيتي). وقد أسهم بأفكاره خاصّة (التشيؤ) (الوعي الطبقي) في أغناء الفلسفة الماركسيّة والجماليّة الماركسيّة بشكل خاص، وكان نقده الأدبي مؤثراً في "الواقعيّة" وفي الرواية باعتبارها نوعاً أدبيّاً. خدم لفترة وجيزة كوزير للثقافة في المجر بعد ثورة 1956م. وقد حاول في كتاباته تجديد الفكر الماركسي والقاء الضوء على جوانبه الثوريّة؛ خصوصاً البعد الجدلي منها. كما ساهم عبر كتابه "نظرية الرواية" في وضع أسس علم اجتماع الأدب الجدلي. ويعتبر عند العديدين أحد واضعي حجر الزاوية في علم الجمال الماركسي؛ بيد أنّه لا يمكن إنكار ما قدمه للفكر السياسي من إضافات وعناصر جديدة؛ فهو يعد بالنسبة لخصومه ومؤيديه أهم مفكّر ماركسي منذ "ماركس"، لا بل يعتبره البعض أهم فيلسوف في النصف الأول من القرن العشرين. لقد كان له تأثير حاسم على كلّ من: "كارل مانهايم" و"كارل كورتس" و"مارتن هيدجر" على وجه الخصوص ويعتبر من مؤسسي تيار البنيويّة التوليدية. يُنظر: سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 79.

1- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 152.

2- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 116.

وعليه يمكن القول أنّ آراء "ج. لوكاتش" بخصوص النموذج قد تخلّقت في جوّ مشحون بالصدام والمواجهة بين توجّهات أدبيّة وفكرية متناقضة؛ لكلّ واحد منها تصوّراته الخاصّة فيما يتعلّق بالكيفيّة التي تكون عليها الكتابة الروائيّة. وهي تصوّرات نابغة من منطلقات فكرية وثقافيّة وممارسات أصحابها الفعليّة ونابغة بالأساس، من رغبتهم المضمرّة في الإمساك بسلطة خطاب الإبداع. إذ لم يعد خافياً "أنّ أيّ خطاب يتضمّن الرغبة في سلطة ما، هو سلطة تنزع إلى الاستحواذ على المخاطب أو المتلقّي ويجرّب الهيمنة على الجمهور أو المجتمع بوسائطه وتقنياته"⁽¹⁾.

ويمكن تلمّس مظاهر الصدام بين التوجّهات الأدبيّة التي صاحبت تشكّل نظرية النموذج في النبرة التوجيهيّة والتقويميّة التي صاحبت النقاش الحادّ الذي دار بين أنصار "الطبيعيّانية" Natiralisme^(*) وأنصار "الرواية الحداثيّة"^(*) حول علاقة الفنّ الروائيّ بالواقع ومكانة "الشخصية" ودورها فيه. ففي الحين الذي نادت فيه (الطبيعيّانية) بعزل كلّ ما هو فوق طبيعاني أو روعي عن تفسير كلّ ما هو كائن أو كلّ ما يحدث، رفض أنصار (الرواية الحداثيّة) "التقاليد الفنّية للمرحلة السابقة وفي مقدّمتها تلك المتعلّقة بالواقعية (...)" وركّزت الانتباه بدلا عنها على الحالات والانفعالات التي تدور داخل وعي الشخصية أو الشخصيات الرئيسيّة بدلا من التركيز على العالم الخارجيّ"⁽²⁾.

1- مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1996م، ص 178. وفيه نقرأ أنّ الخطاب ليس سلطة فحسب، وإنّما قد يكون موضوع صراع من أجل الحصول على السلطة كما يقول "ميشيل فوكو".

*- الطبيعيّانية Naturalisme، مذهب أدبي نشأ ملازما للواقعيّة ومتأثرا بالنظريات العلميّة والدعوة إلى تطبيقها في العمل الأدبي بالاستعانة بالتجارب والأبحاث العضويّة والفسبولوجيّة لمعرفة حقائق الحياة وحقائق الإنسان العميقة. ومنهج الروائيّ فيه كمنهج العالم الذي يلاحظ ويجرّب من غير أن يصف شيئا من عنده أو أن يتخيّل شيئا غير قائم. ومن أبرز ممثليه: (إميل زولا في فرنسا، جورج مور في ألمانيا، تيودور دريزر في أ.م.أ.). يُنظر: محمد مندور الأدب ومذاهبه دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص 105.

*- وهي تلك الأفكار والمقولات التي نادت بها الاتّجاهات الحداثيّة وما بعد الحداثيّة؛ ركّزت فيها الانتباه على الحالة والانفعال الذي يدور داخل وعي الشخصية الرئيسيّة بدلا من التركيز على العالم الخارجيّ (الواقع الموضوعي) وقد هاجمها "لوكاتش" من هذا المنطلق، مساندا الواقعيّة مدى حياته الطويلة. للتوسع بشأن موقفه من إيديولوجية الحداثة يُنظر: جورج لوكاتش، إيديولوجية الحداثة، ترجمة محمد عبد النبي، العرب والفكر العالمي (مجلة)، مركز الإنماء القومي، لبنان، العددان الثالث والعشرون والرابع والعشرون، شتاء 2008م، ص 95.

2- جيريمي هاوثرن، مدخل إلى دراسة الرواية، ترجمة نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع دمشق الطبعة الأولى، 1998م، ص 81.

فضمن هذا الوضع المشحون بالآراء المتناقضة، انطلق "لوكاتش" في تشييد تصوّراته المتعلقة بنموذج الشخصية الروائيّة. فبدأ بهدم التصرّ الذي ساد في النصف الثاني من القرن التاسع حيث كان يُنظر إلى الأدب حينها باعتباره وصفاً متقدّماً للأشخاص المتفرّدين من خلال التركيز على اتجاهاتهم الانفعاليّة ووضعهم في مواقف مكيفة بهدف إظهار نتائج تخصّ اتجاهات اجتماعيّة محدّدة سلفاً؛ الأمر الذي أفرز - بحسب لوكاتش - عدّة نتائج سلبية أضرت بالكتابة الإبداعية ولعلّ أبرزها:

1- تغييب عنصري الحدث والصراع: فقد أدّى تغييبهما كأداتين فنيّتين منعكستين عن الواقع إلى خلق أحداث وهميّة بعيدة عن الواقعيّة. ممّا أضعف النموذج وأحلّ بدلاً منه "الإنسان متوسط القيمة". في الحين الذي كان عليهم "أن يعتبروا الحدث نتيجة محدّدة للعلاقات المتبادلة في الحياة العمليّة للأفراد ويعتبروا الصراع صيغة أساسيّة للتأثير المتبادل بين المتناقضات"⁽¹⁾.

2- اختيار الكتاب للأحداث على هواهم القريب: ومن الملاحظة اليوميّة للواقع العادي كذلك. الأمر الذي أدّى إلى بروز القوى والاتجاهات بشكل رتيب وممسوخ ممّا أدّى إلى ابتعاد الكتابة الروائيّة عن إدراك أبعاد العصر وكبريات مشاكله. فأضعف ذلك قدرتها على تصوير تناقضاته الكبيرة التي بدت فيها فاقدة للحدّة والإرهاق والعمق؛ نظراً لارتباطها بالعوارض عديمة القيمة وافتقارها لما سمّاه "لوكاتش" بـ"النظرة إلى العالم".

وجاء المقصود بـ"النظرة إلى العالم" لدى "ج. لوكاتش" في قوله: "هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يُميّز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامّة عكساً بليغاً"⁽²⁾. أي أن أهمّ مميّز للنموذج هو (نظرته إلى العالم) التي لا يهمّ أن تكون نظرة صحيحة موضوعياً أو غير صحيحة وإنّما المهمّ أن يبرزها الكاتب من خلال تركيزه على (السيمااء الفكرية) للشخصيات الروائيّة.

وتتبنق فكرة التركيز على السيماء الفكرية للشخصيات الروائيّة عند "لوكاتش" من رؤيته للفنّ الروائي بشكل عامّ. فالرواية عنده مرآة عاكسة للواقع؛ ليس عن طريق إبراز

1- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص150.
2 - جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، ص25.

مظهره السطحي الفجّ والعياني - كما يحلو للكثيرين هجاءه به- بل "من خلال تكوين بنية ذهنية يتمّ التعبير عنها بالكلمات"⁽¹⁾. ولا يريد "لوكانش" من الكاتب أن يتحدث عن النموذج بشكل مباشر وإنّما يريد أن يهندس بنيته بواسطة وضعه في مواقف تختبر معتقداته فيتمكّن بذلك من إعطاء صورة واضحة وصحيحة عنه؛ تعكس بدقّة ونقاء الواقع الموضوعي الذي تخلّق فيه. فبذلك يختلف الأفراد "بعضهم عن بعض ويصيرون أفرادا يمثل كل منهم بذات الوقت نموذجا"⁽²⁾.

وانطلاقاً من تمييزه بين نمطين في الكتابة الأدبيّة: نمط يصوّر الحياة كما هي (الطبيعيّة) ونمط يعيد بناء الواقع وفق منهج محدّد (الواقعية الاشتراكيّة)، ينحاز "لوكانش" إلى (الواقعيّة النقيديّة) معتبرا الكاتب خالق أوضاع ومبدع وسائل تعبير يمكنه بواسطتها أن يُظهر حسياً كيف تشقّ النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض لتفهم إشكالية ملموسة مسجّلة في تاريخ المجموعات الاجتماعية التي تعبّر عنها"⁽³⁾.

بل أنّ الكاتب لما يكشف عن الارتباطات العديدة الموجودة بين الملامح الفرديّة للأبطال وبين المسائل الموضوعيّة العامّة، يجعل - بحسب لوكانش - الشخصية الأدبيّة "تحيا أمام أعين قرائها أشدّ قضايا العصر تجريدا وكأنّها قضاياها الفرديّة الخاصّة أو كأنّها بالنسبة لها مسألة حياة أو موت من حيث الأهميّة"⁽⁴⁾. ويتميّز النموذج لدى "لوكانش" بميزتين هما من صميم خصائصه:

أ- **الوعي بالمصير**: ينشأ وعي الشخصية الرئيسيّة بمصيرها من خلال "قدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها إلى مستوى معيّن ملموس العمومية"⁽⁵⁾. بمعنى أن الوعي بالمصير ينشأ لدى الشخصية الرئيسيّة لما يستطيع الروائي تخطّي حياتها الداخليّة ومصيرها الذاتيّ فيجعلها تعيشه بوعي من خلال ارتباطها بالواقع العامّ.

1- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى، 1996م، ص 50.

2- جورج لوكانش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز، ص 24.

3- المرجع نفسه، ص 27.

4- المرجع نفسه، ص 21.

5- جورج لوكانش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، 1972م، ص 58.

ب- إدراك الذات أو الوعي: لا يمكن للشخصية الرئيسة أن يكون لديها وعي بمصيرها الشخصي والعامّ ما لم يكن لديها إدراك حقيقي لذاتها؛ فبذلك فقط تستطيع ملئ اللحظة المركزيّة الموكلة إليها في العمل الفنّي على نحو مقنع. لكن كيف يوفّق الكاتب بين وعي الشخصية بذاتها وبين مطمح الارتقاء بمصيرها الفردي ليرتبط بالمصير العامّ؟ يعتقد "لوكاتش" أن السبيل إلى ذلك يكمن في قدرة الكاتب على التجريد^(*) أي تقليص التجربة الواقعيّة إلى أشكال بسيطة مع الاحتفاظ بعناصرها المميّزة التي تدخل بشكل أساس في بناء هوية النموذج. فالتجريد من هذه الزاوية، وسيط هامّ للوصل بين الجزئي والكلّي أو بين الخاصّ والعامّ؛ بيد أنّ الكاتب بواسطة التجريد يتمكّن من خلق التوافق المطلوب في الكتابة الإبداعية بين الضرورة التآليفيّة وبين الواقع العامّ.

ويربط "لوكاتش" النموذج بالواقعيّة ويفرّق بينه وبين "الإنسان الطبيعي والبطل المصقول الذي نجده في الأدب الكلاسيكي"⁽¹⁾. فالنموذج ينبغي أن يكون على ارتباط وثيق بالواقع الكلّي والشامل المحيط به. بيد أنّ نمذجته لا تتمّ إلاّ "من خلال مقارنته بشخصيات أخرى وبتعارضه مع أنماط أخرى (...)" فالتعارض والتضاد ليسا شكلين لانعكاس الواقع الموضوعي فحسب، وإنّما يمكن أن يُصباحا أيضا وسيلتين للتصعيد الأدبي من أجل التعبير عن النمط⁽²⁾.

ويرى أيضا أنّه ينبغي التفريق بين نظرة النموذج ونظرة الشخصية متوسطة القيمة ف"هناك فرق بين الوسطيّة اليوميّة كمعيار أدبيّ وبين الآثار الأدبيّة العظيمة التي تصير فيها الحياة اليوميّة البسيطة والرتيبة مادة يستخدم فيها المظهر الجمالي للشؤون اليوميّة لعرض نماذج إنسانيّة"⁽³⁾. وعليه وحتى يبتعد النموذج عن النظرة المتوسطة، يجب

*- التجريد: سيرورة تقليصية تقوم برّد التجربة الواقعية إلى أشكال بسيطة لا تحتفظ من المعطيات الموضوعية سوى بالعناصر المميّزة، أي تلك التي تساهم في بناء هوية الشيء أو الظاهرة". يُنظر: جورج لوكاتش، إيديولوجيا الحداثة ضمن مجلة العرب والفكر العالمي، ص 95.

1- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأدبية الأوربية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1972م ص23.

2- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص34.

3- المرجع نفسه، ص30.

أن يتوقّر على مسحة من التحديدات (الصفات) التي من شأنها أن ترتقي به إلى صفة الجوهريّة. ومنها بشكل خاصّ:

1- التطرّف في المواقف النموذجيّة: يتطلّب رسم النموذج تقديم عرض إنساني متطرّف من شأنه أن يسهم في طرح تناقضات الحياة بشكل مرهف وحادّ. لأنّ التطرّف في الموقف أو النظرة إلى العالم قادر على تكثيف المعنى وتعميقه. ولتوضيح ذلك، يقدّم "لوكاتش" صراع "دون كيشوت" مع "طواحين الهواء" كموقف يعدّه من أكثر المواقف النموذجيّة تطرّفًا في الأدب؛ لأنّه يكاد يكون مستحيل الحدوث في الحياة العاديّة غير أن "سيرفانتس" بعبقريته الفذة استغلّه لإبراز نظرة بطله إلى العالم.

2- الطابع الاستثنائي: يحرص "لوكاتش" على أهميّة الصورة الاستثنائية التي يجب أن يكون عليها النموذج ويرى أنّ الكاتب لا يمكنه بلوغها إلّا بتوقّر الصدق أثناء التجسيد ممّا يجعل النموذج واع بمصيره ومدرك لذاته. والصدق في التجسيد لا يعني الصحّة الموضوعيّة، بقدر ما يعني التعبير عمّا هو جوهري في الواقع من خلال ما يحمله النموذج من أفكار؛ أي إنّ الأفكار - في نظره - ليست منعزلة عن الواقع بل هي الواقع في شكل معرفي متميّز.

ويعوّل "لوكاتش" في العنصر السابق على "خبرة المؤلف الخاصة المكتفية بالعملية الاجتماعية"⁽¹⁾ وعلى قدرته على خلق المواقف الأدبيّة المساعدة على جعل النموذج مركزيّ وواع بذاته ومدرك لمصيره؛ لأنّ "الذي يحدّد لنا مركزية هذه الشخصية ونمطيتها عن غيرها من الشخصيات الأخرى هو وعيها بمصيرها وإدراكها لذاتها"⁽²⁾.

ولا يمكن الإحاطة بمفهوم النموذج عند "جورج لوكاتش" دون التطرّق إلى مقولات أخرى وصله بها وهي: مقولة الكليّة ومقولة التاريخيّة ومقولة الواقعيّة. على أساس أن مفهوم النموذج لا يتمّ إلّا إذا تعالق مع مفاهيم المقولات السابقة. وسأعمل فيما يأتي على تلخيص ذلك التعالق لما يتضمّنه من قيمة في الإلمام بتصوّر "لوكاتش" للنموذج.

1- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأدبية الأوروبية، ص171.

2- رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، 1991م ص160.

أ- علاقة النموذج بمفهوم الكلية: لا تخرج علاقة النموذج بمفهوم "الكلية" عند "لوكاتش" عن التطور الذي ساد ثقافة القرن العشرين وما صاحبها من تطور في النظرة إلى الإنسان. فقد أصبح يُنظر إليه حينها باعتباره كُلاً لا يتجزأ إلى معرفي وعلمي وسياسي أو أخلاقي؛ كما كان سائداً في القرن التاسع عشر. وعلى هذا الأساس نظر "لوكاتش" إلى الواقع ورأى أنه ينبغي على الذات التي تطرحه أن تكون كلية في طرحها له؛ حتى يتسنى لموضوع المعرفة المقدم من قبلها أن يكون موضوعاً شاملاً.

وانطلاقاً من الموقف السابق، اعتبر "لوكاتش" الكلية "المبدأ الذي يحكم كل الأدب الواقعي العظيم والأساس التنظيمي الذي يمنح للمؤلف القدرة على الاختيار الواعي بين ما هو جوهري وما هو عرضي في المادة المستخدمة"⁽¹⁾ ورأى أنه يتوجب على المؤلف - كساع إلى استيعاب الواقع وعرضه - أن يتحلّى بالإحاطة الشاملة والموضوعية له حتى يتسنى له تصوير مواقف فردية لكنّها قادرة على عكس الجوهر الكلي للحياة.

وقد نجم عن مبدأ "لوكاتش" السابق أن ربطه بالممارسة النقدية أيضاً. إذ على الناقد - بحسب لوكاتش - "أن يتناول العمل الفني باعتباره كياناً كلياً يُفصح عن نفسه في أجزاء وعناصر مترابطة ترابطاً شمولياً"⁽²⁾. فيصبح مستحيلاً بموجب ذلك أن يقدم قراءة وافية له دون أن ينظر إليه في صورته الإجمالية؛ "حيث تكون الأجزاء مجموعة دوال تُكون في نهاية العمل ومن خلال شموليته الدلالة العميقة للنص"⁽³⁾. بيد أنه من واجبه ألاّ يكتفي - في دراسة يرمي من ورائها إلى تكوين فكرة شاملة عن أدب أديب ما - بمؤلف واحد من بين مؤلفاته؛ بل يجب أن ينظر في "وضع أعمال الكاتب كلّها باعتبارها أجزاء تكوّن الكلّ الجمالي والتي من خلال دراسته ككلّ نعثر على رؤية المؤلف للعالم"⁽⁴⁾.

1- جورج بوليتزر، جي بيس وموريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية، تعريب شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د/ ط، د/ تا، ج1، ص142.

2- رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص143.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2001م، ص30.

ب- **علاقة النموذج بمفهوم التاريخيّة:** كما يرتبط مفهوم النموذج عند "لوكاتش" بمفهوم "التاريخيّة". وذلك من خلال العلاقة التي ترتبط بين الواقع الكلّي والزمن. فكلّما كان الواقع في العمل الفنّي شديد الالتصاق بالزمن أو الحقبة التاريخيّة المعبر عنها كان النموذج أكثر واقعيّة وكلّما كان بعيدا عنها حدث العكس. وأرى أنّه يجب - قبل أن استطرّد في عرض علاقة النموذج بمقولة التاريخيّة في إرث "لوكاتش" - أن استعرض أولا ماهيّة "التاريخيّة"؛ باعتبارها مقولة أثيرة في أدبياته.

لا يعتبر "لوكاتش" التاريخ الإنساني خلفيّة للحاضر وكفى. وإنّما يعتبره وسيلة للتعرف على المستقبل بالأساس؛ ذلك لأنّ الأحداث التاريخيّة "لا تحدث على هواها وإنّما تحدث لتحقيق غاية محدّدة هي التقدّم"⁽¹⁾. فالتاريخ عنده هو الواجهة التي يجب على الكاتب أن يضعها نصب عينيه حتى يضمن لعمله التفاعل مع قضايا العالم المعاصر ومشاكله العميقة وتناقضاته الحادّة. ويتسنى للكاتب ذلك - بحسب لوكاتش - عندما يجعل الأحداث والشخصيات الروائيّة تعيش اللحظة التاريخيّة المتاحة لها في العالم الروائي بأقصى قدر ممكن من الشغف والحده والعمق؛ ليتمكّن القارئ من إدراك الأساس الاجتماعي والإيديولوجي الذي تنمو في ثناياه.

على هذا الأساس فضّل "لوكاتش" الرواية التاريخيّة عن بقيّة أنواع الرواية لتركيزها على عنصري الزمن والمكان؛ الأمر الذي يساعد في تفسير الوجود وتكوين فكرة حوله بوصفه تكييفاً للتاريخ وفق نظرة معيّنة إلى العالم. فكلّما كان الروائي أكثر ارتباطاً بالزمن - بحسب لوكاتش - كان الواقع الاجتماعيّ المعروض في الرواية أشدّ تماسكا وكلّما كان العكس كانت الرواية أقرب إلى الذاتية وكان الواقع الاجتماعيّ المعروض أشدّ تصدّعا.

فالكاتب الذي يرسم شخصيات بلا إحساس بالزمن إنّما يخلق تصدّعا في الواقع الاجتماعي. لذا حدّد "لوكاتش" موقف الروائيّ من قضايا المجتمع من خلال موقف هذا الأخير من عنصر الزمن. من منطلق أن الزمن يجسّد إيقاع العصر وبالتالي فإنّ الاهتمام به أو تجاهله "مرتبط باتجاهات فكرية محدّدة تعكس موقفا من قضايا

1- فؤاد محمود ناصيف خير بك، من الإيستومولوجيا إلى المجتمع، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2002م ص120.

المجتمع⁽¹⁾. بيد أن "إفراغ الواقع الخارجي من مفهوم الزمن يترتب عليه استعصاء فهم دواخل الشخصيات فتبدو جامدة بدونه بل محطمة"⁽²⁾.

ج- **علاقة النموذج بمفهوم الواقعية**: يختلف الدارسون حول وضع "الواقعية": هل هي مدرسة واضحة الأسس؟ أم هي مذهب فكري بارز المعالم؟ أم هي اتجاه أدبي فحسب؟ إلا أنهم يتفقون على كونها وُلدت في منتصف القرن التاسع عشر و"عاصرت الرومانسية وورثتها وشهدت الطبيعة وتجاوزتها وتأمّلت مولد غيرها من المذاهب دون أن تفقد القدرة على الانبعاث والتجدد وامتصاص ما في التجارب الأخرى من عناصر صائبة وتحديدات سديدة"⁽³⁾.

ولا يصعب على الدارس جمع آراء "لوكانتش" حول الواقعية لأنّه سيجدها في أغلب كتاباته تقريبا؛ حيث يعتبرها النقطة المركزية التي تدور حولها مجمل أفكاره في الفن والأدب والسياسة والاجتماع الأدب. بل إنّها لديه، "ليست أسلوبا فضلا عن أنّها ليست تكتيكا للتعبير الأدبي. إن الواقعية هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة عن الحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نمطي وفني. وهي منهج التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس حتى الآن"⁽⁴⁾.

والأديب الواقعي - بحسب لوكانتش - هو ذاك الذي يعبر عن مشكلاته الخاصة بطريقة تلائم مشكلاته النوعية بهدف بلوغ العمق والشمول؛ وسيلته في ذلك إبراز الاتجاهات والقوى النموذجية التي تكشف عن الجوانب الاجتماعية في مرحلة تاريخية عبر أفعال ملموسة تعكسها الحبكة بشكل شاعري "من خلال وصفها للمسار الاجتماعي الذي تتخذ العلاقات بين الناس والمجتمع والطبيعة في الحياة الواقعية"⁽⁵⁾.

1- رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكانتش، ص168.

2- جورج لوكانتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص47.

3- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص5.

4- جورج لوكانتش، دراسات في الواقعية الأدبية الأوروبية، ص21-22.

5- رمضان بسطاويسي محمد غانم، المرجع السابق، ص171.

وترتبط واقعية "لوكاتش" بمفهوم النموذج؛ حين يرى أن الخلق الفني لا يقوم على أساس فكرة التوسط المجردة من الحيوية الاجتماعية كما تعتقد (الطبيعية) ولا تقوم على أساس فردي عابر لا يعبر إلاّ عن ذاته كما تعتقد (الحداثيّة) وإنّما تتبنى في التصوير الأدبي على ضرورة تصوير الإنسان المجسّد للحقيقة^(*). وهو "تركيب خاصّ يجمع في مجال الخصائص العنصر الفردي بالعنصر النوعي عضويًا"⁽¹⁾ ويضمن تقديم صورة شاملة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ.

وينبني تحديد "لوكاتش" للرواية - بأنّها تركيب شامل للعلاقة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ- على فكرة استعارها من إرث "هيجل" G.W.F.Hegel، 1831-1770، تخصّ "تاريخانية الفئات الجمالية". وهي فكرة تربط التطوّر الأدبي بالتطوّر الاجتماعي والبنية الأدبية بلحظة جدل تاريخية فلسفية. إذ أنّ كلّ "شكل أدبي كبير يتناسب مع كلّ مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي (...)" فقد حلّت الرواية محلّ الملحمة عندما أصبح معنى الحياة إشكالياً (...) ويظهر الفرد الإشكالي حينئذ في عالم محدث⁽²⁾.

ويسجّل المهتمّون بأعمال "لوكاتش" النقدية أنّ التطبيقات التي قدّمها، ليست دراسات في النقد الأدبي بالمعنى الحرفي للكلمة (...) لأنّ لوكاتش كان حريصاً في دراساته على البحث في المعايير الثابتة وسط متغيّرات التكنيك والموضوع والأسلوب الذي يستخدمه الأديب. أي أنّه كان يبحث عن المعيار الجمالي الذي يمكن بواسطته أن تحكم على جوهر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالإنسان⁽³⁾.

ومثلما نلاحظ، فإنّ "لوكاتش" ينظر إلى البطل الروائي انطلاقاً من مرجعه التحوّلي داخل المجتمع؛ أي هو يولي سوسيولوجيا المضمون أهمية كبرى في تقويم الأعمال الأدبية؛ ذلك عندما يعتبر البطل صورة واقعية لأفراد اجتماعيين. ولكي يكون البطل أكثر واقعية من الواقع نفسه، ما على الرواية- بحسب رأيه- إلاّ "أن تتقدّم بتؤدّة وعلى عواطف البطل أن تبطئ سير الأحداث حتى يتمكّن من تقديم صورة كلّية عن العالم والظرف

*- هذه الفكرة في الأصل لـ (هيجل) فهو الذي ابتغى للفن أن يصوّر الحقيقة.

1- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطوّرها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1983م، ص 111.

2- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص ص 116-117.

3- رمضان بسطاوي سي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص 187.

التاريخي الذي يحياهما داخل المجتمع الروائي وأن يكون سلبيا أو على الأقلّ ألا يكون إيجابيا إلى درجة عالية⁽¹⁾.

ويُقَوِّمُ "لوكاتش" الأعمال الفنيّة بمدى نمذجتها للشخصية؛ أي بمدى قدرة الشخصية على تقديم نظرتها إلى العالم؛ من منطلق أنّ العمل الفنيّ الجيد في نظره هو الأكثر ترجمة للواقع وبالتالي فإنّ أي تصوير فني لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الفنيّ إلى العالم، لا يمكن أن يكون جيّدا وتامّا. فالنظرة إلى العالم - حسب - "هي الشكل الأرقى للوعي والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم، هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا"⁽²⁾.

والجدير بالملاحظة أنّ تصوّر "لوكاتش" للنموذج الواقعي - وإن كان ينبني على قراءة لأعمال روائية مشهود لها بالقيمة التمثيلية - إلاّ أنّه تصوّر ينطلق - في اعتقادي - من واقع تصوّره (هو) ومن قراءة محكمة برغبة ذاتية في مسالة الكتاب عن الواقع الذي تصوّره (هو) دون سواه: واقع حرب 1914 بوصفه واقعا "مُذنباً"⁽³⁾ - على حدّ تعبير "جان إيف تادييه Jean Yves Tadié - دون أن ينتبه إلى أنّ النصّ الروائي عمل تخيليّ له واقعه الخاصّ الذي كثيرا ما "يتمردّ على نوايا كاتبه ويُسلم لنا نسيجا متشابكا نقرأ فيه المعيش والمتخيّل، المندرج في الوعي والقابع في اللا شعور"⁽⁴⁾.

ولا يعدم من يقرأ في الأدبيات النقدية للمرحلة التي شيدّ فيها "لوكاتش" تصوّراته بخصوص نموذج الشخصية الروائية، إيجاد مسوّغات اجتماعيّة وثقافيّة وإيديولوجيّة لتصوّراته. فقد كان آنذاك "يُنظر إلى الخطاب الواقعي على مستوى الشخصيات باعتباره الباحث دوما عن الشفافية وترويج المعارف"⁽⁵⁾؛ سعيا وراء حقيقة المجتمع الموضوعيّة.

1- جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ت، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979م، ص 34.

2- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص23.

3- جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 116.

4- محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل، المغرب، الطبعة الأولى 2003م، ص 96.

5- فيليب هامون وآخرون، الأدب والواقع، ص 99.

والخلاصة هي أنّ النظرة إلى النموذج في المرحلة التي شيد فيها "لوكاتش" تصوّراته حوله، لا تخرج في جوهرها عن اعتباره (أداة) فنية هامة بيد الكاتب الواقعي، يسعى من خلالها إلى التأثير في العالم وتحويله؛ نظرا لما يوفره له من إمكانات مناسبة لتقديم بنية ذهنية عن الواقع أصدق وأكمل وأكثر حيوية وحركية من الواقع ذاته؛ ذلك بفعل تعاليه على أن يكون مجرد شخصية وظيفتها تقديم الواقع العياني المشترك.

كما اعتقد أن تصوّر "لوكاتش" للنموذج الروائي، ينطلق من فهم يعتبر الرواية مجرد صوت للاحتجاج على مظاهر غير إنسانية سائدة في المجتمع. وهو فهم محكوم بإرغامات أيديولوجية شهدها العصر الذي انوجد فيه؛ إرغامات تُعلي من شأن سوسيولوجيا الرواية على حساب شكلها السوسيولوجي الدالّ. وهو الأمر الذي جعل النقد الجديد يواصل ما أغفله هو تحت ضغط الإرغامات الأيديولوجية، ليبرز القيم والأبعاد السوسيو - نصّية التي تطرحها الشخصية الروائية. الأمر الذي يدفع هذا الفصل إلى ملاحقة نظرة النقد الحديث والمعاصر للشخصية الروائية في المراحل اللاحقة لتصوّرات "لوكاتش"؛ أي ملاحقة تلك النظرة في ما أُصطلح على تسميته بالنقد الجديد والسيميايات السردية.

ز - تحديدات "فيليب هامون" (PH.HAMON) لمسألة النموذج:

ابتعدت النظرية النقدية الحديثة في تناولها للرواية عن إعطاء الشخصية الروائية أيّ أفضلية عن بقية المكونات وتأفقت من إطلاق مصطلحات ذات حمولة خارج نصّية عليها؛ كالحمولة النفسية والاجتماعية والتاريخية. وأستحدثت لدراستها مصطلحات أخرى بعيدة عن مصطلح الفرد والشخص والشخصية أو البطل. وذلك حتى تتسجم مع مقولات البنيوية التي حرصت على الابتعاد كلية عن المعطى الاجتماعي أو النفسي الذي أنتج في سياقه النصّ؛ فأهملت - بموجب ذلك - الظرف التاريخي الذي تخلّقت منه الشخصية الروائية واقتصرت في دراستها لها على معطى وظيفتها وشكلها لا غير؛ انطلاقا من عدّها دليلا (signe) له وجهان أحدهما دالّ (signifiant) والآخر مدلول (signifie).

وهي منطلقات لها أساس لساني وظيفي "يتعامل مع السرد بوصفه متواليّة من الأحداث"⁽¹⁾ وينظر إلى الشخصية من زاوية الدور الذي تؤدّيه داخل التلقّظ؛ لتصبح بموجب ذلك علامة فارغة تأخذ في الامتلاء على طول النص وهي لا تُصبح ممثّلة إلاّ بعدما تقول كلمتها الأخيرة فيه؛ أي أنّها تمتلئ من خلال تضافر مجموعة من العناصر المكوّنة لبنيتها العامّة كالاسم والصفات ومجموع ما يُقال عنها بواسطة التلقّظ.

إلاّ أنّ وجهة النظر السابقة إلى الشخصية لم تستطع إخفاء الغموض الذي اكتنفها حيث يكاد النقاد البنيويون أنفسهم الاجماع على ذلك الغموض؛ "فميشال زيرافا، يعترف أنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي"⁽²⁾ والقول نفسه يشير إليه "فيليب هامون" في أكثر من مرّة في مقاله الموسوم بـ"من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" أين يعتبر مسألة صيغ تحليل الشخصية إحدى الركائز الأساسيّة في النقد التي لطالما شكّلت عائقاً لنظرية الأدب القديمة كانت أم حديثة؛ بيد أنّها "مشكلة غامضة وقُدّمت بشكل سيئ يعود سببه إلى انتشار نقد سيكولوجي من جهة وإلى الروائيين الذين يخلطون بتصريحاتهم الأبوية التمجيدية من جهة أخرى"⁽³⁾.

وقد عمل "ف. هامون" في مقاله الموسوم بـ"خطاب مقيد"⁽⁴⁾ على تقديم "كشف حساب نقدي للخطاب الواقعي"⁽⁵⁾؛ اعتبر فيه الشخصية الرئيسة في الخطاب ذاته عنصراً عنصراً أساساً في خلق انسجام النصّ الروائي وتسويته نغمياً. بيد أنّ البطل "عنصر أساسي في مقروئية محكي ما"⁽⁶⁾ وعلى الأديب الواقعي أن يهتمّ به حتى لا يشكّك القارئ بشأنه فيتسبّب في خرق الميثاق الروائي. وتقاديا لذلك عليه أن يبرزه باستعمال طرائق كميّة وأخرى كميّة وأخرى وظيفيّة محدّدة تضمن انسجامه مع الخطاب الواقعي.

1- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م ص 106.

2- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998م. ص 126.

3- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بركراد، تقديم عبد الفتاح كيليلطو، دار الكلام، الرباط 1990م. ص ص 15-16.

4- فيليب هامون وآخرون، الأدب والواقع، ص 69 وما تلاها.

5- المرجع نفسه، ص 5.

6- المرجع نفسه، ص 95.

وسأحاول فيما يلي عرض الطرائق التي اقترحها "هامون"؛ لأنني أعتقد أنها بمثابة نمذجة شكلية للشخصية الروائية الواقعية تختلف عن "النمذجة المضمونية" التي شيدها "لوكانش" وسعى من ورائها إلى الإمساك بحقيقة المجتمع الموضوعية؛ من منطلق "أنّ الواقعية في الفنّ هي بالأساس إرجاع إلى الألفة وبحث عن طمأنينة الروح والانفتاح على المطلق"⁽¹⁾ وما على الروائيّ إلّا أن يُحوز الكيفيّة القمينة بنسخ الواقع أدبيّاً فحسب.

أمّا النمذجة الشكلية التي شيدها "هامون" فإنّها تسعى إلى الإجابة عن سؤال كيف يجعلنا الأدب نعتقد أنّه يستنسخ الواقع؟ وهو سؤال نابع من رؤيته للأدب على أنّه "عبة" ما، وهو لا يجيب على الحقيقة، بل هو يتبدّد إزاءها"⁽²⁾. لذا ينطلق في تشييد نمذجته للشخصية في الخطاب الروائي الواقعي من وضعه لدفتر شروط مفتوح استقاه ممّا هو متداول في الأدبيات النقدية. وهو يحتوي على النقاط التالية التي جعلها قابلة للتفتيح:

- العالم غني ومتطوّر ولا يخضع للاستمرارية.
- بالإمكان أن أنقل معلومة واضحة وملتحمة عن هذا العالم.
- اللغة قادرة على نسخ الواقع.
- اللغة ثانية بالنسبة للواقع (إنّها تُعبر عنه ولا تخلقه)؛ فهي خارجيّة بالنسبة إليه.
- يجب أن يتلاشى "السند" (الرسالة) إلى أبعد حدّ ممكن.
- كما يجب أن تتمحي الإشارة المنتجة للرسالة (الأسلوب، التلقّظ، الصيغة...)
- على القارئ أن يعتقد في حقيقة ما ينقله الأديب الواقعي من أخبار عن العالم.
- أ- الطرائق الكيفية لإبراز الشخصية الرئيسة في الخطاب الواقعي:
- 1- جعلها تحصل على اسم وكنية ولقب ممّا هو متّفق عليه ثقافياً.
- 2- جعلها تحصل على صفات خُلقية ونفسية لا تخرج عن الثقافة السائدة.
- ب- الطرائق الكمية:

- 1- جعلها تظهر بشكل متواتر جدّاً مع عدم الإفراط في التركيز عليها.
- 3- الاعتدال في تفضيلها حتى لا يحدث تقلّص في الوهم الواقعي.

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002م، ص37.

2- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991م، ص 137.

4- الحرص على عدم الخلط بينها وبين الخارق والعجيب بصفقتها أجناسا.

5- التنويع الدائم لوجهة النظر.

ج- الطرائق الوظيفية:

1- جعلها تحصل على مساعدين.

2- جعلها تحلّ النقص الأولي.

3- جعلها تشغل وظيفة العامل- الذات.

4- إدماجها ضمن النسق الداخلي لقيّم جميع الشخصيات.

5- جعلها المنظّم للفضاء الإيديولوجي للمحكي.

6- وصلها بالخارج نصّي الثقافي المشترك بين المؤلف والقارئ لإبطال اللبس.

ومن هذه المفترضات استخلص "هامون" تيمتين أساسيتين هما:

أ- القروئية: يجب على الرسالة أن تستطيع إعادة تبليغ معلومة ما.

ب- الوصف: فضمن البرنامج الواقعي، العالم قابل للوصف وسهل التسمية.

وبالاعتماد على ذلك، استخرج "هامون" عددا من الطرائق التي يمكن اعتمادها لقياس الخطاب الواقعي؛ مثل الارتداد إلى الماضي والتحفيز السيكلوجي والتاريخ الموازي للحكاية والتجسيد السردى... الخ. وكانت الخلاصة التي توصّل إليها هي أنّه من الصعب تشييد نمط خاص للخطاب الواقعي، لأنّ شروط الاستقصاء والتعميم غير متوافرة. إلّا أنّه لاحظ أنّه خطاب يتميّز بـ "تناقضاته النوعية"⁽¹⁾ بين مفترضات المنطلق المكوّنة لدفتر الشروط والمعرفة غير الكافية بالإرغامات الخاصة بالنصّ وكتابته؛ فمهما كانت منطلقات الكاتب الواقعي واضحة ومحدّدة فإنّها عند الإنجاز تخضع لإرغامات الكتابة وتكتسب دلالات قد تغيّر المنطلق الأولي. وكنتيجة لما سبق يمكنني تسجيل ما يلي:

1- إنّ من غير الممكن التعامل مع النموذج الروائي على أنّه واحد وكلي

ونهاي. لأنّ ذلك يؤدّي إلى اعتقاد في وجود حقيقة إنسانية مطلقة استنادا إليها نحكم على كلّ الحقائق الأخرى.

1- المرجع السابق، ص 107.

2- كما لا يمكن التعامل معه وكأنّه قائم على عناصر ثابتة ومقولات محدّدة سلفاً وإنّما سيتعامل معه هذا البحث، باعتباره "أداة" من الأدوات الفنّية التي يتوسّط بها الكاتب لتقديم وعي معرفي؛ لاعتقاده أنّ ذلك الوعي لا يمكن أن يُدرك ويُفهم أو يُستوعب إلّا من خلال نموذج فنّي قادر على تمييز العالم وتمثيله بكيفية نموذجيّة.

3- ولا يعني التعامل مع النموذج باعتباره أداة توسّط بين الوعي الفكري والوعي الفنّي للأديب أن هذه الدراسة ستتبع الأفكار التي يعبر عنها النموذج فقط بقدر ما يعني أنّها ستولي مسألة التفكير الإبداعي عناية خاصّة. وهي مسألة تتمثّل في العلاقة الموجودة بين الوعي الفكري والوعي الفنّي في الكتابة الإبداعية وما يُشكّله تلازمهما وبشكل متوازن من تحدّد للموهبة الروائيّة وللوهيّة الفنّية لأيّ كتابة تروم أن تكون إبداعية.

4- كما إنّ التعامل مع النموذج باعتباره أداة، يشير إلى أنّه ذو طابع دينامي تطوّر؛ نظراً وذلك نظراً لاتصاله بالإدراك الإنساني وبالعصر والبيئة التي يوجد فيها^(*). وإذا أذهب إلى اتصاله بكل ما سبق، فذلك لاعتقادي أنّ هناك علاقة بين المتحقّق الفنّي باعتباره علامة رامية لشيء أو فكرة أو موضوع ما وبين العالم الخارجي المُنتج.

وهو اعتقاد يرتكز على ما توصّل إليه الفيلسوف الألماني "إرنست كاسيرر" Ernest.kassirer (1847-1945م) بخصوص العمل الفنّي في علاقته بالرمز وبمشكلة الإنسان عموماً؛ فهو بعد استقراءه لدراسات علميّة وفلسفيّة وسيكولوجيّة وانثروبولوجيّة دارت في مجملها حول (مسألة الإنسان)، توصّل إلى أنّ تلك الدراسات تعمل في مجملها على تشبّثه وتمزيقه. فصرّح بأنّ "الفوضى التي بلغتها فروع المعرفة حين استقلّ كلّ منها في حلّ مشكلة الإنسان، هي ناقوس الخطر الذي دقّ معلنا أنّ الحاجة ماسّة إلى نظرة موحّدة للإنسان"⁽¹⁾.

*- أصبح التحدّث عن المبادئ التطوّرية في مجال الدراسة الأدبيّة ممكناً منذ 1860 عن طريق (ستاين تال) وتلميذه (فيزلوفسكي)؛ هذا الأخير الذي عمل على تأسيس "شعرية تطوّرية" وجاء بعدهما (فرديناند برونيتير) صاحب كتاب "تطور الأجناس في تاريخ الأدب" وكتاب "موجز في تاريخ الأدب الفرنسي"؛ وفيهما أوضح التعالّق بين التطوّرية الأدبيّة والتطوّرية البيولوجيّة؛ ليتضادّ بذلك مع المقاربة السائدة في عصره والتي تقوم على مقارنة الأدب من منظور تاريخي. يُنظر: رينيه ويليك - أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981م، ص 113.

1- إرنست كاسيرر، مقال في الإنسان، ترجمة، إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، 1961م، ص 18.

وفي ضوء ذلك رفض "كاسيرر" التعريفات التي قُدمت للإحاطة بمسألة الوعي ورأى "أنّ التمثيل الرمزي يُشكّل الوظيفة الأساسية للوعي الإنساني"⁽¹⁾. بمعنى أنّ الإنسان خرج من العالم المادي بفضل الرمز الذي أتاح له إمكانية عدم مواجهة الحقائق بشكل مباشر نظرا للإمكانيات التي يقدّمها له لإقامة علاقات بين المدركات والدلالات.

وهكذا يمكن القول إنّ الفنّ (الذي وهو شكل من أشكال الرمز) يُبدع الإنسان؛ ذلك عندما يُكوّن الإنسان عن نفسه صورا تتطابق مع مضمونه في وحدة عضوية حيّة. أمّا وسيلة الإنسان في التصوير فهي "الخيال الذي هو القوّة الدافعة للرمز في أشكاله المختلفة"⁽²⁾ وبواسطته يتجاوز الفنّ (ومنه الفنّ الروائي) عالم الوقائع الخارجي الذي تشكّل لتقويمه بالأساس؛ وذلك نظرا "لدخوله ضمن احتفالية التبادل الاجتماعي الذي يقوم أساسا على التقويم السلبي منه والايجابي"⁽³⁾ ولتجاوزه العالم الداخلي لإنسان أيضا ذلك لأنّ العواطف والانفعالات عديمة الصورة.

5- كما ينبني النموذج على ما يمنحه الروائي للأشياء من دلالات مرتبطة بالثقافة. باعتبار أنّ كلّ ما يصدر عنه وما يجربّه وما يحيط به ليس أشياء معزولة وإنّما إحالات ترمز لدلالات بالغة التنوّع؛ "فالمعنى لا يوجد في الشيء ولا ليس محايثا له إنّهُ حصيلة ما يودعه الإنسان في هذه الأشياء من قيم ثقافية (...). فمن خلال الرمز وداخله، استطاع الإنسان أن ينظّم تجربته في انفصال عن العالم وهذا ما جنّبه التيه في اللحظة وحماه من الانغماس في مباشرة الـ"الهنا" والـ"الآن" داخل عالم بلا أفق ولا ماضي ولا مستقبل"⁽⁴⁾.

وعندما أقول إنّ النموذج أداة فنيّة رامزة، فإنّ ذلك - في الحقيقة - لا يخرج عن التعليل الذي قدّمه "عبد الله العروي" للأسباب التي حفّزته على كتابة نصّ (أوراق - سيرة إدريس الذهنية)؛ حيث يقول في عتبة التقديم: "عندما خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي

1- The Encyclopedia of philosophy, vol1, by poul Edwards, éd; Macmillan publishing Co; Inc. End free press, new York, London. 1976, p: 45.

2- وفاء محمد إبراهيم، طبيعة الرمز الجمالي في العمل الفنّي عند إرنست كاسيرر، ضمن كتاب: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للنشر، د/ط، د/تا، ص 79.

3- سعيد بنكراد، الرمز: الدلالات والمجالات، ضمن كتاب: مسالك المعنى، ص 160.

4- المرجع نفسه، ص 162.

الذي عاش فيه الجيل الذي أنتمي إليه وجدت نفسي أمام عمل نصف منجز. كان لا مفرّ لي أن آخذ إدريس رمزا لذلك الجيل⁽¹⁾.

6- وعلى هذا الأساس، أعدّ النموذج نتاج عملية تشكيليّة فنيّة ترتبط بوجودان الفرد من جهة وبالبناء الخارجي من جهة أخرى. أي أنّه يرتبط بعالمين: عالم الأديب الذي يعتمد على التأمل والتشكيل الفنّي والعالم المادي الذي يعتمد على المظهر الخارجي الذي تتموضع به الأشياء في العالم. ولا بدّ لهذه العملية التشكيليّة الفنيّة التي تبدع النموذج أن تتميز بقوة الخيال والقدرة على التكثيف والوعي بالغاية والمقصد من إبداعه.

وعليه يمكن القول في ختام هذا العنصر البحثي، إنّ اعتبار البحث النموذج الروائي أداة فنيّة رامزة يفرض عليه أن يعتبره بنية ذهنيّة أو ناقل وعي أو صاحب نظرة إلى العالم؛ بيدّ أنّها نظرة لا تخصّه هو فحسب وإنّما تتجاوزه لتخصّ طبقة أو جيل أو مجتمع نصّي متفاعل ومتحاور معه عبر اللغة. لأنّ وعي النموذج "وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية، لا يمكنه إلّا أن يحاور وعيا آخر"⁽²⁾ بواسطة اللّغة باعتبارها "تجسيدا ماديا للتواصل الاجتماعي"⁽³⁾.

ثانيا - مفهوم الإشكالي:

1- في الحقل اللغوي: ورد في "لسان العرب"⁽⁴⁾ و"الصاح في اللغة"⁽⁵⁾ و"القاموس المحيط"⁽⁶⁾ أنّ من معاني مادة [شكّل]: التبس. شكّل الأمر شكولا بمعنى التبس والمشكلة أو المشكل هي الأمر الصعب الملتبس. وحافظت القواميس الحديثة على المعنى نفسه حيث ورد في قاموس "المنهل" أنّ من معاني لفظة *problématique*: المشكوك فيه

1- عبد الله العروي، أوراق - سيرة إدريس الذهنية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة السادسة 2004م، ص 5.

2- Mikhail bakhtine, la poétique de dostoievski, trd, isabelle kolitcheff, seuil, paris, 1970, p. 85.

3- Mikhail bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, édition minuit, paris, 1977 p. 25.

4- جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت، د/تا، مادة (شكل).

5- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الرابعة، 1990م، مادة (شكل).

6- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة، 1994، مادة (شكل).

والمريب⁽¹⁾. وورد في "المعجم الوسيط" (المعتمد من قبل مجمع اللغة العربية في طبعته الرابعة الصادرة سنة 2004م) أن من معاني مادة [شكل] التبس و[المشكلة] المماثلة و[المشكل] الملتبس. وهي عند الأصوليين ما لا يفهم حتى يدلّ عليه دليل من غيره. والخنثى المشكل ما لا يتبيّن من أيّ الجنسين هو⁽²⁾.

وأجد المعنى ذاته لكلمة (إشكالي) عند "جون إيف تادييه" "jean Yves tadié" في كتابه "le récit poétique"⁽³⁾. فهو من خلال دراسته لمجموعة من النصوص التي تُعلن في ميثاقها الروائي إنّها روايات توصّل إلى أنّه عاجز على التعامل معها على إنّها كذلك. لأنّها أخذت من الفنّ الروائي بعض قوانينه المعروف بها وأخذت من الشعر الأمر ذاته. فاحتار "تادييه" في ضبط الآليات المناسبة لدراستها. فاعتبرها في الأخير ظاهرة أدبيّة (إشكاليّة). ثمّ أطلق على تلك النصوص اسم [الرواية الشعرية] وقال أنّها فرع هجين: (hybride) في جنس الرواية ولا يمكن مقارنته إلّا بآليات خاصّة.

وتقترب كلمة (إشكاليّة) problématique في الفرنسيّة وproblematic في الانجليزيّة من مصطلح (مشكلة) problème؛ التي تعني في علم الاجتماع "الظاهرة التي تتكوّن من عدّة أحداث أو وقائع متشابكة وممتزجة بعضها ببعض لفترة من الوقت ويكتنفها الغموض واللبس؛ تواجه الفرد والجماعة ويصعب حلّها قبل معرفة أسبابها والظروف المحيطة بها وتحليلها للوصول إلى اتّخاذ قرار بشأنها"⁽⁴⁾.

بيد أنّ (المشكلة) تعني في قانون المرافعات "سمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة لكن الذي يتحدّث عنها لا يؤكدّها صراحة. أمّا (الإشكال) فيعني الأمر الذي يوجب التباساً في الفهم"⁽⁵⁾. وتتميّز الكلمة الثانية عن الأولى بهيمنة العنصر الذاتي في صياغتها؛ فإذا كانت (المشاكل) موجودة في الواقع فإنّ (الإشكاليّات) يصوغها عقل

1- سهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي- عربي)، دار الآداب، بيروت، ط 23، 1999م، ص 975.

2- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2004م، مادة (شكل).

3- jean Yves tadié, le récit poétique, ed, puf, 1ère édition, paris 1978.

4- عبد الوهاب المسيري، منتديات صنّاع الحياة، مرجع إلكتروني سابق.

5- المرجع الإلكتروني نفسه.

الإنسان؛ ممّا يدلّ على إنّها ذات طابع فكري وإنّ حلّها ليس سهلاً ولا يمكن أن يكون نهائياً أو قطعياً وإنّما هو حلّ نسبيّ دوماً.

استخلص من خلال ما سبق أن كلمة (الإشكال) تحمل دلالات (الالتباس) و(التشابك) التي تؤكد تركيبية الظواهر وتشابك عناصرها. وهي علاوة على ذلك، تؤكد ذاتية الإدراك؛ لأنّ الالتباس أمر يحدث للإنسان المُدرِك وليس للشيء المُدرَك. ممّا يبتعد بدلالات اللفظة عن عملية الرصد الموضوعي ويقترب بها من الرصد من خلال نماذج حيث لا يوجد انفصال بين الذات والموضوع.

فالمرء حينما يواجه ظاهرة أو موضوعاً ما يتّسم بقدر من التعقيد فإنّه يجد نفسه مضطراً لصياغة (إشكالية) أو مجموعة من التساؤلات التي يتصوّر أنّه عن طريقها سيتمكّن من تفكيك الظاهرة التي تشغله وإعادة تركيبها من جديد؛ بيد أنّه إذا تخلّى عن وضع الإشكاليات وطرح التساؤلات، يصعب عليه السيطرة على موضوعه ويبقى تفكيره عرضة للذاتية.

ويبدو أنّ التحديدات السابقة لمصطلحي الإشكال والإشكالية تحديدات قريبة إلى الحقول البحثية والأكاديمية بشكل عامّ غير إنّني اعتقد أنّها تخصّ الفنّ الروائي أيضاً لأنّ أيّ عمل روائي - فيما أخال - لا يخلو من (أشكلة) ما تؤطر بناءه العام؛ يبدو ذلك في (الحكمة) التي تُستخلص عادة من وراء قراءته؛ التي ما هي إلا خلاصة لمجموعة من الرؤى والتصوّرات المبنوثة في ثنايا العمل الروائي بخصوص مجموعة من الإشكاليات التي يفرزها الواقع. فالإشكاليات مثلما تبعث على الإبداع تسهم في تشكيل (الموضوع) أو (الأطروحة) التي يريد الروائي إبداء موقفه منها بطريقته الخاصة.

ويختلف مصطلح الإشكالي في الفنّ الروائي عن مصطلح الإشكالية وإن كان جزءاً منها. ولمقارنته أكثر يجدر أن أتوقّف عند مفهومه لدى الناقد الذي أشاعه أوّل مرّة لأتفحص جذور تسميته حتى تسهل على البحث متابعة مختلف الشروح والتفحيات التي لحقت به بعد ذلك.

2- الإشكالي في الاصطلاح الأدبي:

يذهب العديد من الدارسين الغربيين والعرب إلى القول بأنّ مصطلح الإشكالي يُردّ مباشرة في الحقل الأدبي إلى "جورج لوكاتش" (*)؛ الذي يدلّ عنده على "الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي، التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم في المجتمع الاستهلاكي الحديث" (1). أمّا جذور فكرة الأشكلة problématisation، فهناك من يرى أنها تعود إلى "رينيه ديكارت" (René.Descartes) (1650-1596) مؤسس الفلسفة الغربيّة الحديثة الموسومة بالواقعيّة العقلانيّة أو التتويريّة (2). فهو الذي سعى إلى استنهاض العقل بحثاً عن أحكام جديدة مبرأة من الخرافة؛ "غير أنّه في استنهاض العقل وتكريمه، كان يمنع الإنسان طمأنينة متوارثة" (3).

لقد استطاع استنهاض "ديكارت" للعقل أن ينقل الذات الإنسانية من زمن تاريخي هادئ ومستقرّ؛ اعتقد فيه البطل أنه امتلاك الحقيقة وروّض الفضيلة ممّا جعله يحيا حالة اتصال مع عالم القيم، إلى زمن آخر مغاير تقلّص فيه دوره إلى حدّ كبير. وهو زمن سمته الأساس انفصام البطل عن العالم واغترابه عنه وتساويه فيه مع البشر جميعا في العجز عن امتلاك الحقيقة وفي حاجة الجميع إلى تنشيط ملكة (الشكّ) و(الالتباس) و(الارتباب) التي باتوا يحتاجونها في حياتهم بشكل كبير.

فالإنسان قبل أن يقع على المبدأ الديكارتّي "أنا أفكر إذا أنا موجود"، كان يلوذ بالسمااء كي تُفسّر له الأشياء ويستجير بالقوى الخفيّة كي تمنحه القوّة وتهبه الحياة. أمّا وقد أدرك أنّه قادر على فعل الشكّ؛ فإنّ ذلك كلّه سيزول في سبيل البحث عن أبواب

*- يُعدّ "لوسيان غولدمان" أبرز من تبنّت هذه الفكرة في كتابه "مقدّمات في سوسولوجية الرواية" المذكور سلفاً، صفحة 14؛ حيث قال: "إنّ شكل الرواية الذي يدرسه لوكاتش هو الشكل الذي يميز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحاً مناسباً جداً هو مصطلح البطل الإشكالي".

1- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 64.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 38.

3- المرجع نفسه، ص ن.

اليقين الماديّة المتجدّدة. ومن هنا تكون الفلسفة الواقعيّة أو العقلانيّة، هي التي دفعت "إلى استيلاء بطل جديد ليس فيه من البطولة إلّا بحثه الناقص عن حقيقة هاربة"⁽¹⁾.

ويُجمع الدارسون على أنّ "لوكانش" إنّكأ في تشييده لمفهوم البطل الإشكالي على الجماليّة الكلاسيكيّة الألمانيّة وعلى النظرية الماركسيّة^(*)؛ فتمكّن من تقديم تصوّراته حول (العالم المأزوم) الذي آل إليه البطل الروائي في ظلّ النظام الرأسماليّ؛ حيث "تحول إلى بطل إشكالي مأزوم يقوم بعملية بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط في ظلّ هيمنة قيم التوسّط الذي يوازيه على المستوى الإنتاجي علاقات التبادل الفردية المؤدّية إلى توثين السلعة وتشبيهي الإنسان"⁽²⁾.

فأخذ "لوكانش" بفكرة البطل الإشكالي وراح يبيّن عليها المضمون الروائي. فرأى أن البورجوازيّة لم تف بالوعود التي بشرت بها الفرد وعملت في مراحلها المتقدّمة على تغريبه عن ذاته وعن العالم الذي لم يقصه من أركانه تماماً. فغدّت الرواية - بحسب تحليله- "بنية دالة تحدّث عن فرد أضاع الطريق الذي يبحث عنه، وعن عالم يولّد الفرد ويسلب منه الطريق الذي يشاء"⁽³⁾. ويعطي مثلاً على ذلك رواية "دون كيشوت" وكاتبها "سرفانتس"؛ حيث يقول بشأن الرواية إنّها: "تقف على عتبة المرحلة التي أُنذر الله فيها بهجر العالم، وصار الإنسان فيها وحيداً ولم يعد يجد الجوهر والمعنى سوى في روحه التي لا تنتمي إلى أي وطن"⁽⁴⁾؛ ويقول عن الكاتب: "لقد وصل في عمله الأدبي إلى أعماق ما لهذه الإشكالية الشيطانية من ماهية، ألا وهي ضرورة انقلاب البطولة الأشدّ صفاء إلى شيء مضحك وضرورة تحوّل الإيمان الأشدّ عزيمة إلى جنون، وذلك مادام أن السبل المؤدّية إلى وطنه المتعالي قد صارت غير صالحة للاستعمال"⁽⁵⁾.

1- المرجع السابق، ص 39.

*- استفاد "لوكانش" من الطرح الهيجلي حول مسيرة العقل في التاريخ لتطوير فكرة أن الرواية ملحمة بورجوازية لتغدو عنده الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي. كما استفاد من النظرية الماركسيّة في ربط تطور الرواية بعلاقات التبادل على المستوى الإنتاجي فخلّص من خلال ربطه بين مقولات مسيرة العقل الهيجلية ومقولات اغتراب الإنسان عن إنتاجه الماركسيّة إلى وضع تصوّراته حول (الإنسان المأزوم) في ظلّ الرأسماليّة. يُنظر: جورج لوكانش نظرية الرواية وتطوّرها، ترجمة وتقديم نزيه الشوفي، دمشق، ط 1، 1987م، ص 15.

2- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص 14-15 بتصرّف طفيف.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 39.

4- جورج لوكانش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988م، ص 96.

5- المرجع نفسه، ص 97.

ألاحظ من خلال الفقرات السابقة أنّ ضبط "لوكاتش" لمفهوم البطل الإشكالي ينطلق من فكرة أنّ الأدب انعكاس للحياة الاجتماعية. فتصبح الرواية بموجب ذلك ملحمة للاحتجاج في العصر الحديث. لأنّه عصر لم يف بوعوده تجاه الإنسان ولم يحقق له السعادة؛ نظرا لانقلاب البورجوازية على أعقابها وانشغالها بتأمين حياتها على حساب الأفكار والمبادئ التي ناضل الجميع من أجل سيادتها. فسادت مشاعر الاغتراب وسار المجتمع نحو توثين السلعة بدل تحقيق الطمأنينة والألفة ممّا جعله يتشوّى لمّا هجرته الأحاسيس والمشاعر. فانعكس ذلك على الرواية التي راحت تقدّم هي الأخرى أبطالاً إشكاليين يبحثون عن الفضيلة في مجتمع فقدها. فغدا بحثهم ذاك محلّ ريبة والتباس لأنّه يقوم على نقد الواقع الموضوعي في مجتمعاتهم ومعارضته.

فالإشكالي - وفق تصوّر "لوكاتش" - هو لسان حال ملحمة العصر الحديث على حدّ قول عديد الدارسين؛ عصر أصبح فيه البطل يبحث عن قيم الألفة والطمأنينة المؤدّية إلى السعادة - كما كان الحال في الملاحم القديمة - لكن في مجتمع فقد الإحساس بتلك القيم أصلاً؛ جزاء هيمنة قيم السوق المبنية على التبادل السلعي. أي أنّ الفرد لا يمكنه حيابة قيمة اجتماعية إلاّ بمقابل سلعي وبالتالي هو معرض لفقدان قيمة اجتماعية مقابل سلعة يأخذها؛ كأن يصبح النبيل وضيعاً بمجرد افتقاره للمادة التي يمكنها أن تحمي قيمته وقيمه الاجتماعية. أي أنّ الفرد في ظلّ سيادة قيم السوق الرأسمالي لا تصبح له قيمة إلاّ بحسب ما لديه من رأسمال^(*).

ويُجيز التحليل السابق أن أقول إنّ إطلاق "لوكاتش" مصطلح (الإشكالي) على بطل الرواية التي أنتجت في ظلّ النظام البورجوازي في العصر الحديث، جاء تعبيراً عن الجدلية التي قامت بين (التاريخي) و(الفني) في العصر ذاته. أي بين تاريخ (مذنب) في حقّ الفرد في مرحلة من مراحل تاريخ أوروبا الحديث وبين الفنّ الروائي الذي جاء تعبيراً

*- قدّم الباحث والناقد الأكاديمي "حميد لحداني" شرحاً مفصّلاً لهذه النقطة في معرض شرحه للتناول الذي قدّمه "بيير زيمّا" لرواية "مارسيل بروست" "البحث عن الزمن الضائع"؛ حيث قال: "إنّ قيمة التبادل خلقت في الوسط الاجتماعي الذي كان ينتمي إليه "مارسيل بروست" ازدواجية Ambivalence في النظر إلى الهوية الفردية، إذ يصبح الفرد مهتداً بفقد نبالته مثلاً إذا هو فقد رأسماله. يُنظر: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص 90.

عن ذلك الذنب. ومن ثمة يصبح النموذج الإشكالي في الرواية الواقعية "الأداة" الفنية التي صوّرت الذنب الحاصل بين الحقيقة التاريخية وتجليها الاجتماعي.

وهو تحليل - إن صحّ - يدفعني للتساءل عن مكانة نماذج أخرى في الفن الروائي تتّصل بكلّية العالم الذي يتحدّث عنه "لوكاتش" وإشكاليّة أيضا، لكنّ تمظهرها ينبني على تصوّرات ورؤى تجعلها مغايرة لتصوّره هو؛ فهل تصوّره "يتمتّع بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي"⁽¹⁾ فحسب؟ بيد أنّ النماذج التي لم يلتفت إليها، إشكاليّة كذلك وتعبّر عن الإشكاليات التي طرحها بواسطة الكلمات حقيقة، لكن ليس بالتركيز على مضمون الكلمات؛ الذي يجد صده في الواقع وإنّما بالتركيز على الشكل التعبيري المتوتّر والقلق والإشكالي؛ شكل أثبت أنّه يمكن أن يدلّ عن فقدان قيم اجتماعيّة وحضاريّة هو الآخر.

بمعنى أنّه يمكن لهذا البحث أن يتعامل مع مقولات "لوكاتش" في نظرتها إلى النموذج الإشكالي، كما يمكنه أن يتعامل مع نظرة الدرس النقدي الحديث له. فقد أصبح مصطلح النموذج الإشكالي - ثنائي التركيب - يُستعمل في مختلف أدبيات الدرس النقدي الحديث للتعبير عن (الالتباس) الذي تحدّثه كلّ كتابة روائية تأتي بالجديد لتُحدث خرقا في جسم الكتابة السائدة؛ مشكّلة بذلك نقلة نوعيّة في منطلقات وطرائق الكتابة الروائيّة أي أنّني اعتقد أنّه لا مانع أمام البحث أن يأخذ بعين الاعتبار نظرة "لوكاتش" إلى النموذج الإشكالي باعتباره عمليّة بحث عن قيم مأمولة أو مهدورة في المجتمع الحديث مع الأخذ بعين الاعتبار أيضا، النظرة التي تعتبره عمليّة بحث عن قيم جديدة لكن في طرائق الكتابة التي تحمل بدورها قيما ودلالات وأبعاد سوسولوجيّة.

3- تطوّر مفهوم "الإشكالي" وتحولاته المعرفيّة:

عملت النظرية البنوية التي جاءت بعد "لوكاتش" على الاستفادة من مختلف التصرّوات التي توصّل إليها هو. ويُعدّ "لوسيان غولدمان" أبرز من اقتفى آثار "لوكاتش" وواصل رسم الخطوط الكبرى التي وصفها قبله. وقد انطلق في ذلك من مقولة "لوكاتش"

1- L. Goldman, la création culturelle dans la société moderne, Denoël/ Gonthier, Paris 1971. P: 31.

التي ترى إنّ "شكل الرواية (...)" هو الشكل الذي يميّزه وجود بطل روائي أُطلق عليه لحسن الحظ مصطلحا مناسباً جداً هو مصطلح البطل الإشكالي⁽¹⁾.

وعلى الرغم من ملاحظة "غولدمان" بأن الأعمال الروائية التي قاربها "لوكاتش" تتوقّر على شروط ربّما لا تتوقّر في غيرها من الأعمال ممّا يجعل مجال تطبيق مقولاته محدوداً، إلّا أنّه يعترف أنّ تحليلات لوكاتش كما هي عليه الآن، تسمح لنا كما يبدو بمباشرة دراسة سوسيولوجية جدّية للشكل الروائي⁽²⁾. بيد أنّه يقبل بفكرة "البطل الإشكالي" الذي يتوق إلى القيم الأصيلة ولا يحسن الذهاب إليها؛ بعد أن حرّرها من لغة "لوكاتش" المغرقة في التفلسف والمُثقلة بالتأسي والتشاؤم.

وبعد أن حدّد المشكلة التي كان يتوجّب على سوسيولوجيا الرواية أن تدرسها وهي "مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطوّر هذا الشكل داخله؛ أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفردي الحديث"⁽³⁾؛ منطلقاً في ذلك من مقولة "لوكاتش"^(*)، يصل "غولدمان" إلى أنّ شكل رواية "البطل الإشكالي" تتمتع بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي، إنّها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد ينسى ذكرها تقريباً⁽⁴⁾.

وليوضح "غولدمان" (الأشكلة) التي صاغها "لوكاتش"، ركّب فرضيّة مفادها أنّ "الشكل الروائي (...)" نقلٌ إلى الصعيد الأدبي للحياة اليومية، في المجتمع الفردي ولید الإنتاج من أجل السوق⁽⁵⁾؛ إذ أنّ هناك تجانس دقيق بين الشكل الأدبي للرواية وبين علاقة الناس اليومية في مجتمع منتج من أجل السوق: علاقة تتميز باستبعاد وعي الناس وتقليصه إلى المستوى الضمني لتحلّ محلّه قيمة التبادل.

1- لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، ص 14.

2- L.Goldman, pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964,p:23

3- لوسيان غولدمان، المرجع السابق، ص 21.

*- ترى المقولة: "إن الرواية تتميّز بوصفها قصّة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحنّة في مجتمع منحنّ انحطاطاً يتجلّى فيما يتعلّق بالبطل بشكل رئيسي عبر التوسيط وتقليص القيم الأصيلة إلى مستوى ضمّني واختفائها بوصفها واقعا جلياً". يُنظر: المرجع السابق، ص ن.

4- L.Goldman, Ibid, P P: 31-32.

5- المرجع السابق، ص 22.

وقد وصل من خلال تلك الفرضية إلى نتيجة هامة وهي أنه ليس في إبداع الرواية ما يدهش؛ فالتعقيد الظاهر على شكلها يمكن رده إلى تعقد حياة الناس المرغمين على البحث عن كلّ صفة وسط قيم التبادل؛ "وذلك في مجتمع لا يمكن فيه لكل جهد من أجل أن يتّجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال أن يُنتج سوى أفراد منحطين هم أيضا ولكن وفق نموذج مختلف، هو نموذج الفرد الإشكالي"⁽¹⁾. حينئذ يصبح الحديث عن الإبداع الروائي المطابق للبنية العقلية للجماعة الاجتماعية ممكنا؛ من منطلق أنّ "الفنان في المجتمع المرتبط بالسوق هو (...) كائن إشكالي وهذا يعني نقد المجتمع ومعارضته"⁽²⁾.

وبناء على طرح "غولدمان" السابق يمكن القول إنّ البنية الروائية تنتج عن علاقات التصادم بين الفرد "الإشكالي" والعلاقات المشيئة في الحياة اليومية للرأسمالية وإنه بمقدار ما يشير ذلك الفرد إلى علاقة داخلية في الرواية هو محرّكها الرئيس غالبا فإنّه يشير بالمقدار نفسه إلى الأديب المبدع الذي نقل الحياة اليومية إلى حيّز الكتابة الفنية؛ إذ أنّ الأفراد الإشكاليين "والىهم ينتمي الكتاب والفنانون والفلاسفة، يتمسكون بالقيم الكيفية دون أن يتمكنوا من التحرر تماما من تأثير السوق وآثار المجتمع المشيئة"⁽³⁾. بله أنّهم عندما يعبرون عن حاجتهم لتلك القيم المفقودة تحت ضغط التشييء لا يعبرون عن تجربة فردية خالصة تخصّهم فقط، بل يفعلون ذلك تعبيرا عن مطمح مجتمعيّ إلى قيم نوعيّة.

ألاحظ أنّ طرح "غولدمان" لمفهوم البطل الإشكالي، بقي وفيّا لمنطلقات "لوكاتش" ولم يبتعد عنها. فكلاهما يصرّ على أنّ "الأشكلة" (problématisation) سمة لزمّت بنية الإنتاج الروائي منذ القرن التاسع عشر ويمكن أن تُفهم على أنّها تعبير عن بنية التحوّلات الاجتماعية في ظلّ النظام البرجوازي الحديث. وذلك باعتبار أنّ المُنْتَج الروائي في متابعته لتلك التحوّلات، كشف عن نموذجٍ للشخصية إشكاليّ. وذلك نظرا لما يطرحه من قيم اجتماعيّة وحضاريّة متصادمة ومتعارضة مع قيم اجتماعيّة وحضاريّة أخرى.

1- المرجع السابق، ص ص 23 - 24.

2- المرجع نفسه، ص 33.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 45.

وعليه يمكن استنتاج إنّ "غولدمان" يربط الإبداع الروائي بالحقيقة الاجتماعية؛ بيدّ أنّه هناك من الباحثين ونقاد الرواية من استنتجوا في دراساتهم أنّ ثمة علاقة جدلية بين طبيعة البناء الاجتماعي وصورة البطل في الرواية الحديثة بشكل عام؛ فـ"البطل انعكاس للواقع الاجتماعي بمعنى أنّه يُعدّ خلقاً اجتماعياً بحتاً"⁽¹⁾ (*) و"إنّ ما يكون الفرد نفسه وعالمه الباطني ذاته واحتياجاته ومطامحه وميوله ووجهات نظره إلى الأشياء والإنسان إنّما هي الظروف الاجتماعية التي تحيط به وتعمل على تطويره ونموّه وتهذيبه"⁽²⁾.

إلاّ أنّي أعتقد أنّ مفهوم الأشكلة في الخطاب الروائي الحديث والمعاصر يتجاوز حدود التعبير عن الحقيقة أو عن القضايا المرتبطة بقيم المجتمع والحضارة؛ خاصة بعد ان تعالت أصوات فنية وفكرية معبرة عن نسبية الحقيقة وذاتيتها ومشاعية تلك القضايا وعجز التركيز عليها روائياً على إبراز الانشغالات الخاصة بالكتابة الأدبية بالأساس (*) بيدّ أنّه منذ "الشكلانيين الروس" لم يعد يُنظر إلى الأدب عموماً والفن الروائي بشكل خاصّ على أنّ وظيفته الأساس إبراز التناقض القائم بين الشخصية والعالم بقدر ما بات يُنظر إليه باعتباره بحثاً عن "الفروق التي بين الأدب وبين نظم الواقع"⁽³⁾.

فلم يعدّ يقتصر في النظر إلى النموذج الإشكالي - بفعل لتطور الذي عرفته النظرة إلى الأدب - على أنّه وليد قيم التبادل في ظل البرجوازية الحديثة وأنّه يقوم على نقد المجتمع ومعارضته؛ بيدّ أنّ العلاقة التلازمية بين الكتابة الإبداعية ومختلف القضايا العامة التي يفرزها الواقع، لم تعد محصورة في الفهم البسيط والمُلمزم للأديب باتخاذ مواقف إيجابية منها - كما يُطالب بذلك دعاة النظرة إلى العالم والأدب الملتزم - بل تغيّر ذلك نتيجة الانتباه إلى الفروق التي يتضمّنّها التعارض الموجود بين اللغة العادية واللغة

1- أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979م، ص18.
*- يعلم الباحث أنّ البطل الذي يتحدّث عنه "إبراهيم الهواري" في مؤلّفه سالف الذكر، يختلف اختلافاً جذرياً عن الشخصية الرئيسية في مدوّنة البحث وقد تمّ الاستشهاد بالمقولة لتناغمها مع الفكرة المطروحة في الفقرة.
2- ب. ببخوفسكي، الفرد والمجتمع، ترجمة هنري رياض، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978م، ص13.
*- أعلن الروائي الفرنسي "ألان روب جرييه" في مؤتمر الأدباء بموسكو، أنّ الرواية قد استنفدت كل موضوعاتها ولم يعد هناك من مجال أمام الروائي سوى الشكل.
3- عدنان بن ذريل، النصّ والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص27. حيث جاء فيه أنّ "الشكلانيين الروس" استبعدوا جميع التعريفات التي تصف الأدب بأنّه تعبير أو محاكاة أو مزيج بينهما وعزّفوه تعريفاً فرقيّاً أي أنّه يتكوّن من الفروق التي بينه وبين نظم الواقع.

الأدبيّة؛ "سيما وأنّ الأدب يعمل على التغريب أيضا؛ أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء المعتادة"⁽¹⁾ في الواقع الموضوعي.

هكذا ظهرت مفاهيم جديدة لمصطلح "الأشكلة" ولم يعد التغريب- الذي لطالما نادت به الأدبيات السابقة أثناء دراساتها النقديّة - ظواهر خارج نصّية تتّصل بالواقع الموضوعي الذي يعكسه الأديب، بل أصبح من صميم الأدبيّة؛ باعتبار أنّ هذه الأخيرة تقوم على التغريب أيضا؛ أي على نزع الألفة عن المعتاد واليومي وجعل الأدب أدبا والكتابة إبداعا. ليصبح مفهوم النموذج الإشكالي - تبعا لذلك - لا ينحصر في البطل الباحث عن القيم المتدهورة في المجتمع بمقدار ما أصبح يحمل دلالات "الشخص المشكوك فيه والمُريب"⁽²⁾ الذي يصلح موضوعا للإبداع؛ انطلاقا من فكرة (تتسيب) كلّ شيء التي يركز عليها المذهب الذي يرى أنّ لا سبيل لبلوغ اليقين وأنّ كلّ ما يُمكن بلوغه هو احتمال أو رجحان"⁽³⁾.

فبات النظر إلى النصّ الروائي بالنتيجة، غير محصور في مفهوم التتّابق مع البنية الذهنيّة للجماعة الاجتماعيّة المرتبطة بالسوق، بمقدار ما غدا يشير إلى "لعبة مخلعة وإلى فكرة غير معصومة، لا تُجيب على الحقيقة، بل هو يتبدّد إزاءها"⁽⁴⁾ ويات على الدراسة الأدبيّة حتى تغدو علما- على حدّ تعبير "جاكسون"- "ألا تتقيّد بالنزعة الرامية إلى جعل الأدب مجموعة مقالات وصفية وتاريخية، بل عليها أن تعترف بـ(الأداة) كبطل وحيد لها"^(*)؛ فأصبح واضحا لدى المبدعين الروائيين أنّه من الضرورة بمكان أن ينظروا إلى النصّ الروائي باعتباره مسألة تقنيّة دالّة.

1- المرجع السابق، ص ن.

2- سهيل إدريس، المنهل، مادة (problématique)، ص 975.

3- المرجع نفسه، مادة (probabilisme)، ص 975.

4- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلّة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان العدد الثالث، سنة 1988م، ص 96.

*- ورد تعبير (جاكسون) في كتاب: النصّ والأسلوبية لـ"عدنان بن ذريل"، ص 28. وتتطابق فكرته مع المنحى الذي فضّلته بخصوص النظر إلى "النموذج" وذلك باعتباره [أداة] التوسّط المثلى نسبيا التي يرى الأديب أنّها الأقدر على تمييز العالم في زمن ومكان محدّدين وتمثيله وتوضيحه بكيفية نموذجيّة.

- الفصل الأول -

إشكاليّة العلاقة بين الوعي التاريخي والوعي الفنّي
في كتابات عبد الله العروي

أولاً: تمهيد:

توصّلت في الفصل السابق إلى أنّ النموذج الإشكالي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشرط التاريخي الذي ساد فترة كتابته. فهو من هذه الناحية يعدّ استجابة فنيّة تتّصل اتّصالاً حميمياً بمدى وعي الكاتب بالشرط التاريخي الموجد لإبداعاته. لذا أرى إنّ العلاقة بين الوعي التاريخي والكتابة الإبداعية (والعكس) مثل العلاقة بين الوعي والعالم والوعي والوعي؛ فمثلاً لا يمكن أن توجد كتابة دون وعي فإنّه لا يمكن أن يوجد وعي دون كتابة ذلك "أنّ الكتابة من غير وعي ممارسة عمياء قاصرة عن إدراك حقيقة ذاتها وأبعادها الوظيفيّة المختلفة والوعي من غير كتابة تفكير أخرس عاجز عن التواصل مع الآخرين وربط الصلة بهم"⁽¹⁾.

وعليه فإنّني اعتقد أنّ تقديم دراسة تليق بقيمة النموذج الإشكالي الفنيّة وفي نصوص "عبد الله العروي" الروائيّة بالذات، لا يمكن أن تتأتّى لهذا البحث إلّا عبر البدء من البداية؛ أي عبر مساءلة الوعي الفنّي الخاصّ الذي أوجد النموذج الإشكالي في علاقته بماهيّة ونوعيّة وطبيعة الوعي التاريخي الذي ساد فترة الكتابة.

وتوجد عديد الطرائق التي يمكن سلكها لمساءلة ماهيّة الوعي الفنّي ونوعيته لدى كاتب ما؛ غير أنّ أنسب تلك الطرائق - في اعتقاد هذا البحث - هي مساءلة ماهيّة الوعي الفنّي الخاصّ من خلال ماهيّة الوعي الفنّي العامّ الذي ساد طور الكتابة. لذلك ارتأيتُ أن أسأل وعي "العروي" الفنّي من منفذ الوعي الفنّي العامّ الذي ساد الكتابة الروائيّة المغربيّة لحظة انوجاد "النموذج الإشكالي" أو قبل انوجاده بقليل. اعتقاداً منّي أنّ شكل حضور النموذج الإشكالي - قيد الدرس - كان بمثابة عملية حوار أو سجال فنّي دار بين رؤية "العروي" للكتابة الروائيّة وبين رؤية سادت الكتابة الروائيّة في المغرب الأقصى في الفترة التي سبقت رواياته أو واكبتها.

وإذّ أسعى لاستخلاص ماهيّة الوعي الفنّي الخاصّ بـ "عبد الله العروي" من خلال مساءلة ماهيّة الوعي الفنّي العامّ الذي ساد الكتابة الروائيّة المغربيّة في طور من أطوارها

1 - عبد العالي بوطيب، الكتابة والوعي، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 2007م، ص7.

المفصلية، فإنني - في الحقيقة - أسألك رؤية تلك الكتابة للكيفية التي رأت أنها ستمكّنها من تسريب الوعي التاريخي إلى الكتابة الفنية دون أن يختلّ - في اعتقادها - توازن خطاب كليهما. أو قلّ إنني أسألك موقف الكتابة الروائية المغربية - في طور مهمّ من أطوارها - من إشكالية "التصوير المرجعي"؛ وذلك عبر البحث عن مختلف العوامل والسلط والسياقات التي شكّلت مهاد تلك الكتابة وأمدتها بأهمّ القضايا التيمية والشكلية لاستخلص في النهاية موقف "عبد الله العروي" من الإشكالية ذاتها؛ نظرا لما لذلك الموقف من قيمة في فهم رؤيته للكتابة ذاتها؛ باعتبارها فعلا حضاريا يرتبط ارتباطا وثيقا بالهوية والذات والمجتمع والتاريخ.

وأعتقد أنّ مختلف الينابيع والعوامل والسلط والسياقات التي سأعمل على تفحصها في هذا العنصر البحثي، يُفترض أن يُسألها التاريخ والنقد الأدبيين والتنظير الروائي باعتبارها حقولا متضافرة تستلزم بعضها بعضا في إعداد مقارنة للمهاد الموجد للكيفية التي كتب بها "عبد الله العروي" نموذج الإشكالي في ثلاثيته الروائية؛ التي سبق وأن قلت إنّها ثلاثية "النموذج الإشكالي" بامتياز. وإذ أسألك تلك الحقول المعرفية، فإنني أدرك تمام الإدراك أنّني أنحو منحى صعبا وعر ذا طابع حفري.

أيّ أنّني سأقوم بالحفر في عوامل وسلط والتنقيب في سياقات أفترض أنّها شكّلت مرتكزات الوعي الفني في كتابة "العروي" للنموذج الإشكالي. أي سأبحث في المرجعيات التاريخية والثقافية والفكرية والفنية التي متح منها وهو يكتب الرواية. أبحث فيها عن الخيط الرابط بينها وبين "ذلك النسق من الأفكار والآراء والمعتقدات التي يبيثها النص الروائي كذات وهي بقدر ما تكون مستقلة فإنها مخلوقة من خالق معين هو مبدع النص. وهذا النسق هو قناع لانتماء طبقي ولمواقف في الصراع الطبقي. إننا نبحث في مجتمعنا وليس في جنان الخلد"⁽¹⁾؛ على حدّ تعبير "العروي" نفسه.

وإذ أروم سلك ذلك المسلك فلأنني اعتقد أنّ الوعي الفني لدى كاتب ما، كثيرا ما يخائله طموح لكتابة الوعي الفكري والسوسيو - تاريخي السائد في حقبة تاريخية معينة

1- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 235.

ولكن بطريقة تحفظ خصوصيّة الوعي والخطاب الروائيين بطبيعة الحال. ومن ثمة، فإنّ إمساك الدارس بأسس ومراجع Références الكتابة الإبداعية لدى الكاتب الروائي يشكّل سندا قويا "للنقد السوسيولوجي نصّي الذي ينتهي عادة بتأويل النصّ الروائي استنادا إلى معطيات الحقبة التي ينتمي إليها"⁽¹⁾. بيد أنّ "الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية، سرعان ما يضلّ في أحكامه الأدبية (...)" ولا بدّ أنّه من جهله بالشروط التاريخية سيخطئ على الدوام في فهم عمل فنيّ معيّن. إنّ الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ أو يكتفي بالقليل منها يميل إلى إطلاق التخمينات جزافا أو ينغمس في مغامرات شخصية بين الروائع"⁽²⁾.

وأعني بالوعي السوسيو- تاريخي في هذا العنصر البحثي ما قصده الكاتب والمفكر المغربي "عبد الكبير الخطيبي" حين قال: "التاريخ هو الوحش المفترس للكاتب"⁽³⁾. وهو يقصد أن صوت التاريخ - الواقع - الأيدولوجيا، حاضر على الدوام في النصوص الإبداعية؛ يتسرّب إليها بطرائق وأساليب مختلفة: جهيرا حينا وخافتا حينا آخر. غير أنّ المسألة - في اعتقادي - ليست التسريب وإنّما مدى فهم الكتاب للصنعة الروائية فهماً يؤهّلهم لتجاوز إشكالية التصوير (التشخيص/ التمثيل) la représentation المرجعي بحيث تكون (أيدولوجيا) نصوصهم الروائية نابعة من التشكيل الأدبي للغة وليست تشكيلا لغويا لأيدولوجيا منجزة ومنتھية الصلاحية قبل الكتابة.

ولأجراً الدراسة في هذا الفصل سأقوم في الشطر الأوّل منه بتتبّع الطرائق والكيفيات التي تمّ بها تسريب الوعي التاريخي في بعض الروايات المغربية (ذات القيمة التمثيلية) التي سبقت صدور روايات "العروي"؛ اعتقادا منّي أنّه كان على اطلاع بكيفيات ذلك التسريب بيد أنّني أذهب إلى حدّ افتراض أنّ نصوصه تحاورت فنياً مع كيفيات وطرائق الكتابة السائدة. لذا أرى أنّه على الباحث أن ينتبه إلى تلك الحوارية ويوليها أهمية حتى يتمكن من موقعة مدوّنة البحث في موقعها المناسب ويتمكّن من الإجابة - من جهة

1- حميد لحداني، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي، ص 54.

2- رينيه ويليك - أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 46.

3- عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة، محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1980م، ص 71.

ثانية- عن السؤال التالي: ما هو موقف "العروي" من قوانين وآليات الكتابة الروائية التي سادت الظرف الذي أنتج فيه نصوصه الإبداعية؟ هل جاءت نصوصه لتثبيت تلك القوانين والآليات الكتابية السائدة أم لتحويل مسارها إلى وجهة أخرى؟

وسأقوم في الشطر الثاني من هذا الفصل بالتنقيب عن ينابيع الإبداع ومرتكزات الوعي الفني لدى "عبد الله العروي" ذاته. لأنّ التنقيب عنها - في اعتقادي - من شأنه أن يرصد العناصر المشكّلة لرؤيته للإبداع عموماً ويجمع مكوّنات تصوّره للكتابة الإبداعية بشكل خاصّ. وهو الأمر الذي سيساعد حتماً في فهم ثلاثيته الروائية وتحليلها تحليلًا متّزناً وبعيدا عن المجازفة في إصدار الأحكام النقدية أو إطلاقها من غير سند أو دليل.

ثانيا - إشكالية تسريب الوعي التاريخي في الكتابة الروائية المغربية:

1- جذور الإشكالية وتداعياتها وموقف "العروي" منها:

لبدء في مساءلة ماهيّة وطبيعة حضور الوعي التاريخي في الرواية المغربية في علاقته بمواقف "عبد الله العروي" منها، سأستعير تساؤلاً سبق وأن طرحه الناقد المغربي "محمد أمنصور" في معرض دراسته للرواية المغربية عبر تمفصلاتها التاريخية الكبرى في علاقتها بإشكالية "التصوير المرجعي". فقد تساءل قائلاً: "هل يمكن لرواية أن تكتب في المغرب وتسمى حدثية ومغربية دون أن تكون على صلة بمأزق الوجود بما هو سؤال في التاريخ؟"⁽¹⁾. وقصد بذلك، أنّ الرواية المغربية لا يمكن أن تكون مغربية وحدثية في الآن ذاته دون أن تقوم بمساءلة الهوية الثقافية للإنسان المغربي ولكن بطريقة جمالية. وهو تساؤل وجيه ويصلح أن يكون منطلقاً للتحليل - في اعتقادي - وذلك بالنظر إلى المبررات الواقعية التي أوجدها؛ حيث يذهب عديد الدارسين المغاربة إلى القول بأنّ الكتابة الروائية بالمغرب عرفت منذ متن طور البدايات إشكالية "التصوير المرجعي". وهي الإشكالية التي أفرزت صعوبة ملموسة في الموازنة بين الخطاب الروائي - التخيلي وبين الخطاب الأيديولوجي - الواقعي - التاريخي. فعلى الرغم من الظهور المبكر للكتابة ذاتها في المغرب؛ مقارنة بنظيراتها المغربية الأخرى (تونس الجزائر، ليبيا، موريتانيا) إلّا أنّ

1- محمد امنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، الطبعة الأولى، 1999، ص 54.

تخطّي إشكاليّة التصوير المرجعي أو تطوير متن البداية وإعطائه نفساً حداثياً جديداً خلال السنوات اللاحقة أو مع مرحلة مطلع الاستقلال أمرٌ لم يحدث إلاّ بعد فترة طويلة. ويُرجع العديد من الباحثين تعرُّث عملية تطوير الكتابة الروائيّة المغربيّة في تلك الفترة المبكّرة إلى "العوامل التي صاحبت مرحلة مطلع الاستقلال المغربي المتأثّرة بمخلّفات الاستعمار"⁽¹⁾ من جهة و"انشلال الثقافة في أهمّ حقولها على إثر المشاكل التي عصفت بكامل المغرب ومن بينها المسألة البربرية والأزمة الاقتصادية وابتلاع الإدارة لكلّ الأدباء والمبدعين في مرحلة أصبحت فيها مهنة الكتابة ضرباً من الترف في بلد هو في أشدّ الحاجة إلى اقتناء أسس الثقافة الصحيحة التي تضع حدّاً لتسلّط الجهل والأميّة"⁽²⁾ من جهة أخرى.

لذا يمكن القول إنّ مطلع الاستقلال المغربي لم يُسعف المبدعين والكتّاب بـ"خلق إطار مشجّع وقادر على إعطاء نفس جديد للإبداع الروائي المغربي ولم يصبح بوسع عبد الهادي بوطالب ومحمد بن التوهامي وغيرهما إلاّ أن واصلوا عرض محاولاتهم ذات الحكايات البسيطة والتقنيات التقليدية"⁽³⁾؛ فانّسّمت الكتابة الروائيّة حينها، بالعجز عن طرح المشاكل الدقيقة التي يعيشها المجتمع المغربي آنذاك بكيفيّة فنيّة. وهو الأمر الذي جعل "الرواية المغربية في تلك الفترة تشكو من ضعف فادح في المضامين والأشكال"⁽⁴⁾. وقد اقتصرّت مضامين روايات تلك المرحلة - بشكل عام - على ترجمة التاريخ الذاتي لكتّابها؛ مثلما هو الحال في رواية "في الطفولة" (1956م) لـ"عبد المجيد بنجلون"^(*)

1- بن جمعة بوشوشة، مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، الجزء الثاني، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، الطبعة الأولى، 1992م، ص 610.

2- Hassan mniai, introduction a l'étude du roman marocain d'expression arabe, in revue de l'occident musulman et de la méditerranée, n° 22, 2ème semestre 1976, p. 56.

3- المرجع السابق، ص 611.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*- عبد المجيد بنجلون 1919-1981، كاتب مغربي، ولد بالدار البيضاء لكنّه قضى طفولته مع أسرته في بريطانيا ثم عاد به والده إلى فاس. من مؤلفاته: (وادي الدماء - قصص)، (هذه مراکش)، (مارس استقلالك)، (براعم - ديوان شعري) وسيرته الذاتية (في الطفولة - رواية)، نشرت لأول مرة في حلقات أسبوعية بمجلة (رسالة المغرب) 1949. وقد كانت السيرة الذاتية في ذلك الوقت لونا جديداً من الكتابة وفتحاً في الأدب المغربي الذي يعدّ "عبد المجيد بنجلون" أحد أهمّ رواده المحدثين. اتسمت كتاباته عموماً بالتنوع بين الأجناس الأدبية المختلفة. وهي بشكل عامّ تُعرّف قارئها بالكثير عن المغرب الأقصى وأهله وثقافته وعن فترة الاستعمار الفرنسي وعن مقاومة المغاربة له ونضالهم من أجل الاستقلال. وكانت آخر أعماله المنشورة قبل وفاته قصيدة بعنوان (زورق ينساب-1961).

التي يُجمع العديد من الدارسين على اعتبارها أول عمل روائي صدر بالمغرب وتوقّرت فيه مقوّمات الجنس الروائي^(*) أو اقتصرت على "التاريخ" شأن رواية "وزير غرناطة" (1960م) لـ "عبد الهادي بوطالب" أو على الرومانسيّة الدراميّة كما هو الحال في رواية "ضحايا الحب" (1963م) لـ "محمد بن التهامي". أمّا على مستوى الشكل فقد ظلّت تلك المحاولات وفيّة للأشكال التقليديّة المشرقيّة التي يتّسم أسلوبها بالعتاقة. الأمر الذي أفرز اختلاف النقاد المغاربة حول تحديد التاريخ الدقيق للنشأة الحقيقيّة للرواية المغربية التي تستجيب لشروط الكتابة الروائيّة وتقنياتها الأسلوبية والشكليّة.

ولعلّ السمة الأبرز في رواية طور البداية بشكل عامّ - بالإضافة إلى كونها "تحمّل تصوّراً معيّناً للواقع الذي اضطلعت بتصويره"⁽¹⁾ - هي استمداد مادة كتابتها من تاريخ "الذات" الكاتبة؛ حيث عبّرت عن تاريخ مؤلفها الشخصي في بعده الحضاري. ففي رواية (في الطفولة) يرصد الكاتب فترة من حياته عاشها بانجلترا وفترة أخرى قضاها في المغرب مستغلاً المساحة التي يُتيحها له السرد لعقد مقارنة بين مظاهر الحياة الحضارية في أوربا ومظاهر الانحطاط التي تطبع الحياة الاجتماعيّة في وطنه الأصلي عبر سرد تجربته الذاتية بالتماهي داخل النصّ مع الشخصية الرئيسيّة بهدف استعادة تاريخ الأنا.

وتدفع ظاهرة استمداد متن البداية مادّة كتابته من التاريخ الذاتي للمؤلف إلى القول بأنّ الرواية المغربية في طور ميلادها عرفت العديد من الملبسات ولعلّ من أبرز تلك الملبسات: اتّصالها الوثيق منذ البداية بالواقع المغربي والتعبير عنه عبر التجربة الذاتية. ضف إلى ذلك، اتّسامها بالعفويّة وعدم خضوع حبكتها لمنطق متميّز وخلطها بين الروائي والسير - ذاتي وتداخل الذاتي فيها بالموضوعي والخاصّ بالعامّ وحضور الآخر (الغرب) بشكل أساس وفاعل في عمليّة الحكي.

*- يوجد ضمن طور النشوء أربع روايات أخرى لكن قيمتها التمثيليّة لا ترقى إلى قيمة (في الطفولة)؛ بيد أنّ هناك من يضعها في خانة القصّة ولا يعدها روايات. وهي رواية (الزاوية) لـ "التهامي الوزاني" و(وزير غرناطة) لـ "عبد الهادي بوطالب" وروايتي (رواد المجهول/ السلسلة الذهبية) لـ "أحمد عبد السلام البقالي".

1- حميد لحداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 254.

وهي ملابسات من شأنها أن تبعث على طرح السؤال حول أسبابها ودلالاتها أيّ البحث في أسباب اشتغال تلك الكتابة السردية على خصائص شكلية ومضمونية تربطها بالواقع المغربي إلا أنها تُخلط في التعبير عنه بين الروائي و"السير- ذاتي ويتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والخاصّ بالعامّ بشكل غير متوازن. وهي أسئلة مشروعة - في اعتقادي- باعتبار أنّ ملابسات الولادة الأولى لأيّ جنس أدبي في أي مجتمع كان يمكن أن تشكّل تحدّ لصيغ وكيفيات الكتابة خلال أطوار التكوّن اللاحقة.

وسأستعين للإجابة عن التساؤلات السابقة برأيين أولهما لباحث أكاديمي مغربي وثانيهما لـ"عبد الله العروي" ذاته. وأبدأ بعرض الرأي الأول الذي يقول صاحبه: "لقد شكّلت الذات الفردية للكاتب مادة الحكيم ومرجع الكتابة الأساس بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حادّ بالأناء. إنها استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف المغربي عبر السرد بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات الممتاز"⁽¹⁾. وأستخلص من هذا المقبوس بعض النقاط الهامة التي سأوجزها فيما يلي:

أ- ارتباط متن البداية بالواقع المغربي في بعده الشخصي والذاتي؛ حيث شكّل الواقع - وبذلك الصورة المُدوّنة Subjective - المادة الخام والمرجع الأساس لكتابته؛ نظرا لما يتوقّر عليه من إمكانيات تتيح تقديم موضوع حكاوي مترابط وذو نسق متّصل.

ب- تزامن ظهور الكتابة الروائية بالمغرب مع ظهور وعي المثقف المغربي بدوره الحضاري الذي استلّب منه لفترة طويلة من الزمن بفعل الواقع الاستعماري الذي عرفه وطنه وقام بتعطيل دوره الحضاري لعقود من الزمن.

كما يمكن القول إنّ متن البداية سعى من خلال موضوع حكيه وشكل كتابته إلى تقديم (النموذج الحضاري) في صورته الغريبة. فقد اختاره ليحتذي به مجتمعه آنذاك. وهو الطرح نفسه الذي ذهب إليه "عبد السلام الحيمر" في كتابه "النخبة المغربية وإشكالية التحديث" حيث قال: "عندما كانت النخبة المغربية تفكّر في أزمات المجتمع المغربي وانحطاطه محاولة إيجاد حلول لها كانت تفكّر تحت سلطة مرجعية مزدوجة - أحدهما

1- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 24.

لنموذج سلفي تقليدي (...) والآخر لنموذج سلفي أوربي غربي اقتتعت النخبة المغربية من خلال هزائنها المتكررة على يده ومشاهداتها لمظاهر قوته أنّه جدير بالإقتداء فأصبح نموذجا تقيس عليه مشاكل ومشاكل حاضر مجتمعا ودولته⁽¹⁾.

أمّا الرأي الثاني فيقول صاحبه: "مال الإنتاج الأدبي الليبرالي إلى السيرة الذاتية مرغما لا مختارا لأنّ تجربة الكاتب الشخصية كانت وسيلته الوحيدة لهيكلة مادة حكيه وترتيبها في نسق متصل. وإن ظهر العمل مسطّحا، أحاديّ الاتجاه فلأنّ ذات الراوي كانت تستقلّ بكلّ التحركات جاعلة من الغير كلّ الغير مجرد آلة. سيما وأنّ تلك الذات لم تلتزم بأيّ شيء يشدّها إليه ويمنعها من أن تبقى معلقة في الهواء. كان من الممكن أن تستعيد ألوان وغزارة الطبيعة المحيطة بها لو قامت بتجارب متعدّدة ومتنوعة لكنّها اكتفت بخدمة الوطن وهو همّ الجميع أو خدمة كلّ من تحمّل السلطة بدون تمييز. فلم يكن وصف عالم الفلاحين إلّا مدعاة لاستعادة ذكريات الطفولة"⁽²⁾.

ويحتوي هذا الرأي بدوره على مجموعة من النقاط الهامة سأحصرها في ما يلي:
أ- إنّ موضوع متن البداية كان تاريخ الذات الفردية للكاتب؛ فهو الذي أخذ تجاربه الشخصية المستعادة مادة ومرجعا للكتابة السردية.

ب- أدّى عدم انفتاح الذات الكاتبة على مواد ومراجع وتجارب أخرى (محلية وعالمية) إلى وجود كتابة روائية عفوية وسطحية وتسير في اتجاه واحد مستسلمة لإغراءات الذات وهي تستعرض تاريخها وتفردا الشخصي.

ج- هيمن السرد والسادد العليم بكل شيء على العملية السردية. نظرا لرغبة الكتاب في تقديم أيديولوجيا جاهزة إلى القارئ على حساب تشكيلها إبداعيا ممّا أدّى إلى طغيان الجانب الوظيفي (الثانوي) للكتابة السردية على حساب جانبها الاستيطيقي (الجوهري).

د- أمّا النقطة الأبرز في رأي "العروي" - في اعتقادي - هي انتباهه لعدم التزام أصحاب متن طور البداية بمعالجة مسائل الواقع وقضاياه بكيفية توازن بين الخطاب

1- عبد السلام الحيمر، النخبة المغربية وإشكالية التحديث، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001، ص ص 174 - 175.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 224.

التاريخي والخطاب الفني. فقد كان من الممكن أن يتخذ ذلك المتن شكلاً أكثر نضجاً غير أنّ وعي "الرواد" بجوهر الكتابة السردية - بحسب "العروي" - لم يسعفهم لتقديم الأفضل فاقصرت كتاباتهم على تقديم مواضيع روائية عن ذواتهم وتواريخهم الشخصية فحسب. وبحلول عقد الستينيات من القرن العشرين تغيّر شكل ومضمون الكتابة الروائية بالمغرب الأقصى؛ خاصة وهو العقد الذي شهد - بحسب عديد الدارسين - المولد الحقيقي للرواية المغربية التي راحت تتخبط أكثر فأكثر في صميم القضايا التي يطرحها المجتمع ممّا أعطاه نضجاً عمق وعيها بمسألة العلاقة بين الوعي التاريخي والكتابة الإبداعية فبدأت منذ ذلك مرحلة تثبيتها جنساً قائماً بذاته في التربة الثقافية المغربية من جهة وبدأت تحتلّ موقعا متميّزا ضمن المشهد الثقافي المغاربي والعربي على الرغم من حداثة عهدها مقارنة بنظيرتها المشرقية من جهة أخرى. فهل سيتمّ خلال هذه الفترة تخطّي إشكالية التصوير المرجعي وتجاوز صعوبة الموازنة بين الخطابين التاريخي والروائي التي تمّت ملامستها في متن البداية؟

يمكن القول بداية إنّ الوضع الثقافي المغربي خلال الستينيات من القرن العشرين أثار انتباه العديد من المنتبّعين؛ خاصة ما تعلّق منه بخصوص التغيّر الذي حصل في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقّي على السواء. فقد "أصبحت أشكال التعبير القصصي والروائي ذات حضور أقوى ممّا كانت عليه، بعدما ظلّ الشعر والنقد المرتبط به طوال عصور يكاد يحتلّ وحده الموقع"⁽¹⁾. وتعدّ رواية (دفنًا الماضي) 1966م لـ "عبد الكريم غلاب"^(*) أوّل رواية بالمعنى الأوروبي تصدر بالمغرب الأقصى. وهي تأخذ شكل

1- عبد الحميد عقار، الرواية المغربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م، ص 5.

*- عبد الكريم غلاب روائي وكاتب قصصي من مواليد 1919م في مدينة فاس بالمغرب. يتحدّر من عائلة برجوازية تلقّى تعليمه الأولي والمتوسّطي والثانوي بفاس ثمّ التحق بكلية الآداب في جامعة القاهرة بمصر ونال إجازة جامعية في الآداب. علّم في مطلع حياته في المدارس المصرية والمغربية ثمّ عمل في الصحافة الأدبية. عُيّن في وزارة الخارجية المغربية في أواسط القرن الماضي وأصبح وزيراً في الحكومة عام 1981م. شغل مراكز مهمّة في اتحاد الصحفيين العرب ورؤس اتحاد كتّاب المغرب وأصبح عضواً في أكاديمية المملكة المغربية والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسة (بيت الحكمة). أسّس في القاهرة أثناء دراسته الجامعية مع عدد من الطلاب المغاربة رابطة الدفاع عن المغرب العربي التي ضمت مغاربة من تونس والجزائر ثمّ كوّن معهم "مكتب المغرب العربي" الذي كان هدفاً لمطالبة باستقلال الدول المغربية وتحرير بعض القادة الذين سجنتهم السلطات الفرنسية المستعمرة. عمل لدى عودته إلى المغرب أستاذاً وصحفيّاً ومناضلاً فدخل السجن ثلاث مرات. لغلاب خمس روايات منها: سبعة أبواب 1965م وهي سيرة ذاتية عن تجربته بالسجن، دفنًا الماضي 1966م، صباح .. يزحف في الليل 1984م وثلاث قصص هي: مات قرير العين 1965م، الأرض حبيبتني 1971م، وأخرجها من الجنة 1977م. وعشر دراسات أدبية وفكرية.

الرواية المصيرية أو النهرية ويدور موضوعها حول تصوير فترة حاسمة من التاريخ المغربي الحديث إبان مقاومة الاستعمار وإعادة بناء الهوية المغربية الفردية والوطنية. ويلاحظ على خطاب الرواية - سائلة الذكر - هيمنة السارد العليم على مجرى أحداثها وتغليب العرض والحكي على التشخيص واستنادها - في الغالب - إلى خطية السرد والزمن واعتمادها في بناء الحدث والشخصية على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية بشكل جلي؛ فهل كان هذا النصّ الروائي الرائد حذرا - وهو يروم ولوج حقل الرواية - من الوقوع في براثن الواقع الموضوعي على حساب الواقع المتخيل؛ هل حمى نفسه من الشعارات والتقارير البعيدة كل البعد عن الفنية؟

يمكن لقارئ رواية (دفنًا الماضي) أن يدرك أنها ترمز من خلال صراع نموذجها المحوري ومن دخل في زمرة من الشخصيات إلى موضوع صراع الأجيال. كما يمكنه أن يدرك أيضا، أن كاتبها استعمل تقنية "التقابل" لمعالجة ذلك الموضوع فنيا. حيث قابل بين زمرتين أحدهما تمثل الجيل القديم الموالي للاستعمار ويقوده "الحاج التوهامي" وأخرى تمثل الجيل الجديد المناهض للاستعمار ويقوده ابنه "عبد الرحمان" الذي يمثل (النموذج الوطني). وقد أدى تقابل الزمرتين إلى إحداث تقاطب بينهما أدخلهما في صراع مثل جوهر الحركة في الرواية. وقد انتهى الصراع بينهما (نهاية سعيدة) تمثلت في عودة "الملك" وإعلان الاستقلال.

والملاحظ أن الكاتب عالج ذلك الصراع ومآله عبر دفع الأحداث إلى إنهاء الدور التاريخي للجيل الماضي؛ لتعلن الرواية عن خروج المستعمر واستقلال المغرب. ففي الوقت الذي يتقبل فيه "عبد الرحمان" (النموذج الوطني) التعازي إثر موت أبيه؛ بيد أنه أثناء مراسم الدفن نفسها، يأتيه صديقه ليخبره بعودة "الملك" والإعلان عن الاستقلال: "في باب مقبرة سيدي مباركة كان عبد الرحمان يتقبل المتعزّين ولوعة الأسى تخنق صوته المتهدج وبدا بين المعزّين صديقه عبد الله وقد احتضنه يُعزّيه وانحنى على أذنه يهمس: ابشر فقد عاد الملك اليوم... وأعلن الاستقلال"⁽¹⁾.

1- عبد الكريم غلاب، دفنًا الماضي، رواية، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980م، ص 408.

وعلى العموم فإنّ رواية "غلاب" - مثلما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين - رامت تقديم صورة كليّة عن المضمون الإشكالي للواقع المغربي في فترة حسّاسة من تاريخه. إلا أنّ حصرها ذلك المضمون في صراع الأجيال واكتفائها بالصراع مع المستعمر دون غيرها من الصراعات الكامنة في صلب الحياة الاجتماعية آنذاك، جعل الرواية تفقد أيّ بعد حقيقيّ فيما يتعلّق بالضرورة الاجتماعية. فهي بذلك لم تأت بالجديد بالنسبة للواقع بل إنّ ما قدّمته لا يعدو أن يكون تسجيلا لما "هو مسبق باحتجاج فعلي في الواقع. ولم تفعل الرواية شيئا سوى أنّها سجّلت كذكرى (كتاريخ)، رغم أنّ النظرة الكلية لهذه الذكرى (التاريخ) نفسها ظلت تغفلت من بين يدي الكاتب على الدوام لتتجسّر في صراع الأجيال وصراع الأمة مع الدخيل"⁽¹⁾.

ومثلما يشير التحليل السابق إلى الكيفيّة التي تمّ بها تسريب الوعي التاريخي إلى الرواية، يشير أيضا إلى مسألة "القيمة الفكرية" للمتن الروائي المغربي التأسيسي في علاقته بمقتضيات الكتابة الفنّية. وهي المسألة التي فسحت المجال لتسجيل عديد التحفّظات في حقّ رواية "دفنّ الماضي" بالخصوص؛ حيث اعتبرها "ح. لحداني" رواية فقيرة فكريا⁽²⁾؛ لأنّها - في نظره - عوض أن تلامس الصراع الطبقي باعتباره عمقا حقيقيا للرواية لامست صراع الأجيال ومجابهة المستعمر؛ فتكون بذلك قد قامت بتصوير بعض جوانب الواقع الفعلي البديهي والمعروف أصلا على حساب جوانب أخرى خفيّة ولكنها عميقة وجوهريّة في كلّ كتابة روائية تروم تصوير الواقع جماليا.

ويعود سبب إلغاء "دفنّ الماضي" الجوانب الخفيّة - في اعتقادي - إلى تغلّب أيديولوجيا الكاتب على أيديولوجيا النصّ الروائي؛ هذا الأخير الذي يفترض أن يكون ذا منزع إنساني لا أن يجعل الجوانب الأساسيّة في الصراع الاجتماعي مجرد واجهة للتزيين ف"الإفراط في الأيديولوجيا حين لا تكون جيّدة التمثّل، يشكّل معوقا لدى الفنان"⁽³⁾؛ بيد أنّه

1- حميد لحداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 163

2- المرجع نفسه، ص 167.

3- رينيه ويليك ، أوستين وارين، نظرية الأدب، ص 71.

"حالما يصل كاتب من الكتاب إلى (رموز تعمّقه) فإنّ مهمّته الأساسية التالية هي أن يقدّم بأكبر ما يمكن من الوضوح، العالم الحيّاتي الجماعي بالمغايرة مع عالم البداهة"⁽¹⁾.

وإذ قامت الرواية السابقة بعكس عالم البداهة فقط دون أن تبحث في جوانبه الخفيّة فإنّ ذلك يجعلني أقول إنّ المتن التأسيسي حمل عديد الملبسات؛ أبرزها عدم قدرته على الموازنة بين الوعي والخطاب التاريخيين والوعي والخطاب الفنيين. وقد يعود ذلك - في اعتقادي - إلى عدم حيّازة الكتاب الرواد لأحد أمرين: إمّا التفكير الإبداعي *creativité* وإمّا الخلفيّة الفكرية؛ إذ أنّ قيمة العمل الفكري هي دائما متجلّية فيما يمكن أن يُسهم به في النظر إلى الواقع الاجتماعي نظرة احتجاج على قيم غير إنسانية سائدة"⁽²⁾.

واستخلص ممّا سبق ذكره أن المتن الروائي التأسيسي وقع في مأزق التصوير المرجعي؛ حيث كان منشداً إلى العوامل الخارجة عن الأدب أكثر من انشداؤه للعوامل الأدبية. وبالتالي كان تشكّله التيمي والشكلي بمثابة استجابة لما هو خارج - نصّي أكثر من استجابته لقوانين النصّ الداخليّة. وبالنتيجة فقد كان نصّاً مشدوداً إلى كتابة أيديولوجيا موجودة في الواقع الفعلي والبدهي أكثر من انشداؤه إلى تشكيل أيديولوجيته الخاصّة النابعة من التشكيل الأدبي ذاته.

واعتقد أنّ شكل ذلك الانشداد ونوع تلك الاستجابة ستشكّل تحدياً لتطوّر المشروع الروائي المغربي ولمسألة المنطلقات الفنيّة التي ينبغي أن يركّز عليها في تصوير المرجع الخارج - نصّي ليشمل الوجود وكلّ تلويناته: الذات والواقع والتاريخ والتراث واللغة والعرق والحياة اليوميّة والثقافة الشعبيّة والعادات وأنماط العيش والرموز والأساطير والبيئة والميتافيزيقا وكلّ ما هو خارج - نصّي لكن بشرط أن يتمّ عرضه بكيفيّة جماليّة.

إلاّ أن الخاصيّة الأهمّ في رواية "دفنّ الماضي" التي اعتقد أنّ لها علاقة بشكل روايات "عبد الله العروبي" في ضوء اشتغال مكوّناتها النصّية، هي أنّها تعتمد طريقة العرض التقليديّة التي تقدّم الزمن والمكان منفصلين عن الشخصية والحدث؛ في حين أجد أنّ الخطاب الروائي في روايات "العروبي" بشكل عامّ يجعل الزمن والمكان امتدادين للحدث

1- كولن ولسن، فن الرواية، ص 191.

2- المرجع نفسه، ص 163.

وللشخصية الروائية. بل أنّ النموذج المائل فيها، لاحظت أنّه يستمدّ محتواه الإشكالي من ذلك الامتداد بالأساس ومن أبعاده وإيحاءاته المختلفة بشكل خاصّ.

ويدفع التحليل السابق للقول بأنّ روايات "عبد الله العروي" تشترك مع متن التأسيس في المادّة المجتمعيّة حقيقة، كما تشترك معه في كونها لا تنتمي مثله لما يُسمّى بالروايات المغلقة التي تهيئ للبطل مغامرة محدّدة مكثّفة بنفسها، غير أنّها تختلف عنه في منطلقات التعامل مع تلك المادّة وفي طريقة عرضها. وهو اختلاف - كما سنرى لاحقا - يمكن أن يُنظر إليه باعتباره مَكْمَن "أشكالتها". نظرا لما يطرحه من صيغ مُركبة وجديدة على الكتابة الإبداعية المغربية خلال تلك الفترة؛ صيغ تروم خرق البنى التحتية لمتن التأسيس الذي كان ديدنه تقديم شخوص وفق ملابسات البيئة الاقتصادية والدينيّة والسياسيّة واعتبار ذلك، العامل الرئيس في تحديد شكلها وتكييف سلوكها سلبا وإيجابا.

كما أرى أنّ التطرّق برويّة للبنى الذهنيّة الرابضة خلف الملابس الخارج- أدبيّة وكذا النظر في القوانين والآليات الأدبيّة الكفيلة بنقل تلك البنى إلى الشكل الروائي كعلاقة الزمن/ المكان/ الحدث/ بالشخصية الروائيّة، من المسائل التي لم يولها متن التأسيس أهميّة تُذكر. لذا اعتقد أنّ التوجّه الذي ستأخذه الكتابة الروائيّة لدى "العروي" - حتى تضمن تتاغمها مع المضمون الإشكالي "لمجتمع تلك الفترة- هو أن تحافظ على المادّة المجتمعيّة ذاتها وتقوم في الآن ذاته بتحويل منطلقات كتابتها المبنية على فهم سطحي للانعكاس إلى وجهة أكثر عمقا وأدبيّة وبالتالي أكثر احتجاجيّة. فبذلك يتمّ تطوير المشروع الروائي المغربي وصياغة منطلقاته صياغة تتناسب مع العمق الإشكالي للمجتمعيّ؛ تتمّ فيها الموازنة بين الخطابين: التاريخي والروائي.

وقد تمّ ذلك فعلا؛ إذ عملت الرواية المغربية - مع صدور نصّ "الغربة" 1971م لـ "عبد الله العروي" - على لفت انتباه النقاد بشكل مغاير لما كانت عليه الكتابة. بيد أن الشخصية الروائيّة مع تلك الرواية، صارت "نموذجا لما ستصبح عليه الشخصية الروائيّة في رواية المغرب في نهاية العقد السبعيني وما بعده. إن تلك الشخصية التي كانت تُقدّم في الإطار المحدود الذي يعرضها وهي محطّ الشروط السوسيو- تاريخية المحيطة بها

فقط، ستنقل إلى مستوى يعلي أناها الداخلي ويطلق مجرى النشاط الكثيف لوعيها، كي لا تظهر خاصة ذلك العاكس بوفاء تام لصورة معينة عن المجتمع⁽¹⁾.

بل إنّه ليس غريبا إن وجدنا أعمال "العروي" الروائيّة الأخرى التي "يتروى فيها لينتج تجربة منزاخة عمّا هو متداول"⁽²⁾، تحظى - على حدّ قول أحد الدارسين - بإعجاب وتقدير كبيرين في الأوساط الأدبيّة المغربيّة والعربيّة على حدّ سواء؛ "لا لثرائها المعرفي فقط وإنّما لكونها أيضا وأساسا مسكونة بهاجس البحث الفنّي عن أنسب الطرق التعبيرية وأحدثها لتبليغ تلك الأفكار والمعارف"⁽³⁾ ونجد "إدريس" (الشخصية الرئيسة في الثلاثيّة) يعتبر الكتابة الروائيّة عموما لحظة لقاء هادف بين سيكولوجيتين وذلك حين يقول: "إنّ المرء يستطيع دائما أن يستمرّ في تأليف روايات (...) لكن لأيّ قارئ وبأيّ هدف؟"⁽⁴⁾.

غير أنّني اعتقد أنّ العمل الروائي الأنسب لتوضيح رؤية "العروي" لإشكالية التصوير المرجعي هو رواية "جيل الظمأ" 1967م لـ "محمد عزيز لحبابي"^(*)؛ فبالإضافة إلى أنّ سنة نشر هذا النصّ هي السنة التي سبقت نشر نصّ "الغربة" مباشرة، فإنّ "العروي" يشترك مع "الحبابي" في كون كليهما جامعيا ومفكرا وفيلسوبا ومن الأسماء البارزة في قائمة النخبة المغربيّة التي استفادت من عامل المثاقفة والتكوين العلمي المتخصّص بأوروبا. زدّ على ذلك أنّ لكليهما نفس الهواجس الكتابيّة، فكلاهما يمارس الكتابتين: الفكرية والإبداعية على حدّ سواء.

وإذا كانت رواية "جيل الظمأ" تعدّ آخر رواية تأسيسية بالمغرب "ذات قيمة تمثيلية التي انتفت عنها صفة الإدقاع الفنّي"⁽⁵⁾، عالج فيها "الحبابي" إشكالية الوضع الاجتماعي

1- أحمد المديني، الرواية المغربية: وضع الهوية في العلاقة مع "الآخر"، فكر ونقد، (مجلة)، المغرب، ع12، 1998.

2- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007م، ص 59.

3- عبد العالي بوطييب، أوراق، التعبير عن انشغالات العروي الفكرية، ضمن مستويات دراسة النصّ الروائي، ص 2.

4- عبد الله العروي، أوراق، ص 182.

*- ولد محمد عزيز الحبابي سنة 1922 بفاس، تلقى تعليما مزدوجا ثمّ انتقل إلى باريس أين حصل على دبلوم اللغات الشرقيّة ودبلوم الدراسات العليا في الفلسفة وعلى الدكتوراه في الأدب. عمل ملحقا بالمركز الوطني المغربي للبحث العلمي بفرنسا. عُيّن بعدها عميدا لكلية الآداب بالرباط ثمّ أستاذا للفلسفة منذ 1958. اسهم في تأسيس اتحاد كتّاب المغرب سنة 1960 وكان أول رئيس له. عمل أستاذا بكلية الآداب بالجزائر ثمّ عاد إلى المغرب حيث عمل بالمركز الجامعي للبحث العلمي. له عدّة روايات منها "جيل الظمأ" و"أكسير الحياة" وعدّة مؤلفات فكرية منها "من الكائن إلى الممكن"، "دراسات في الشخصانية الواقعية". يُنظر: حميد لحداني، الرواية المغربية ورؤية...، ص 556.

5- محمد بريدة، الرواية المغربية، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ع2، الرباط، ط1، 1971م، ص 148.

الجديد المتمخّض عن تحقّق الاستقلال فإنّ الموضوع ذاته هو ما ستضطلع ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة بمعالجته على امتداد كامل نصوصها. ف"رغم تحقّق حلم المغاربة في الاستقلال السياسي، وانتعاش الآمال بغد أفضل. فإنّ مارية خطيبة إدريس ترفض الأمور كما تقع وتقرّر الهجرة. ومن وراء البحار تنصح لإدريس: لا تلج القصور المزلّجة والمغاني المزخرفة، لا تغرق في ماضي بلدتك الخضراء، غدا ربّما نلتقي.." (1).

وإذا كان تحقّق الاستقلال لم يعف الجيل المغربي الجديد - وهو المحرّك لأحداث رواية "جيل الظمأ" - من الاصطدام بإشكاليات أملتّها الوضعيّة الجديدة فإنّ روايات "العروي" - هي الأخرى - تتناول مسألة الصراع بين الأجيال ولكن بطرائق مغايرة. فإذا كانت "جيل الظمأ" تطنّب في تناول (الصراع) على صعيد العادات والتقاليد الباليّة في تقابلها مع الأفكار الجديدة والحياة العصرية فإنّ روايات "العروي" تتناوله على صعيد صراع المثقّف مع الوضع الذي أفرزه الاستقلال. فما هي المظاهر السردية والخطابية في رواية "جيل الظمأ" التي يمكنها أن تُسهم في توضيح الكيفية التي تعامل بها "العروي" مع إشكالية التصوير المرجعي في ثلاثيته الروائيّة؟

من المظاهر اللافتة للانتباه في الروايتين، هو أنّ اسم "إدريس" يحضر في كليهما كشخصية رئيسة. ويحمل اشتراك الروايتين في الاسم وفي شكل حضور صاحبه عديد الدلالات والتأويلات والإيحاءات. إذ أنّ "إدريس" هو اسم فاتح المغرب ومؤسس الدولة المغربية الأولى. أمّا وقد حضر في الفنّ الروائي المغربي بشكل لافت للانتباه فإنّ تأويله يحمل أكثر من دلالة. غير أنّ الدلالة الأنسب - في اعتقادي - هي دلالة التأسيس أو الإيحاء إلى القارئ المغربي بأنّ تأسيس الفنّ الروائي بالمغرب أو إعادة تأسيسه مشروع يستدعي استحضار اسم مؤسس المغرب الأول.

وهو استحضار ينبني على نظرة إلى الفنّ الروائي تُعلي من شأنه وتعتبره مشروعاً ثقافياً مفتوحاً لكلّ المثقّفين المغاربة؛ ممّا يتطلّب مشاركتهم فيه لإعلاء صرحه بهدف تحديث المجتمع المغربي ككلّ. فالفنّ الروائي من هذه الزاوية ليس تخيلاً مقطوع الجذور

1- عبد الله العروي، اليتيم، (رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2000م، صفحة الغلاف الخارجي.

وإنّما "فعل وجودي تقوم فيه الذات بأنسنة العالم وخلق وسط غير مادي، يتمّ تواصلها فيه مع غيرها من الذات الأخرى فيما يعرف بالثقافة" (1) (*).

ويتفق (إدريس) "لحبابي" مع (إدريس) "العروي" في كونهما شخصيتين مثقّتين وحاصلتين على دبلوم في الدراسات العليا من القاهرة بالنسبة للأوّل ومن السوريون بباريس للثاني؛ بيد أنّ (إدريس) "العروي" "ما سمّي إدريس لا لكثرة ما كان يدرس الصحائف" (2). زدّ على ذلك، أنّه "سافر إلى باريس يوم العاشر من أكتوبر. فاز بمنحة حكومية لمتابعة دراسته العليا وانخرط في المدارس الأجنبية، فأكتشف ذوقا جديدا واكتسب منهجية صارمة للتحليل والنقد" (3).

وإذا كانت عودة (إدريس) "لحبابي" إلى أرض وطنه بعد أن أتمّ دراسته في الغرب - هو الآخر - مصحوبة برحلة تيه وحيرة وانقسام في الذات بين الاتصال بالغرب وما يمثّله من قيم عالية وأفكار عصرية وبين الانشداد إلى تقاليد الجيل القديم التي تسحب إليها بقوة؛ مثلما تدلّ على ذلك دلالات العنوان (جيل الضمأ)؛ باعتبار أنّ العنوان تكثيفا لمضمون النصّ أو تدلّ عليه عبارات من النصّ مثل: "لقد رجع إلى المغرب منذ ستة شهور، وما زال حتى الآن في دنيا من الحيرة والغموض، لا يجد سبيلا إلى الاختيار" (4) فإنّ الأمر نفسه بالنسبة لـ (إدريس) "العروي" الذي يعود بدوره إلى أرض وطنه دون أن يعرف للحياة مذاقا: "لم يذق طعم الحياة، هكذا قالوا في حقه؟" (الغربة. ص 142).

وإذا كان (إدريس) "لحبابي" يسعى "إلى أن يصبح كاتباً أدبياً" (5) فإنّ الأمر نفسه بالنسبة لـ (إدريس) "العروي" الذي "تخلّى في آخر لحظة عن دراسة الطبّ وسجّل في قسم الآداب" (أوراق. ص. 43) ويبدو في الثلاثيّة بكاملها مثقفاً موسوعياً وصاحب ثقافة فنيّة. بيد أنّ كليهما يعاني من "الغربة" نتيجة انعدام التجاوب مع المجتمع الروائي الذي يعيشان

1- معن الطائي، الذات والممارسة السردية، علامات (مجلة)، المغرب، عدد 31، 2009، ص 50.
*- وقد ورد في مقال "الطائي" "إنّ الثقافة توصف في الحقل السميولوجي بكونها منظومة من الأشكال الرمزية التي يصوغها العقل البشري الجمعي وهي ذات طبيعة جدلية وتكوّنية مرتبطة بالممارسة الإنسانية وليست سكونيّة جامدة".
2- عبد الله العروي، الغربة، (رواية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 6، 2000، ص 111.
3- عبد الله العروي، أوراق، ص 75.
4- محمد عزيز الحبّابي، جيل الضمأ، (رواية)، منشورات الجمعية المغربية للتأليف، الدار البيضاء 1982م، ص 13.
5- المرجع نفسه، ص 12.

ضمنه في فترة ما بعد الاستقلال ولكن بتناول فني وفكري يختلف من النصّ إلى النصّ نظرا لاختلاف المنطلقات الفنيّة والفكرية لدى الروائيين؛ ممّا أدّى إلى ظهور وعي فنيّ مختلف إتجاه إشكالية التصوير المرجعي؛ يمكن حصر عناصره في النقاط التالية:

أ- يبدو (إدريس) "لحبابي" - على الرغم من بعض الانتقادات التي وجهها بلسانه للواقع - مستمعا حسنا لها أكثر من مثير لها بنفسه؛ فهو مثلا، يستمع لـ "عزيزة" و "عظيم" وهما ينتقدان الواقع أكثر من أن يثيرها هو. تقول "عزيزة" وهي تناقشه بشأن السلوكات غير الإنسانية السائدة: "وهل تظن سيدي أنّه يوجد بيت في كلّ الرباط تتوفّر فيه الراحة وشؤون العمل؟ إنّ في دوار الدبغ والعماري أطفالا عفاة قذرة تقرص أطفالا برءاء جائعين يقضون يومهم يترامون بالسبان والحجر وأمّهات عاطلات يضحكن في بله أو يصحن في حسرة نحو سماء لا تمطرهن إلّا بؤسا. نعم هناك البيوت المحترمة، فالكسل ينمو بقدر ما ينمو الطعام الشهي المتوفّر أكثر من الحاجة، ولكن الهضم عسير..."⁽¹⁾.

بينما يبدو (إدريس) "العروي" أكثر ديناميّة (نسبيّا) في (احتجابه) على واقع مغرب ما بعد الاستقلال؛ إذ يعلّق على ما آلت إليه الأوضاع بقوله: "قبل سنوات عندما قربت الأزمة من نهايتها وكثرت الإشاعات بتحقيق أغلى أمانينا وشدّت الوفود الرجال للتهنئة بالفتح وسلامة العودة، أحسست بغتة إحساسا قويا أنّ المسيرة ستنتعش. فقلت لعمّي الذي كان حاضرا: إنّنا كهذا الطير الذي قفز من المراح إلى الغصن وهمّ أن يلحق بالسطح فما استطاع كما لو كان يربطه بالأرض خيط خفي. كذلك نحن، أحرار طلقاء لكن في حدود لا يجوز لنا أن نتعدّاها (...). الواقع قفص" (الغربة. ص. 135).

ب- وإذا كان (إدريس) "لحبابي" يستمدّ أفكاره القليلة التي يحتجّ بها على الواقع من بطلين يتمظهران بالموقف الإيجابي في الرواية وهما "عظيم" و "عزيزة"؛ بغض النظر عمّا تتسمّ به مواقفهم من مثاليّة رومانسيّة عاجزة في صميمها عن النظر إلى الواقع بطريقة انتقادية أصيلة فإنّ (إدريس) "العروي" يستمدّ أفكاره الانتقاديّة من تحليله (الخاصّ) للأوضاع ومن قدرته (الذاتيّة) على المناظرة والمحاكاة. مستفيدا في ذلك من تحصيله

1- محمد عزيز الحبّابي، جيل الضمّاء، ص 173.

العلمي والثقافي الذي وطّد إيمانه بأشكال خاصّة للحرية والمسؤوليّة؛ نلمس ذلك في جواب "مارية" على سؤال زميلتها بشأنه: "وهل يملك إدريس شيئاً يعوزك؟ نعم الثقة بالنفس والإيمان الذي يحمي من العزلة والإقصاء." (الغربة. ص. 22). ونلمسه أيضاً في كلام غريمه "عمر": "إدريس حليفي ومخالفي قبلت أنا بصدر رحب بؤصلة الغير (...) أمّا أنت فكنت تعتقد أنك في غنى عنها وعن مثلها من الآلات (...) وفجأة ذكرتك أنت ذكرت الأعمى الذي يمشي ولا يتعثّر" (الغربة. ص. 130).

ويعود ضعف احتجاج (إدريس) "الحبابي" - في اعتقادي - إلى افتقار بنيته لآليات الإقناع الفكري بكيفية فنيّة تتناسب وطبيعة الواقع المغربي الإشكالي في فترة الكتابة. فهو عوض أن يدفع بالمواقف الاحتجاجيّة إلى ذروتها نجده يجنح إلى التبرير وإيجاد الأعذار للشكل الذي وردت به في المجتمع. حيث يقول بشأن انحلال المؤسسات الإداريّة والاجتماعيّة وتفشي الفساد فيها: "أمتنا تمرّ الآن بفترة من التطوّر والانتقال، فلا يحقّ لنا أن نتطلب منها موظفين يتصفون بالحكمة والكمال والدرية"⁽¹⁾. بيدّ أنّه عوض أن يعترف بمساوئ الواقع كخطوة أولى نحو تغييره، يتبنّى مواقف توجيهيّة مثاليّة كقوله: إنّ "رسالة العلم والثقافة هي أن نتجنّد مع الذين يجاهدون ويكافحون لتعمّ الرحمة وتضمد الجراح ببلمس العطف والشفقة"⁽²⁾.

وأعتقد أنّ الأعذار والتبريرات والمواقف التي جابه بها (إدريس) "الحبابي" واقع الاستقلال الإشكالي، كانت كلّها ذات ملمح رومانسي أكثر من أن نعتبرها واقعيّة. أي أنّها تتلبّس بالفكر الرومانسي أكثر من أن تجنح إلى توتير الأحداث التاريخيّة المغربيّة المأزومة التي تتطلّب مواقف روائيّة أكثر جرأة وحيويّة تدفعها إلى حدود استنزاف كلّ الطاقات التي تمدّها بعوامل الاستمرارية؛ من منطلق أنّ الأحداث "لا تحدث على هواها وإنّما تحدث لتحقيق غاية محدّدة"⁽³⁾.

1- المرجع السابق، ص 106.

2- المرجع نفسه، ص 218.

3- فؤاد محمود ناصيف خير بك، من الإيستومولوجيا إلى المجتمع، ص 120.

فالكاتب لم يصبغ شخوصه الروائيّة بالخصوصيّة التاريخيّة؛ أي أنّه لم يجعلهم يعيشون اللحظة التاريخيّة المتاحة لهم في العالم الروائي بأقصى قدر ممكن من الشغف والحدّة والعمق حتى يتمكّنوا من إدراك الأسس الاجتماعيّة والإيديولوجيّة التي ينمون فيها. وربما يعود ذلك إلى أنّه لم يضع التاريخ نصب عينيه - على حدّ تعبير "جورج لوكاتش" - فبقي عمله حبيس التجريد الرومانسي المتعالي؛ ممّا أبعدّه عن صيغ التفاعل والتجاوب الفعّال مع القضايا الواقعيّة والمشاكل العميقة والمتناقضة بحدّة في واقع المرحلة المنتجة.

هـ - كما يمكن القول إنّ موقف "لحبابي" من عنصر الزمن في الرواية - التي تدور أحداثها في يوم واحد - يحدّد موقفه من قضايا مجتمعه. إذ أنّ موقف الروائي من قضايا المجتمع تتحدّد من خلال موقفه من عنصر الزمن. من منطلق أنّ الزمن يجسّد إيقاع العصر الذي تعكسه الأعمال الفنيّة وإفراغ الواقع الخارجي من مفهوم الزمن يترتّب عليه استعصاء فهم دواخل الشخصيات فتبدو جامدة بدونها بل محطّمة⁽¹⁾. واعتقد أنّ حضور التبريرات والأعذار السابقة واعتراف (إدريس) "لحبابي" حين حاول شرح أزمتها الشخصية بقوله: "أريد أن أتطوّر، نعم، أريد أن أساير عالم اليوم، عالم ما بعد الاستقلال بمفاهيمه الجديدة وقيمه، ومعاييره"⁽²⁾، يدلّ دلالة مباشرة على انعدام ما يدعو إلى الاحتجاج والتوتر في واقع الرواية. الأمر الذي يدفع إلى استنتاج أنّ أزمتها في جوهرها، لم تكن إشكاليّة على النمط الذي تحدّده "غولدمان" وإنّما ذاتيّة ومعزولة.

و - كما إنّ الواقع الاجتماعي المصوّر في الرواية لا يبدو "منحطاً" بتعبير "لوكاتش" إلّا على صعيد الشخصية الذي توسّط بها الكاتب لتقديم رؤيته عن الواقع. وهي شخصية تعيش أزمة تكيف ذاتيّة خالصة مع محيطها؛ ترمز إلى حالة المثقّف المغربي في مرحلة من تاريخ وطنه وهو غارق في أزماته المعزولة عن التاريخ عوض أن يعيش أزمتها التاريخيّة؛ التي لا تخرج عن أزمة مجتمعه المغربي الذي شرع يبحث عن قيم إنسانيّة أضاعتها إفرازات وضع مطلع الاستقلال؛ يعيشها وكأنّها أزمتها الذاتيّة والخاصّة.

1- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص 47.

2- محمد عزيز الحبابي، جيل الضمأ، ص 223.

وعليه يمكن القول - من خلال التحليلات السابقة- إنّ النموذج الإشكالي في مدوّنة البحث لم يأت من فراغ وإنّما يمكن اعتباره إجابة على كتابات روائية سابقة. وذلك بالنظر إلى العلاقات الفكرية والسردية التي تمّ رصدها بين رواية "دفنًا الماضي" و"جيل الظمأ" من جهة ورواية "الغربة" من جهة أخرى. وبالنظر أيضا إلى المادّة المجتمعية الخام المشتركة بينهما وإلى انتماءهما إلى الكتابة الواقعية المغربية التي تقوم على رصد بعض أحداث المجتمع لترجيح دلالة معينة داخل السياق الدلالي العام.

كما يمكن القول إنّ واقع مغرب الاستقلال المتفجّر ورغبة الكتابة الروائية في أن تُصبح جزءا لا يتجزأ من هويته بتناقضاته المجتمعية والاقتصادية والنفسية والفكرية، شكّلا معا محفّزا كبيرا للروائيين على طرح أيديولوجياتهم في كتاباتهم الإبداعية. وقد وضعت تلك الرغبة هوية الرواية المغربية في تلك المرحلة أمام منعرج حاسم يتعلّق بكيفية تسريب الوعي الأيديولوجي في الكتابة الإبداعية- على حدّ تعبير "رينيه ويليك"⁽¹⁾ وما سترتب عن ذلك التسريب من مسائل تهّم كيفية تراكم الوعي الفنّي والوعي الأيديولوجي وأيهما يشكّل جوهر الكتابة الإبداعية؟ بل هل هذه الأخيرة "ملزمة" بتسريب أيديولوجيا ما عبر السرد؟ أم هي مجرد ممارسة تخيلية لها أيديولوجيتها الخاصة بها.

كما شكّلت رغبة الروائيين التأسيسيين في أن تصبح كتاباتهم جزءا لا يتجزأ من هوية واقع مرحلة الاستقلال المتفجّر دافعا لارتداد أفق الرواية الواقعية باعتبارها الاتجاه الأكثر قابلية للتعبير فنّيا عن تطلّعات المرحلة واستيعاب ما كان يعرفه واقعها حينها من تحولات. فظهر آنذاك نوع من الكتابة الروائية مطبوع بالواقعية انبرت له ثلّة من الروائيين لتأسيس طبقاته التحتية. منهم بالخصوص "عبد الكريم غلاب" و"محمد عزيز الحبابي"؛ باعتبارهما رواد الرواية الواقعية بالمغرب الذين واجهوا "امتحان إشكالية التوفيق بين ما هو ذاتي وموضوعي وبين ما يبرز الصيغة النموذجية للواقع في الخارج والواقع في النص"⁽²⁾. وإذا كانت القاعدة التي تجمع الكاتبين - كرواد للتيار الواقعي في الرواية المغربية- هي هاجس تأسيس الجنس الروائي مغربيا من خلال مواجهته بالحمولات والدلالات

1- رينيه ويليك، نظرية الرواية، ص 176.

2- أحمد المديني، في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 1985م، ص 44.

الخاصّة بالمجتمع المغربي ومساءلة شروطه عن الكيفية التي يتمّ بها تسريب المادة الواقعيّة المغربيّة إلى شرايين الرواية فإنّ ما تحقّق فنّيًا إجابة عن تلك المسألة، أسفر عن ملابسات جوهرية فيها. إذ في الحين الذي سنجد فيه الكاتبين يكتبان استجابة بشكل أكبر إلى القوانين الخارجيّة المصاحبة، "تجد أنّه هناك من استغلّ مرحلة النضج الذي توفّر للجنس الروائي المغربي آنذاك، ليمارس خرق الطبقات التحتيّة لمتن التأسيس وخلق اتّجاه كتابي مغاير له وذي طابع إشكالي"⁽¹⁾.

وتتشكّل الأعمال التي مارست خرق الطبقات التحتيّة لمتن التأسيسي "من كتابات كتّاب شباب يسعون إلى إبراز موقف نقدي أو تجسيد حضور فردي عن طريق التركيز على حدث معيّن أو محاولة ابتداع أنماط إشكالية. وفي هذا الصدد نستطيع ذكر رواية "الغربة" لعبد الله العروي..."⁽²⁾.

ويُرجع العديد من النقاد سبب تبخيس الرواية المغربية ذات التوجّه الواقعي التقليدي للوظيفة الجماليّة إلى انشدادها إلى المعاني الحاقّة لواقعيّة "لوكاتش"^(*)؛ التي أوحّت للغالبية من كتّاب تلك المرحلة بقدرتها على التقاط الواقع المغربي المتغيّر وتجسيده فقاموا بجعل الرواية "أداة" من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع ممّا أدّى بها إلى أن تتجاهل بعدها الجوهرية "القائم على الحياد الواعي الرافض أصلا لانشغال الأدب بالقضايا العامّة الغريبة عن اهتماماته الإبداعية الخاصّة"⁽³⁾.

ويربط الأكاديمي المغربي "محمد بريدة" تبخيس متن التأسيس للجانب الجمالي بـ"الآثار الجانبية" الناتجة عن "الشحن الأيديولوجي" الذي عرفه المغرب حينها؛ حيث سجّل أنّ من آثار ذلك الشحن، تضخيم دور الكتابة تحت شعار "الأدب الملتزم" والهادف

1- Hassan mniai, introduction a l'étude du roman marocain, op. Cit, p: 57.

2-ibid. p 58.

*- الأديب الواقعي بحسب طرح "لوكاتش" هو ذاك الذي يعبر عن مشكلاته الخاصّة بطريقة ثلاث مشكلاته النوعيّة هادفا من وراء ذلك بلوغ العمق والشمول من خلال إبراز الاتجاهات والقوى النموذجيّة التي تكشف عن الجوانب الاجتماعيّة في مرحلة تاريخيّة في أفعال ملموسة تعكسها حبكة الرواية بشكل شاعري من خلال وصفها للمسار الاجتماعي الذي تتخذ العلاقات بين الناس والمجتمع والطبيعة في الحياة الواقعيّة. يُنظر: رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص171.

3- عبد العالي بوطيب، الكتابة والوعي، دار الحرف للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1، 2007م، ص9.

وهو الشعار الذي وجّه الكتابة الروائيّة "وحدّد لها أفقا أوليا: تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع"⁽¹⁾.

أمّا الباحثة المغربية "فاطمة أزرويل" فقد علّلت تراجع الوظيفة الجماليّة للمتن ذاته باهتمام غالبية المبدعين "أولا بالجانب الإيديولوجي الصرف في مفهوم الرواية لدى لوكاتش. والتركيز بذلك على جانب المضمون في النقد الروائي دون سواه. وثانيا إلى اعتماد الجانب السلبي الذي ميّز نظرية الرواية بصفة عامّة لدى لوكاتش: أي التصلّب. ويظهر ذلك جليّا في تشبّث بعض النقاد بما أسموه "قواعد الرواية" ورفضهم لكل تجريب في مجال الكتابة الروائيّة وشجبهم لكل عمل روائي يكسر القواعد المتعارف عليها"⁽²⁾.

أمّا الناقد السوري "محمد عزّام" فقد توصّل في دراسة له عن الرواية المغربيّة إلى نتيجة لا يقبل الشكّ فيها وهي "أنّ الرواية التقليدية المغربية كانت قفزة فنية كبيرة من أدب المقامات والمقالات والاعترافات إلى بناء الرواية الواقعية الحديثة. ولا ريب في أنّ التجربة الحياتية والفكرية للروائيين التقليديين المغاربة كانت صادقة ومعبرة عن المرحلة التاريخية المقصودة ولكن استمرار هذه الرؤية في ظل ظروف مستجدة أمر يسقط الأدب في متاهة الاجترار والتكرار، إذ لكل مرحلة حضارية قضاياها ومشكلاتها الخاصة بها والتي تتطلب رؤية فكرية وفنية مُستجدة مما يجعل الرؤية التقليدية تبدو شائخة وغير معبرة عن روح الجيل الجديد وآماله"⁽³⁾.

ولا يرمي "عزام" من خلال النتيجة التي توصّل إليها أنفا إلى التكرّر لإنجازات الواقعيّة التقليديّة ولدورها في تأسيس الجنس الروائي بالمغرب الأقصى بقدر ما أراد التنبيه إلى اجتهاد ومثابرة الروائيين المغاربة لتطوير أدواتهم الفنيّة ومراجعة منطلقاتهم في صياغة الكتابة الروائيّة؛ حيث لم يقف الاتجاه التقليدي عقبة في وجه التطوّر الروائي وإنّما كان الأساس الذي بنى عليه الاتجاه الواقعي تياراته المستحدثة لاحقا. ويشير الناقد نفسه إلى أنّه من بين التيارات الواقعيّة المستحدثة يوجد الاتجاه الواقعي الطليعي الذي

1- محمد بريدة، فضاءات روائية، ص 199.

2- فاطمة أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م، ص 72- 73.

3- محمد عزّام، وعي العالم الروائي، ص 230.

يقوم على استخدام تقنيات فنية جديدة تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة بأسلوب هادئ بعيد عن اللغة التصادية. ويتفرّع الاتجاه الواقعي الطليعي حسب، إلى اتجاهات عديدة: بعضها يستخدم المونولوج الداخلي وبعضها يستخدم الشعرية وبعضها يستخدم الإسقاط التاريخي وبعضها يستخدم النسبية أو النظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا عديدة.

ويتميّز "عبد الله العروي" - بحسب محمد عزام - كونه "من أبرز ممثلي الرواية الطليعية التي استخدمت الشعرية (...) ماتحا من معين تجربته الذاتية ومعاناته المُرّة في مثاقفته مع الغرب الحضاري وعلى أرض الوطن، فسوّر انكسار الأحلام والرؤى الحضارية على أرض الواقع المُعادي، من خلال تقنية روائية، تتعامل مع قارئها بلغة روائية مرهفة وشعرية"⁽¹⁾.

وألاحظ أنّه على الرغم من انتظام الرواية المغربية منذ متن البداية حول الواقعية كقاعدة واحدة وموحّدة لجميع نصوصها إلّا أنّه أصبح بفضل "الاتجاه الطليعي" وبفضل "عبد الله العروي" - ممثله الأبرز على حدّ تعبير "عزام" - التحدّث ممكنا عن تغيّر في منطلقات الكتابة الروائية المغربية وفي تقنيات كتابتها؛ لتشكّل بذلك قطيعة مع وعي كتابي ظلّ لمدّة طويلة يضع التجديد على مستوى الشكل الروائي في مرتبة ثانوية.

إنّ روايتي (الغربة واليتيم) - بحسب عزام في كتابه السابق - نصّان روايتان طليعيّان يقومان - كما سنرى لاحقا - على استخدام تقنيات فنية جديدة تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة حينها. بيد أنّهما يشكّلان قفزا على الأسئلة القاعدية والفرعية المكوّنة لرواية مرحلة التأسيس بالمغرب؛ حين يشتركان معه في المبدأ الواقعي الذي يجب أن ينتظم الكتابة الروائية مع الاضطلاع بمهمّة التنبيه إلى صياغة جديدة في الكتابة ترتكز على منطلقات تيمية إشكالية ومستلزمات فنية مغايرة لما هو سائد.

إنّ المهمّة التي سيضطلع النصّ الروائي "العروي"^(*) بالتنبيه لها تقوم على لفت نظر الفاعلين في الحقل الروائي المغربي إلى نقطة جوهرية أهملها النصّ الروائي التقليدي

1- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

*- استعملت لفظة "العروي" كنعت للنصّ، ابتداء بسنة عند النقاد الغربيين يُستقّ بمقتضاها من (الاسم) (نعت) للنصّ وذلك حين تكون مكانة الاسم (مرموقة) في المجال المقصود بالدراسة. واعتقد أنّ مكانة "العروي" مرموقة في مجال الكتابة الروائية المغربية والعربية.

وهي ضرورة الاعتناء بالقوانين الداخلية للنصّ بالمقدار ذاته الذي يتمّ به الاهتمام بالقوانين الخارجية؛ نظرا لما يوفّره الاهتمام بالقوانين الداخلية من قدرات تتيح للأديب مجالات رحبة للإفصاح والتعبير عن (الواقع المشترك) بصيغة أكثر فنيّة وعمق وحيويّة من الاهتمام بسوسيولوجيا المضامين التي هيمنت على الحقل الروائي حينها.

وقد عبّر "العروي" ذاته عن موقفه المؤيّد للكتابة الواقعيّة في روايته الرابعة "أوراق" حيث جاء فيها أنّه "عندما بدأت تصدر في الصحف والمجلاّت مقالات ألان روب غريبه معلنة نهاية عهد الرواية البلاكية والواقعية التاريخية بسبب ثورة المجتمع وتغيّر الأذواق لم يجد فيها إدريس شيئا جديدا غير ما كان يبدو واضحا لكل ذي ثقافة سينمائية، من أنّ المفاهيم التقليدية مثل المضمون والأسلوب، الحبكة والحوار، الخ أصبحت تتطلب، على أقلّ تقدير، تعريفات جديدة"⁽¹⁾.

وهو الموقف ذاته الذي جعل هذا البحث ينظر إلى الروايات قيد الدرس باعتبارها نصوصا إشكاليّة وجعله ينظر إلى الشخصية الرئيسيّة فيها نظرة تتجاوز كونها بطلا بالمفهوم التقليدي. بيد أنّها في نظره نموذجا إشكاليّا؛ لأنّ شكل حضورها على الرغم من تنوّعه بين النصّ والنصّ، يضطلع بمهمّة لفت الانتباه إلى ضرورة تجاوز المفاهيم التي شاخت على - حدّ تعبير محمد عزّام - ولفت الانتباه أكثر إلى التعريفات/ المنطلقات الجديدة التي يتطلّبها النصّ الروائي التأسيسي من ناحية موازيّة.

وللتأكّد من أنّ المدوّنة قيد الدرس إشكاليّة ومُربكة أورد مقبوسا يعبر عن حالة الحذر التي استقبل بها نصّ (الغربة) في محفل التلقّي. إذ على الرغم ممّا براه من "شجن داخلي عميق تقطره الكلمات في وجدان القارئ همسا ولا تغمر به الأذن جهارا فهي قريبة من البوح الهادئ منها إلى الحديث المرتفع. وهذه المرونة اللغوية تُلامس شغاف القارئ وتكتسب ألفته، وقد توحى للوهلة الأولى بخفّة محمل الرواية وبساطة محتواها إلا أنّ ضرورة ما تنبثق أثناء قراءته وهي ضرورة الحذر في التعامل مع هذه الرواية التي تبوح لنا أكثر ممّا تصرخ وتمتدّ أماننا جدولا من الأفكار والمشاعر والذكريات تترقق ولا تلتطم"⁽²⁾.

1- عبد الله العروي، أوراق، ص 182.

2- نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1980، 247.

أمّا الناقد المغربي "أحمد اليبوري" فيُطلق على الاتجاه التقليدي الذي ساد خلال الستينيات والسبعينيات اسم "الاتّجاه الإحالي"⁽¹⁾. ويقصد به ذلك النوع الكتابي الذي تُحيل نصوصه إلى مراجع ما خارج أدبيّة: تاريخية أو شخصيّة أو واقعيّة موضوعيّة، مقابل اتّجاه روائي مغربي آخر ساجله وتمرّد عليه وعمل جاهداً على تجاوزه انطلاقاً من تمثّل قيم كتابيّة مغايرة.

وقد أطلق "اليبوري" اسم "الاتّجاه الحداثي" على الاتّجاه الكتابي المتمرّد؛ بكلّ ما يحمله مصطلح (حدّاث) من قيم فكريّة وأدبيّة وافدة؛ ستشكّل بالنسبة لذلك الاتّجاه، منطلقاً لمغايرة الواقعيّة التقليديّة؛ ليغدو حضوره في المشهد الثقافي بمثابة "لحظة حاسمة في تاريخ الرواية العربية في المغرب؛ ابتداءً من السبعينيات بظهور المرأة والوردة سنة 1972 لمحمد زفزاف وزمن بين الولادة والحلم في نفس السنة والجنّازة سنة 1987 لأحمد المديني والغربة 1971 واليتيم 1978 لعبد الله العروي (...) وتقوى هذا الاتّجاه في الثمانينيات بصور الخبز الحافي 1982 لمحمد شكري، والفريق لعبد الله العروي"⁽²⁾.

والجدير بالملاحظة أنّ ثلاثة من الروايات المستشهد بها في حديث "أحمد اليبوري" عن التوجّه الروائي الجديد تدخل في تشكيل مدوّنة هذا البحث. و"هو التوجّه الذي كان له حضور على المستوى الأكاديمي وفي الساحة الثقافية والأدبيّة؛ بحيث يمكن أن نقول إنّّه كان يسعى لجعل (المغرب الروائي) يعيش على إيقاع أحداث العصر من نظريات فكريّة وقيم أدبية وفي تفاعل معها"⁽³⁾.

بيد أنّ النظر في تاريخ نشر تلك الروايات يتيح للبحث التعرّف على أنّ رواية (الغربة) هي التي حازت فضل تدشين ذلك التوجّه وفتحت باب السجال الفّني بين الرواية التقليديّة والاتّجاه الروائي الجديد. فقد شكّل حضورها في ذاك التاريخ بالذات خرقاً لصيغ الكتابة السابقة عنها والمواكبة لها في آن؛ بيد أنّها "تمثّل نقطة تحوّل في الكتابة الروائيّة بالمغرب، بعد أن كان المضمون الوطني - السياسي - الاجتماعي مهيمناً وملهماً

1- أحمد اليبوري، الكتابة الروائيّة في المغرب، البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م، ص 16.

2- المرجع نفسه، ص 17.

3- المرجع نفسه، ص 18.

لجلّ الروائيين أصبح الشكل هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الأيديولوجية والرمزية⁽¹⁾.

ولم يكن "العروي" بمنأى عن السجال الذي دار بين الكتابة التقليدية والاتجاه الروائي الجديد؛ فبحكم إطلاعه على الأدب الواقعي في المغرب والمشرق - مثلما تدلّ عليه نصوصه الفكرية والإبداعية - انخرط في السجال ورأى أنّ ظاهرة تبخيس الكتابة الواقعية التقليدية للوظيفة الجمالية للرواية، ليست مقتصرة على الرواية المغربية فقط وإنّما هي مأزق تعيشه الكتابة الروائية في بلاد المركز العربي أيضا. وقد أثار ذلك انتقاده لها في أولى كتبه الفكرية لما قال: "وهّم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة سوسيولوجية المضمون لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولي - لسوسيولوجية الشكل"⁽²⁾.

وأجد التعبير عن الانتقاد ذاته في النصّ الذي صدر به "العروي" رواية "الغربة" حيث نبّه متسائلا في طبعها الأولى: "مرّت سنوات على تاريخ الأحداث المومأ إليها في هذا الكتاب، غيّرت محيطنا وغيّرتنا. وكان من الطبيعي أن تتغيّر كذلك أشكال الوعي وصور التعبير. لا أدري هل بقي من جديد في وسائل السرد والتصوير المستعملة هنا أم أغرقها الزمن كلّها في بحر التقليد"⁽³⁾. فهل أصبحت مقارنة تصوّر "عبد الله العروي" للكتابة الروائية أمرا ممكنا بعد كلّ ما سبق ذكره؟

2- تصوّر "العروي" للكتابة الروائية:

ليس من باب المجازفة إن قلت إن "عبد الله العروي" شخصية ثقافية عربية احتجاجية بامتياز. ولن يجد الباحث عن احتجاجاته المختلفة صعوبة تُذكر للعثور عليها. إذ يمكنه الالتقاء بها في كتاباته العديدة؛ الفنية منها والفكرية أو في تلك التي جمعت حواراته المختلفة ولو أنّ احتجاجاته على الصعيد الإبداعي تختلف عن احتجاجاته على الأصعدة الكتابية الأخرى وإن كانت لا تقطع معها.

1- أحمد البيوري، دينامية النصّ الروائي، ص 44.

2- عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص 168 - 169.

3- عبد الله العروي، الغربة، رواية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1971، ص 201.

وعلى الرغم من اغتناء المشهد الثقافي العربي بالعديد من الكتاب أصحاب المواقف الاحتجاجية، إلا أنني أرى أنّ احتجاجات "العروي" ذات نوعيّة وقيمة خاصّة. واعتقد أنّ مَكَمَن خصوصيتها يرجع إلى جملة من الثنائيات التي قلّما تجتمع لدى كاتب مغربي أو عربي؛ ثنائيات شكّلت قاعدة ثرّة لشخصيته الثقافية ولمواقفه الاحتجاجيّة، لعلّ أبرزها: أ- إمامه بثقافة جيلين: جيل ما قبل الاستقلال المغربي وجيل ما بعد الاستقلال.

ب- استفادته من نوعين من التنشئة الثقافيّة: تقليديّة ومعاصرة.

ج- ومن نوعين من التحصيل العلمي: عربي وغربي.

د- ومن نوعين من التكوين: علمي - أدبي وأكاديمي - فنيّ.

هـ - وجمعه نوعين من الهواجس الكتابيّة: فكريّة وإبداعية.

و- وجمعه نوعين من القيم: تراثيّة وحداثيّة.

ولاشكّ أنّ تلك الثنائيات الموروثة منها والمكتسبة قد تفاعلت - مع مجموعة من المتغيّرات التي عرفها ويعرفها المغرب الأقصى الحديث باعتباره كيانا له خصوصيته المحليّة وتراثه الأدبيّ التقليديّ والحديث من جهة وباعتباره جزءا لا يتجزأ من العالمين العربي الحاضن والغربي المحيط بثقافته الأورو - متوسطية من جهة أخرى - فارضة تحدّيا كبيرا أمام مختلف خيارات "العروي" الكتابيّة ومسائله الإبداعية.

أقول تحدّيا من منطلق أنّ التركيب الثلاثي السابق للثقافة المغربية: محليّ / عربي ودخيل / أورو - متوسطي، سيفرض عليه وهو يكتب الرواية ألا يغفل أبعاد ذلك التركيب. أيّ أن يعبر - وفي آن واحد - عن الخصوصية المغربية وأن يُثَبِّت انتماءه إلى التراث الأدبي العربي وأن يترجم تمثّله للتصوّرات الأدبيّة الحداثيّة التي ثقّفها عبر اتّصاله بالضفة الشماليّة للبحر الأبيض المتوسط وأدرك قيمها في منابعها من خلال عمليّة المثاقفة.

بيد أنّها تحدّيات؛ نظرا لتدخّلها المباشر وغير المباشر في تحديد الخيارات المفتوحة أمام كتاباته الإبداعية وما تفرضه عليه من مسؤوليّة بخصوص إبداء رأيه من مكّونات مجتمعه الثقافية المتنوّعة؛ سواء وهو يصوغ الأسئلة الخاصّة بتلك الكتابة محاولا التجذّر في الواقع المغربي بمختلف قضاياها وتغيّراته أو وهو يروم التعبير عن انتمائه إلى مجاله

السوسيوقثافي العربي المركزي أو وهو يحاول الانفتاح على المحيط الثقافي الأورو- متوسطي الحاضن.

وحتى لا يتوه مَنّي القصد الذي أروم الوصول إليه من وراء رسم تصوّر "العروي" للكتابة الروائيّة (وهو مقارنة ينابيع الإبداع ومرتكزاته الفنيّة والأيديولوجية لديه) فإنّني لبلوغ ذلك أجد نفسي مضطراً إلى سلك مسلك اعتقد أنّه سيوصلني إلى نتائج هامة بخصوص تلك المقاربة. وهو متابعة أبرز مواقفه الفكرية ذات العلاقة بالكتابة الإبداعية طبعاً بحثاً عن ينبوع الموجد لتصوراته الإبداعية ولوعيه الأيديولوجي فيها. وعليه فإنّني سأحصر المقاربة في مجالين اثنين: مجال آرائه حول الرواية المغربيّة والعربيّة والنقد المواكب لهما من جهة ومجال آرائه حول المجتمع المغربي والعربي في علاقتها بالفنّ الروائي بشكل خاصّ من جهة أخرى. ولكن قبل هذا وذاك لابدّ من مقارنة السؤالين التاليين: كيف جاء "العروي" إلى الفنّ الروائي؟ وما دوافع الكتابة الروائيّة لديه؟

أ- "عبد الله العروي" الروائي:

يصرّح "العروي" في الحوار الذي أُجري معه سنة 1996م بأنّ الوضع الذي عليه الرواية العربيّة - باستثناء وضعها في مصر نسبياً - تجعل الكاتب العربي يكتب لجماعة قليلة. وهو الوضع الذي يحرّر الروائي العربي من التعامل مع الفنّ الروائي كمحترف "بمعنى ليس كخادم للرواية ولكنّه كهواو بالمعنى الأصلي؛ لأنّه شخص غير مدفوع ومرغم على تعاويه الرواية ولكنه مع ذلك يكتبها"⁽¹⁾.

وهو التصريح الذي استشفّ منه أنّ "العروي" واع بحجم السؤال المُلقى على عاتق الكاتب الروائي في المجتمعات التي عرفت قيمة الرواية (المجتمعات الغربيّة) وذلك من خلال تفريقه بين الكتابة الروائيّة كحرفة يتفرّع لها ذهن محترفها المدرك لأسئلتها المصيرية المرتبطة أصلاً بالهويّة والشخصية وبين الكتابة ذاتها كهواية لا تلزم صاحبها ليجيب عن أي سؤال؛ لأنّه مشغول عنها بغيرها كما هو الشأن لدى الروائي العربي.

1- محمد الداوي، عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحبّ، ص 18.

أمّا فيما يخصّ علاقته هو بالكتابة الروائيّة فإنّه يصرّ على أنّه أصيل فيها وليس دخيلا عليها. وذلك على الرغم من مزاجته بين الكتابة الفكرية والكتابة الروائيّة. فقد قال عن نفسه في مناسبات عديدة: "إنّني منذ صغري وأنا أحلم بذلك (كتابة الرواية) ولو لم يتغيّر اتجاهي بسبب أحداث خارجة عن إرادتي كما يقال. وهي الأحداث التي عرفها المغرب في الخمسينات، لربّما تخصصت في كتابة الرواية"⁽¹⁾.

ب- دوافع الكتابة الروائيّة لديه:

يمكن اعتبار دوافع الكتابة عند الروائيين من القضايا الذاتيّة الخالصة التي يندر أن يبوحوا بأسرارها. فهم حتى وإن فعلوا ذلك فإنّ جزم الدارس بأنّ ما تمّ البوح به هو الكلمة الفصل في الموضوع يبقى أمر فمه مجازفة. وعلى الرغم من ذلك فإنّ الدارس لهذه النقطة بالذات لا يجد سبيلا للهروب من المجازفة عبر التعامل مع الموجود.

ففي هذا الصدد يقول "العروي" بشأن دوافع كتابته للرواية: "ما يدفعني لكتابة الرواية أمران: الأوّل هو خدمة اللغة العربية والالتذاذ بها. قلت مرارا أنّه رغم قراءتي باللغة الانجليزية وقراءتي وكتابتي باللغة الفرنسيّة وتلذّذي باللّغتين معا، فأنا لا أصل إلى درجة الاستلذاذ الذي أجده وأنا أكتب باللغة العربية (...). وأمّا الدافع الثاني وهو الأهمّ، هو أنّه في كلّ التعابير الأخرى التي هي تعابير فكرية، سواء أكانت من نوع البحث التاريخي أم البحث الفلسفي أم التحليل الأيديولوجي. هناك مادة مفروضة على الكاتب، بل أقول إن الأهداف أيضا محدّدة (...). فالمفكر يتعامل مع أفق مفروض عليه. أمّا إذا اتّجهنا إلى اتجاهات أخرى فإنّ ما يميز الكتابة الروائيّة، هو أنّها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقّنة والمذكورة عند الفلاسفة والأيديولوجيين والمؤرخين. فإنّ هناك تجربة نفسانية بكيفية من الكيفيات تدعو المرء إلى نوع من الاستكشاف"⁽²⁾.

ويصرّح "العروي" في مقام آخر أنّه "في غمرة الاشتغال الفكري أسهو عن جانب من ذاتي فأعود لأصفه بوسيلة أخرى، بأسلوب متميّز خاصّ به، هو الأسلوب الأدبي وبلغة

1- المرجع السابق، ص ص 18 - 19.

2- المرجع نفسه، ص ص 19 - 20.

الأمّ لأنه الأسلوب الوحيد الملائم للقصد⁽¹⁾. بمعنى أنّ الكتابة الفكرية عموماً مهما طالّت جوانب عديدة في الإنسان إلّا أنّها تبقى عاجزة عن الإحاطة بجميع جوانب إنسان العصر الحديث خاصّة؛ إذ يبقى - لا محالة - جزء منها عصياً على الفهم ولا يسبر أغواره إلّا الفنّ عموماً والفنّ الروائي بشكل خاصّ باعتباره ملحمة العصر الحديث.

وأفهم من المقبوسين السابقين أنّ "العروي" ولجّ الكتابة الروائية بدافع شعوره أنّ لديه تجربة نفسانية ما تدعوه للكشف عنها أو استكشافها عبر الرواية ويطلع القراء عليها. وما دخوله الحقل الروائي إلّا لأنّه الفضاء الأرحب والأنسب الذي سيوفّر له أدوات التعبير الملائمة وعوامل الاستكشاف المناسبة وآليات المغامرة ومساحات الاستعراض المواتية لتلك التجربة. حيث يقول: "لم يبق لي إلّا هذا الميدان وهو ميدان الرواية، الذي أبحث فيه عمّا لم يعبر عنه الآخرون، لأنهم لم يمرّوا بتجربتي"⁽²⁾.

ج- جدوى الرواية في تصوّره:

يتجلى من خلال الأفكار الواردة في الكتاب الذي ضمّ الحوار السابق، أنّ تصوّر "العروي" للعمل الروائي يخرج عن النظرة التي تعتبره تنميّة للفظ وتزويقاً للغرض وتلهية للمشتاق؛ بل إنّ "جهد فكري وفنيّ وبحث مضنّ عن الموضوع الضائع أي: التعبير بفنية عن العقد الموروثة المنغرس في اللاشعور الجماعي. ولا يمكن إدراك الموضوع إلّا بعد تطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس الأغراض الملائمة"⁽³⁾.

ويتضمّن المقبوس السابق ثلاث أفكار هامّة في اعتقادي. لأنّها ذات أبعاد احتجاجيّة تحفّر في مسألة أسالت الكثير من الحبر في الأدبيات العربية المعاصرة وأقصد بها مسألة العلاقة بين الفنّ الروائي الدخيل بالمجتمع العربي الأصيل؛ وهي المسألة التي ستشكّل أبرز مظاهر "الاحتجاج" الفكري لدى "العروي" والأفكار الثلاث هي:

1- هناك موضوع ضائع لم تجتهد الرواية العربية في العثور عليه.

2- الضائع هو التعبير بفنية عن العقد الموروثة المنغرس في اللاشعور الجماعي.

1- عبد الحميد عقار وآخرون، محاورّة فكر عبد الله العروي، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 20.

3- المرجع نفسه، ص 7.

3- لا يمكن التعبير عن تلك العقد إلاّ بعد تطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس الأغراض الملائمة.

ولكي يوضّح "العروي" مسألة تعبير الفنّ الروائي عن العقد الموروثة قدّم قراءة عامّة للمتراكم الروائي العالمي في علاقته بالمجتمعات استنتج من خلالها أنّ الرواية العربيّة لم تلامس بعد العقد الموروثة لمجتمعها. وفي هذا الصدد يقول: "إن لكل شعب مهما كان تاريخه طويلا أو قصيرا عقده، وكلما كان التاريخ طويلا كانت العقدة دفيئة في النفس. عقدة الإيرانيين واضحة، ويبدو لي أنهم توصلوا حسب ما أقرأ إلى التعبير عنها في رواياتهم وشعرهم (...). والشعب المصري هو الآخر له عقدة، عقدة ليس بالمعنى النفساني أو الفرويدي. العقدة شيء عميق داخل القلب والوجدان، نلمسها في تحليلات بعض الأجانب، بكيفية من الكيفيات (...). العقدة هي ما يتركه فيك التاريخ"⁽¹⁾.

يتّضح من خلال المقولة السابقة أنّ "العروي" ينفي عن الرواية المصرية وهي رائدة عربيا في هذا المجال ملامستها لعقد مجتمعها. وذلك من خلال مقارنته لأعمال "نجيب محفوظ" (القطب الروائي العربي) مقارنة لا تخلو من نبرة احتجاجيّة. حيث يقول: "خيبتني مع هذا الروائي هو أنه لم يكشف لنا عن مستوى العقدة المصرية (...). تكلم نجيب محفوظ عن عدّة أشياء: القاهرة الجديدة والقديمة، التراث الشعبي ومسجد الحسين الخ. ولكن مع ذلك لم أجد فيه تلك العبارة المنيرة للعقدة المصرية، التي أجدها عند طوماس مان. هنا أتساءل: هل هو واع بهذه العقدة أم لا؟"⁽²⁾.

ويواصل "العروي" تساؤلاته بخصوص قدرة (رائد الرواية العربيّة) وصاحب (جائزة نوبل للآداب) وغيره من الروائيين العرب على تطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس الأغراض الملائمة لموادهم المجتمعية الخام. ثمّ يجيب بنبرة لا تخلو من طابع الاحتجاج حين يقول: "عندما فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، ماذا قال عنه ناشره

1- المرجع السابق، ص ص 45 - 46.

2- المرجع نفسه، ص 46.

الفرنسي؟ هو فلوبير الآداب العربية! في الحقيقة هو أشبه بزولا، ولكن المهم هو أن ناشره نفسه يقدّمه كمقلّد، لا كمبدع⁽¹⁾.

ولم يغفل "العروي" إبداء رأيه بخصوص النقد العربي الحديث المواكب للعملية الإبداعية؛ خاصة النقد المتأثر بالتيارات الفرنسية. حيث سجّل بشأنه العديد من المؤاخذات تخصّ عدم احتفائه بالفكرة والموضوع و"تيهه في التقنيات، في تفاصيل المجازات، مع نسيان الفكرة التي وُظفت تلك المجازات لتبيانها. قد تكون الفكرة معروفة ومبتذلة، فتبدو وكأنها لا تستحق أن تذكر، لكنها هي أسّ الشعور ومحرك الخيال، هي التي تضمن للكاتب استمرارية القراء. من ممّا نحن العرب يُقدّم على الغطس في بحر دوستوفسكي لو لم نشعر بكيفية أو بأخرى، أن عقدته قريبة من وجداننا؟"⁽²⁾.

د - موقفه من الإبداع الروائي العربي:

ينبني تصوّر "العروي" للإبداع العربي على الفكرة التي تعتبر الشكل الروائي العربي من "الأشكال التي لم تكن معروفة عندنا والتي لا يمكن أن نتكلّم في شأنها على موهبة موروثية"⁽³⁾. وقد ولّد عن هذه الفكرة عدّة مسائل أهمّها: "إشكالية الشكل". أي مسألة الحدود المتاحة أمام الشكل الروائي الدخيل للتعبير عن الوجود العربي الأصيل. ويقول في هذا الصدد: "هذه الأشكال التعبيرية التي نريد اليوم استعارتها من الغير، تحمل في طياتها مناحي موروثية عن ظروف نشأتها في الغرب، كما تحفظ القصيدة العربية في بنيتها العضوية شيئاً من الحياة البدوية الأصيلة فيستحيل أن يبرع فيها شاعر هولاندي أو صيني ويبقى مع ذلك وفيًا لثقافته الأولية. إذا أخذنا تلك الأشكال كما هي وأفرغنا فيها أغراضنا فإنّ تلك الأغراض ستُحيل في الحال إلى ما لم نكن نقصده"⁽⁴⁾.

وللتقرّب أكثر من دلالات الاحتجاج الواردة في المقبوس السابق والتي قوبلت بالاستهجان في محفل النقد العربي، يستعرض "العروي" آراء الأوروبيين بخصوص من يكتب قصّة على منوال "ألف ليلة وليلة"؛ إذ يُقال عنه هناك إنّه شرّق. أي انسلخ عن

1- المرجع السابق، ص 14.

2- عبد الله العروي، ضمن: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحبّ، ص 82.

3- المرجع نفسه، ص 21.

4- المرجع نفسه، ص 21.

مجتمعه الغربي وراح يعبر عن أغراض مجتمع آخر ولو كانت أحداث قصّته تجري في قلب أوربا، فيتساءل هو: "لماذا نستهن بالقول، إنّ من كتب رواية على منوال زولا يغرب وإن جرت وقائعها في القاهرة أو فاس وسمي بطلها عبد الله أو الحسن؟"⁽¹⁾.

وخلاصة قوله هي أنّ الفنّ الروائي كمكسب متاح للبشرية جمعاء لن يصبح عربياً إلاّ بعد إخضاعه لعمليات "تحويل وتطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس أغراضنا في البنى نفسها. وهذا الأمر لا يتحقّق إلاّ بتمثّل الظروف المؤدّية إلى الإبداع في حدود تاريخية ونفسانية مفروضة علينا جميعاً"⁽²⁾. بمعنى إنّ على الروائيين العرب إدراك مسألة سوسيولوجيا الإبداع أي إدراك علاقة هذا الأخير بمرجعه الاجتماعي الحيّ. فقد أدّى ضعف تمثّل الروائيين العرب للظروف المؤدّية إلى الابتكار وفي أولها ضرورة انسجام الموضوع مع الشكل الروائي الوافد إلى إخفاقهم روائياً. ويرجع "العروي" سبب ذلك إلى عدم انتباههم للعلاقة الموجودة بين العقد العربيّة الموروثة - كمادّة روائية - ودلالات الأشكال الأدبيّة كتعبير عنها. فهم لأنّهم لم ينتبهوا إلى ما يقتضيه تحويل وتطويع الأشكال السردية من جهد حتى تتوافق ومضمون تلك العقد، فإنّ الأشكال السردية لم تعبر بصدق عن أغراض مجتمعاتهم.

وبعبارة أخرى اعتقد أنّه أراد القول إنّ ضحالة التفكير الإبداعي أدّت إلى استكانة الأدباء العرب للقوالب الغربية الجاهزة فلم يجتهدوا في تبيينتها عربياً. الأمر الذي أفرز غياب الموضوع الروائي العربي الخاصّ. وهو لن يحضر - بحسب العروي - إلاّ بحضور قوالب شكلية نابعة من المادّة المجتمعية العربيّة دون غيرها. أمّا في ظلّ غياب ذلك فإنّ العرب سيستمرّون في إنتاج الروايات لكنّها لن تعبر عن أنفسهم وأغراضهم وعقدهم بقدر ما ستثري خزائن غيرهم الروائيّة؛ خزائن أولئك الذين أعاروهم القوالب فظنّوا هم واهمين أنّهم يعبرون بالكتابة الروائيّة عن أنفسهم. بيد أنّه وعلى الرغم من حيّزة "نجيب محفوظ" على جائزة "نوبل" فإنّ ذلك لا يغيّر في الأمر شيئاً؛ لأنّ "نجيب محفوظ" لا يعبر - بحسب "العروي" - أيّة أهميّة إلى الوسيلة اللغويّة؛ ممّا جعل أعماله "تتسم بالسرّاب

1- المرجع السابق، ص ن.

2- المرجع نفسه، ص ن.

والتكرار وترديد نفس الموضوعات ودغدغة توقّعات الشباب الباحث عن مهنة ومأساة المثقف البورجوازي الصغير⁽¹⁾.

هـ - مسألة (الموضوع) في تصوّر "العروي" للرواية العربيّة:

بوّدّي أن أقول - قبل التطرّق إلى موقف "العروي" من مسألة (الموضوع) في الرواية العربيّة أو ما أُصطلح على تسميته في الدرس النقدي الحديث بـ "السؤال الروائي" - أنّه يميّز جيّداً بين التقنيات الروائيّة والموضوع الذي وُظفت تلك التقنيات لتوضيحه وتبيانها في العمل الروائي. بيّد أنّه يقرّ بمعنيّة "جان بول سارتر" أنّ "كل تقنية روائية مؤشّر على عقيدة فلسفية"⁽²⁾. والأديب في نظره لا ينصرف إلى الكتابة الروائيّة ولا يلج عوالمها من خواء أيديولوجي أو وهو غير مزوّد بقاعدة جماليّة مؤسّسة؛ بل أنّ "كل كاتب يستوحي تقنية معيّنة إلا ويتشبع بالفلسفة المرتبطة بها أصلاً، رضي بذلك أم أباه، وعى به أم غفل عنه. بل بقدر ما يتضح وعيه بهذا التلازم بين السرد والفلسفة، بقدر ما تكثر حظوظه في تحقيق ما يرمي إليه من توازن في عمله وما يأمله من نجاح تجربته الفنية"⁽³⁾.

ويرى هو نفسه أن أزمة الرواية العربيّة ليست بسبب "كونها أصبحت معقّدة غارقة في التقنيات، مزاحمة من طرف وسائل الإعلام الجديدة، الخ... الأزمة في كون الكتاب أصبحوا مجرد خطّاطين، لا يلتفتون إلى الأفكار، لا يبحثون عن أسس العضلات أصبحوا يتهيّبون تلمّس العقدة، أية عقدة، ظلّاً منهم أن ذلك يحرّهم من المسبقات، من قيود المضمون، بعد التجارب "الاشتراكية" و "الانتمائية" البئيسة"⁽⁴⁾.

وإذا كان مصطلح "عقدة" (complex) يشير عند "سيغموند فرويد" - الذي صاغه واستخدمه لأوّل مرّة في التحليل النفسي - إلى "مجموعة الارتباطات والخبرات اللاواعية التي تُجبر الإنسان على إتباع سلوك معين"⁽⁵⁾ فإنّ العقدة لدى "العروي" هي شيء عميق داخل القلب والوجدان⁽⁶⁾. أي ذلك المركّب المركّز في الطبقة السفلى من اللاوعي

1- عبد الله العروي، ضمن كتاب (من التاريخ إلى الحب)، ص 31-32.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 244.

3- المرجع نفسه، ص ص 244-245.

4- عبد الله العروي، ضمن كتاب (من التاريخ إلى الحب)، ص ص 82-83.

5- فيليب عطية، الدين وعقدة الطفولة، الحوار المتمدن (م إلكتروني)، ع 2049، سنة 2007م، محور: علم النفس.

6- عبد الله العروي، ضمن المرجع السابق، ص 45.

الجمعي أو هي مجموع التمثّلات العميقة التي تلتصق بالمروروث في مجتمع من المجتمعات. العقدة بتعبير آخر هي (الجرح) الذي يحدثه التاريخ في (الذوات). هي تلك النتوءات الثقافية والاجتماعية التي تشكّل الهويّات وتوجّه السلوك على نحو قبلي ولا واع لأنّها موروثّة. لذلك "فلكل شعب مهما كان تاريخه، طويلا أو قصيرا، عقده وكما كان التاريخ طويلا كانت العقدة دفيئة في النفس"⁽¹⁾.

ويرى "العروي" أنّ كلّ الأمم التي احتقت بالرواية لها موضوعها الذي يميّزها عن باقي الأمم. ومن هذه النقطة بالذات يفرّق بين "الموصوف" و"الموضوع" في العمل الروائي حيث يرى إنّ للروس موضوعهم الروائي وللأمريكان الشماليين موضوعهم الذي يميّزهم عن الأمريكيّين الجنوبيين. بل أنّ من يعود إلى إنتاج الأمريكيّين الروائي يجدّه مليئا بالتساؤلات حول ما يميّزه عن بعضه البعض من جهة وعن الأدب الأوروبي من جهة أخرى. فكلّ الأمم التي عرفت فنّ الرواية أدركت إستراتيجيته القصوى المتمثلة في التعبير عن عقدها الخاصة وهويتها الشخصية والتعريف بروحها المتقرّدة.

وفي المقابل، يجد "العروي" أنّ الرواية العربية لم تصل إلى فهم تلك الإستراتيجية فيواصل محتجّا على من يستعرب حديثه عن (الموضوع) المفقود فيها: "أيّ غرابية إذن إذا ألح علينا كما ألح على غيرنا مشكل الموضوع؟ يصف نجيب محفوظ القاهرة، الأحياء العتيقة، البورجوازية الصغيرة، المثقف الفقير الخ، الخ.. هذا هو الموصوف، المادة الوصفية، حتى في النقاش الفلسفي هذا ما تلتقطه عين الكاميرا، لكن ما هو الموضوع؟ قيل: الزمان. هذا موضوع الرواية بما أنّها رواية فلا خصوصية فيه. قد يكون موضوعنا هو بالضبط ضياع الموضوع"⁽²⁾.

ويقول في موضع آخر موضّحا علاقة الموضوع الروائي بمسألة الهوية: "نرى الأمريكيّان بعد عقود وعقود وبعد كلّ ما كتبوا وأبدعوا ومع ذلك يتساءلون هل لهم موضوع أم لا؟ يقولون ما هي الرواية الأمريكية؟ أي تلك التي لا يشتّم منها القارئ أنّها رواية يمكن

1- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص22.

أن تكون لشعب آخر. لا أحد يستطيع أن يقول إنه فعلا كتب الرواية الوطنية وجاء بالموضوع. إذا كان هذا صحيحا بالنسبة لأمريكا، لم لا يكون صحيحا بالنسبة لنا⁽¹⁾.

ويورد "العروي" في عمله الإبداعي "اليتيم" - عبر خطاب "إدريس" وهو يحاور حبيبته "مارية" - ما يمكن أن يجلي فكرة اهتمام الأديب العربي منذ عهود بـ "الوصف" على حساب "الموضوع"؛ يورد ذلك بنبرات استفهامية حيناً واستغرابية حيناً آخر ولكنها لا تخلو في كلّ الأحيان من طابعي السخرية والتهكم الاحتجاجيين. يقول "إدريس": "أليس من الغريب أن يكون رائد الأدب العربي المعاصر أعمى، وأن يكون أحد كبار أدباء العصر الكلاسيكي أيضاً أعمى؟" وتجيبه "مارية": "قد تكون صدفة. فيردّ "إدريس": "وقد تكون إشارة إلى حقيقة دائمة وهي أنّ الأديب العربي غير مطالب بالإطلاع على العالم الخارجي حسب الانغماس في اللغة. فتردّ هي: "ما هو البديل؟" فيستردل "إدريس" في الردّ معبراً عن مفهوم للـ "وصف" مختلف عمّا تعودّ عليه الأدباء العرب؛ مفهوم يربطه بـ "الانغماس" في "الموصوف" والتعامل معه بلغته التي تحافظ على (نغمته الخاصة) عوض الانغماس في اللغة الجاهزة التي لم تُخلق له أصلاً حيث يقول: "الانغماس في الطبيعة آه، لو أمكننا أن نصف دقيقة دقيقة حركات الصياد إذ يصيد والمرأة إذ تعجن والطيّر إذ يطير والجندي إذ يطلق النار. نضع مقابل كل حركة الكلمة المناسبة والذهن فارغ، لأننا مثل هؤلاء إذ يفعلون ما يفعلون، حضور كلّ في عملنا.. لكن.. للأسف ذهننا دائماً مليء بالأفكار وكلماتنا مشحونة بالأغراض." (اليتيم. ص 57).

ويتواصل الحوار بين الشخصيتين ويتواصل توضيح فكرة غياب "الموضوع" وانقطاع العلاقة بين "الوصف" و "الموصوف" في الأدب العربي وما له من آثار سلبية؛ عندما تلاحظ "مارية" بارتياح كبير ما قاله "إدريس" فتقول: "طموحك إذن وصف الطبيعة كما هي بدون زيادة" ليجيب هو: "وبدون اطمئنان على النتيجة والهدف". فتواصل استنثاره قائلة: "رائد الأدب العربي المعاصر ألم يصف شيئاً؟" فيجيبها بشيء من السخرية: بل كرّس جهده للوصف. كان يسأل زوجته أو رفيقه عن جبال الألب وبحيرات سويسرة

1- محمد الداوي، عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحبّ، ص 26.

وبصفها مرّة كأنّها لم تُسكن أبداً ومرة كأنّها لم تخلق إلّا لخدمة الإنسان. مرّة الغدير غدير، ومرة الغدير سيمفونية. الغدير مادة، الغدير عقبة تعترض الصياد أو السباح أو الجذّاف، هذا ما لم يشعر به أبداً. (اليتيم. ص. 58).

و- مسألة البحث عن (موضوع) للرواية العربيّة في تصوّر "العروي":

استقرّ لدى "العروي" من خلال مطالعته العديدة لمقتضيات الكتابة الروائيّة وأسئلتها المختلفة أنّ الرواية تمتلك قدرات هائلة تمكّنها - إن استُغلت - من المساهمة في تغيير وبناء وتنميّة المجتمعات على أصعدة ومستويات مختلفة. نلمس ذلك في حديثه عنها حيث يوليها أهمية إلى درجة أنّه يفضّل أن يكون من يكتبها متفرّغاً لها تماماً؛ نظراً لما تحتاجه كجنس كتابي معقّد من عمل بحثي دؤوب ومستمرّ في المواضيع والتقنيات الموصلة. خاصّة بعد تفجّر الكتابة الكلاسيكيّة "وأصبح الأدب كلّ منذ (فلوبير) إلى أيّامنا هذه إشكالية لغة. في تلك اللحظة بالذات تكرّس الأدب نهائياً على اعتباره موضوعاً" (1).

وإذا كان الروائي العربي يكتب الرواية وهو غير متفرّغ لها فإنّ ذلك لم يُعف "العروي" من البحث في ذلك الموضوع. فراه لا يخرج في مجمله عن الميادين التالّية:

1- الواقع العربي: ف"الواقع المرّ، هو الذي أخذه كمادة سردية. هو ما عبّرت عنه بمشكلة الموضوع" (2).

2- المثقّف العربي: ويتمثّل في مسألة البحث في "سوسيولوجيا المثقّف العربي لكي نعرف الدوافع الخفيّة لمواقفه الانتحارية" (3).

3- مشروع روائي للذات العربيّة: أي البحث عن مشروع روائي للذات العربيّة نفسها ف"البحث عن الموضوع أليس وجهاً من البحث عن الذات؟" (4).

وإذا كانت الكتابة الروائيّة لديه تتّصل بالصناعة؛ "الكتابة صناعة، الصانع هو الكاتب والأداة اللغة والمادة الموضوع" (اليتيم. ص. 59) فإنّ البحث عن "الذات" يتّصل لديه بمسألة تطويع الأشكال والأساليب الفنيّة المستعارة أو قبولها كما هي. وكأنّي به يريد

1- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص 7.

2- عبد الحميد عقار وآخرون، محاورّة فكر العروي، ص14.

3- المرجع نفسه، ص27.

4- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربيّة المعاصرة، ص 22.

أن يقول إنّ الرواية تتّصل اتّصالاً وثيقاً بمرجعها الحيّ. وهي إذا لم تكن فاعلة فيه فلا فائدة من وجودها أصلاً. لأنّ مشكل "دلالات الأشكال يترتب عن وضع خاصّ بالمتقّف عندما يكون منعزلاً مهجوراً داخل مجتمع مشّتت. في حالة مجتمع تائه مفتت لم يعد من خيار للمتقّف، إلّا بين التثبّت بصورة متناثرة لواقع متلاش، وبين استطلاع وتمثّل انطلافاً من فكره الحرّ المستقلّ للعناصر اللازمة لإعادة بناء ذلك المجتمع المكسّر"⁽¹⁾.

والجدير بالذكر أنّ "العروي" لم يول أهمية لموضوع من مواضيعه الفكرية أو التخيلية مثل تلك التي أولاها لموضوع المتقّف العربي. فإذا استثنيت أعماله الروائية التي يهيمن عليها الموضوع بشكل بارز فإنّ حضور "المتقّف" في أعماله الفكرية - بحسب أحد الدراسات العلمية- تشير إلى إنّ الحقبة الممتدّة بين 1974-1983م هي حقبة نقد الثقافة والمتقّفين عند "العروي" بامتياز⁽²⁾.

ز- مرتكزات "العروي" في نقده للمتقّف العربي:

اشتهر "عبد الله العروي" بكتاباتهِ عن أزمة المتقّف العربي وأزمة الروائي العربي وكأنّهما أزمته هو الذاتية؛ بيد أنّه رآهما انعكاساً لأزمة مجتمع بأسره. وقد خصّص للحديث عن تلك الأزمة مقالة في مؤلفه المشار إليه أسفله وكتاباً خاصاً عنوانه "أزمة المتقّفين العرب" تناول فيهما بالتحليل أسبابها التي حصرها في عاملين أساسيين وهما: ازدواجية التكوين وضعف استيعاب العلوم الاجتماعية. واستخلص منها "سيماء المتقّف العربي" التي جعل في مقدّمها (البؤس) الذي "يقود كثيراً من المتقّفين إلى اليأس من إصلاح شؤون المجتمع"⁽³⁾.

وعندما أركّز - في العناصر التي خصّها "العروي" بالحديث في كتاباته- على الكاتب الروائيّ دون غيره من المتقّفين فلاّتني أروم في مقارنتي هذه ملامسة احتجاجاته المتعلّقة بالمتقّف العربي في شقّه الروائي بالذات. ولملامسة ذلك عن قرب يجدر بي متابعة تحليلاته التي يصل فيها إلى حدّ القول بأنّ المجتمع العربي يعيش مأساة من

1- المرجع السابق، ص 249.

2- مبروكة الشريف جبريل، الخطاب النقدي العربي المعاصر، الخطاب العروي نموذجاً، المركز العربي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2005م، ص 16.

3- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م، ص 171.

خلال سوء تأويل روائي لتجربة صحيحة. ويسوق أمثلة عديدة عن سوء التأويل ذاك؛ فقد أخطأ "طه حسين" لما أول تجربة المثقف العربي في حقبة من تاريخه على أنّه المغترب المتردد بين النبوغ والجنون؛ ذاك الذي يخفق في كلّ مساعيه فلا ينفذ لا نفسه ولا أمته وأخطأ "يحيى حقي" بدوره في تأويله لدور المثقف العربي لما فضلّ عليه "قنديل أم هاشم" الذي يبرئ مرضا عجز عن معالجته الطب الحديث وذلك لأنّ زيت القنديل محليّ والطب الحديث مستورد وأخفق "الطبيب صالح" في تأويل التجربة ذاتها لما أول هجرة المثقف العربي إلى الغرب على أنّها "طلاق المثقف لأرضه الخلاء وشعبه البائس"⁽¹⁾.

ويُرجع "العروي" تخلف الرواية العربيّة إلى تخلف المجتمع العربي أيضا. فهو يفتقر إلى المدينة الكبيرة والوسط البورجوازي. وهما عاملان أساسيان لطالما ساعدا على تطورها في أوروبا الحديثة. ف"الوسط الملائم للرواية الحديثة هو بالتأكيد الوسط البورجوازي على توالي أطواره التاريخية"⁽²⁾ فهو الذي وقّر لها أمنخة مواتية لروائيتها؛ خاصة بعدما فرض "النموذج البورجوازي بنيته، وتيرته وتشكيلته على ما سواه في المجتمع"⁽³⁾ وهياً لها الحاضرة الفسيحة التي تتجسّد فيها اللغة الذهنيّة والنفسانيّة التي تمثّل الإنسان السوي.

ليستنتج بعد ذلك أن المدينة الكبيرة هي المجال الأنسب للمطولات الروائيّة لأنّها تجمع في حيّز محدود المركز والآفاق والإنسان وسوابقه والخلق المكتمل وتخطيطاته الأوليّة. ونظرا لأنّ "المدينة الكبيرة منعقدة في أغلب البلاد العربية، فإنّ ذلك يشير إلى العقبة الكأداء التي تجعل من قبيل المستحيل نقل الرواية الواقعية إلى الأدب العربي نقلا مرضيا.. طبقتنا البورجوازية قليلة العدد نسبيا وفي نفس الوقت غير متجانسة، ولدت عندنا دفعة واحدة بصفاتها وارثة عالم الأجانب المغلق وهذه النقلة المبالغية لا تحمل في ذاتها عنصر الروائيّة المبني أصلا على التطور البطيء"⁽⁴⁾.

أمّا النبذة الأكثر احتجاجا في هذا السياق فتبرز من خلال نقده لرواية "السكرية" لـ "نجيب محفوظ"؛ حيث يرى أنّ "عمل نجيب محفوظ رغم ضخامته الظاهرة يخضع في

1- عبد الله العروي، ضمن كتاب "من التاريخ إلى الحب"، ص 86.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 240.

3- المرجع نفسه، ص ن، وبقية المستجزات مأخوذة من المرجع نفسه، صفحة 242 وصفحة 243.

4- المرجع نفسه، ص 244.

العمق لمنطق الأقصوصة. إنّ الرواية العربية في مجملها ولأسباب اجتماعية سابقة على ومستقلة عن، اختيارات الكاتب، ترضخ لبنية هي أقرب إلى الرمزية منها إلى الواقعية.¹ ويختم "العروي" تحليله بخلاصة احتجاجيّة حادّة، يرى فيها أنّ المجتمع العربي مجتمع غير روائي بعد. بيد أنّ "الأقصوصة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المفتت المحروم من أي وعي جماعي". لا بل أنّ الكاتب العربي لمّا وظّف الأقصوصة للتعبير عن أغراضه، فإنّ تعبيره لم يخل مرّة أخرى من إغفال "القضية الأساس، مطابقة الشكل للمضمون، فيطلق العنان للمحاكاة العمياء. يقلّد غيره فينتج بغزارة وسهولة لكن بدون تفوّق أو نبوغ"⁽¹⁾. فهل معنى هذا أنّ الواقع العربي يخلو من المادّة الروائيّة الخام؟ وأنّ الأشخاص الذين نراهم في المجتمع ليسوا في المستوى ولا يصلحون لترسيخ وضع روائي عربي؟ يجيب "العروي" - بعد أن يستعرض الشخصيات التي كان يراها "بلزك" في أزقة "باريس" وكذلك "دوستوفسكي" في أزقة "بترسبورغ" وشكّلوا مواداً لرواياتهم - بـ"إنّ الأشخاص الذين نراهم في الدار البيضاء ليسوا في المستوى (...). إذن ما هو المخرج؟ المخرج هو أن نجعل من المادّة الروائيّة مادة إشكالية"⁽²⁾.

ح- ينابيع الإبداع الروائي عند "عبد الله العروي":

يبدو "العروي" - من خلال الإجابات التي قدّمها عن أسئلة محاوريه المبنوثة في المؤلّفات التي جمعت بعض تصوّراته المتّصلة بشؤون الإبداع العربي والعالمي - مهتمّ بالقطع مع أساليب الماضي الكتابيّة. ندرك ذلك وهو يتحدّث عن "بروست" باعتباره مكسر النمط البلزاكي وعن "دوستوفسكي" باعتباره عمّق التعبير عن العقدة الروسيّة ونوعها. وهو الذي يقول عنهما لمّا قارب عمل كلّ واحد منهما في علاقته بالتعبير عن عقدة مجتمعه الجماعيّة من خلال الذات الفردية (النموذج): "قيمة هذا وذاك، قيمتهما العالمية ليست في التعبير فقط عن العقدة، لأنّ هذه خاصّة بشعب وبأمة وليست في الابتكارات التقنية، لأنّ هذه تابعة للعقدة ومرتبطة بها، وإنّما تأتي من إحياء الوسائل المجازية المستعملة في كل

1- المرجع السابق، ص ن.

2- عبد الله العروي، ضمن كتاب، من التاريخ إلى الحبّ، ص 31.

عمل على حدة، للتعبير عن عقدة جماعية منعكسة في ذات فردية، ما أسماه سلين (céline) بالنغمة الخاصة (ma petite musique)^{(1)(*)}.

ولا يرى "العروي" أنّ الإبداع يجيء إلى المبدع هبة من السماء دون تدبّر وإعمال ذهن في الموضوع الذي سيكتبه وأنّما يجيئه لمّا تنشأ لديه ما يسميه هو بـ"الإرادة الإشكالية"؛ التي تتجم أساسا عن المقابلة التي تحدث تقاطبا في ذهن بين ما انطبع في الوجدان ويريد أن يصبح من المسلّمات وما يتمّ اكتسابه حول تلك الانطباعات وغيرها بفعل المقروئية والسماع. أي أنّ "الإرادة الإشكالية" تحدث لدى الكاتب حينما تصبح البديهيات والمسلّمات لديه - تحت تأثير فعل القراءة والتفاعل الاجتماعي - في حكم الغامض والملتبس والإشكالي على حدّ قوله؛ فـ"لا رواية بدون غموض وإشكال، إذ هي رحلة استكشافية بالنسبة للكاتب قبل القارئ. لا تكون رحلة موفقة، إلّا إذا كانت مفتوحة على المجهول (...) الخطر بالنسبة لأي كاتب هو الاستبعاد قبل الاستشكال"⁽²⁾.

ويمكن حصر ثلاثة ينابيع أراها غذّت أكثر من غيرها تصوّر "العروي" للكتابة الروائية وأمدّتها بالمرتكزات المعرفية والفنية. وهي التناول الأيديولوجي، تذوّق واستيعاب الآداب المغربية والعربية والعالمية والواقع المغربي والعربي.

1- التناول الأيديولوجي:

يُعدّ التناول الأيديولوجي من أهمّ الينابيع التي أخصبت حقل الإبداع لدى "العروي" في اعتقادي؛ إذ لا يختلف اثنان في كونه من أبرز أعلام الفكر الأيديولوجي في الثقافة العربية. فمنذ الستينات وإلى اليوم وهو منخرط في السجال الدائر حول مختلف القضايا المغربية والعربية المتّصلة بالأيديولوجيات. وقد أدّى انخراطه ذاك إلى اتّصاله - كغيره من الأيديولوجيين - بالأعمال الأدبية والنقد المواكب لها أيضا. وذلك بحكم تعبيرهما عن مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية والاجتماعية السائدة في المجتمع. خاصّة والنقد الأيديولوجي - كما يقول - "يظهر عندنا في شكل نقد أدبي، أي يتّخذ الرواية والقصة

1- المرجع السابق، ص 85.

*- سيلين لوي فرديناند (1894-1961) هو أحد أعلام النثر والرواية في فرنسا، كان طبيبا وعملت الحركة اليهودية على إطفاء بريقه لأنه هاجم شجع اليهود في مؤلفاته التي منها: (رحلة في عمق الليل).

2- المرجع السابق، ص ن.

والمسرحية كوسيلة لترويج الأفكار السياسية والاجتماعية. فتجاهل النقد الأدبي يعني في الواقع إهمال الجزء الأعظم من المادّة الأدلوجية⁽¹⁾.

2- تذوّق واستيعاب الآداب العالميّة:

من خلال إطلاعي على كتابات "العروي" الإبداعية والفكرية وكذا حواراته العديدة والمتنوّعة، يمكنني القول ودون أن أخشى المجازفة إنّه قارئ نهم وهاضم جيّد لما يقرأ. فقد قرأ كمّا معتبرا من الروايات الغربيّة والعربيّة واطّلع على ما واكبها من نقد ودراسات وما اتّصل بها من فكر وأيديولوجيات كذلك. قرأ "ألف ليلة وليلة" كما قرأ لـ"الجاحظ" و"بديع الزمان الهمذاني" و"رافع رفاعه الطهطاوي" و"المنفلوطي" و"جبران" و"م. ح هيكل" و"طه حسين" و"نجيب محفوظ" و"عبد الرحمان الشرقاوي" و"توفيق الحكيم" و"يحيى حقّي" و"الطيب صالح".

كما قرأ لـ"سرفانتس" و"ديدرو" و"بلزاك" و"فلوبير" و"زولا" و"كامي" و"سارتر" و"موباسان" و"ديستوفسكي" و"فورستر" و"بروست" و"ديكنز" و"سانت جون بيرس" و"ج. جويس" و"ت. س. إليوت" و"أ. همنغواي" و"طوماس هاردي" و"سيلين". كما قرأ لـ"سقراط" و"أفلاطون" و"ديكارت" و"دوركايم" و"ج. س. ميل" و"ابن رشد" و"ابن خلدون" ... والأمر نفسه مع "هيجل" و"ماركس" و"فرويد" و"نيتشه" ... كما قرأ المعاجم العربيّة والفرنسيّة والألمانيّة والانجليزيّة والصينيّة والعبريّة وكوّن لنفسه فكرة محترمة عن نفسيّة الشعوب وتراثها وعاداتها وتقاليدها وطرائق تفكيرها.

فقد دفعته حاجته إلى حيازة مادّة فنيّة ونقدية مغربيّة وعربيّة وعالمية تُثري مواد سجّاله الأيديولوجي إلى تذوّق واستيعاب ودراسة الآداب العالميّة وليس الآداب المغربيّة والعربيّة فحسب. وقد أوصله ذلك إلى تكوين قاعدة صلبة في تصوّره للإبداع عموما والإبداع الروائي بشكل خاصّ؛ قاعدة ذات نبرة استفزازيّة تُعلي من شأن الأدب ويمكن تلخيصها في قوله: "لا إبداع حقّا بدون نقد سابق، أي دراسة وتذوّق واستيعاب للآداب العالميّة وليس للآداب العربيّة وحدها"⁽²⁾.

1- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 20.

2 - المرجع نفسه، ص ن.

3- الانغماس في فهم وتحليل بنية الواقع المغربي والعربي:

يصرّ "العروي" في أكثر من مناسبة وعلى أكثر من صعيد كتابي على تذكير القارئ بأنّه سواء في كتاباته الفكرية أو في كتاباته التخيلية، ينطلق دوماً من الواقع. وإذا كان في كتاباته الفكرية يبدو غير منتمٍ لواقع معيّن بحكم شروط الكتابة في هذا النوع من التأليف الذي يفرض الحياد في التحليل إلاّ أنّه في كتاباته التخيلية يعترف بأنّ "المنطلق هو بالطبع ما نلاحظه يومياً في مجتمعنا من مظاهر التخلف. التجربة الأولى التي تلاحقنا باستمرار هي تجربة الفوات والضياع"⁽¹⁾.

وقد جلب عليه تصريحه بانشداده إلى الواقع في الكتابتين (الفكرية والإبداعية) الكثير من سوء الفهم الناجم أساساً من بحث بعض الدارسين عن عناصر الواقع في كتاباته الروائية من خلال تحليلاته لذات الواقع في كتاباته الفكرية. دون أن ينتبهوا إلى أنّه "يُخطئ من يظن أنّ المادة واحدة، وأنّ ما يوجد في الأعمال الأدبية يوجد في الأعمال التحليلية"⁽²⁾. بل لقد وصل الأمر بالبعض إلى حدّ الحكم بـ"أنّ العروي في تحليلاته الأيديولوجية ونظراته الفلسفية وتناوله التاريخي، أعمق وأقوى وأنفذ منه في إنتاجه السردي وأنّ ثقله الفكري والفلسفي يحجب إمكاناته التخيلية"⁽³⁾.

وقد أدّى اتّسام آرائه الناقدة لمكوّنات المشهد الروائي العربي والمغربي بنبرة ذات طابع احتجاجي؛ خاصّة تلك وجهها إلى روايات "تجيب محفوظ" وغيره من أقطاب الأدب العربي المبنوثة في ثنايا كتبه الفكرية والفنية على حدّ سواء، إلى إثارة الكثير من "الامتعاض" من قبل الأدباء والنقاد المغاربة والعرب. حيث وصفوا آراءه بأنّها "أحكام نقدية متعالية"⁽⁴⁾. وأثارت أفكاره حول الإبداع الحقيقي على الرغم من وجاهتها - باعتبارها اعترافاً مباشراً منه على أنّ رواياته لم تأت من فراغ وإنّما هي إجابة على كتابة إبداعية سابقة - حفيظة الكثيرين لتعارضها مع تصوّر آخر للإبداع في الذهنية العربية يرى أنّ "العبقريّة قسمة وقدر، وإنّها تنشأ حيث لا تنتظر مستقلة عن مستوى التعليم والحضارة

1- محمد الداوي، عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحبّ، ص 13.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 20.

3- محمد الشيكّر، العالم الذهني في "أوراق" عبد الله العروي، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 2004م، ص 5.

4- الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 20.

والتقنيات. وهي فكرة مبطنّة في المفردات التي ورثناها عن النقاد القدامى إذ تتكلّم على الموهبة والملكة والسليقة، الخ، بل نربط عفويا الإبداع بالسذاجة⁽¹⁾.

وكخلاصة لما أسفرت عليه متابعتي ليناابيع الإبداع ومرتكزاته لدى "العروي" وكذا احتياجاته العديدة على وضع المثقّف والرواية العربيين - يمكنني قول ما يلي:

أ- لقد بدا لي "العروي" من خلال آرائه الفكرية والفنية يشبه إلى حدّ بعيد "البطل الإشكالي" حسب "الطرح اللوكاتشي" و"الغولدماني"؛ غير أنّه إشكالي إيجابي. حيث لم يكتف برصد النقاط السلبية التي تشوّه وجه الواقع الأدبي المغربي والعربي ولم يتوقّف عند حدود التأوّه والتألّم والتحرّس من تداعيات ذلك الواقع المشوّه على ذاته فحسب؛ بل أراه في رحلة بحث دؤوبة عن قيم سوسيو- ثقافية يفتقر إليها واقعه؛ يسعى إليها، لا بل يلامسها ويستقرّها عبر الفعل النقدي تارة وعبر الفعل الإبداعي تارة أخرى؛ دون أن تعتريه مشاعر العجز والقنوط واليأس من جدوى الكتابة الروائية التي يعتبرها مكسبا إنسانيا عامّا يمكن التعويل على ما يتيح للكتاب من قدرات للتعبير عن عقد المجتمع.

ب- كما يبدو أنّ "العروي" يحوز خلفية معرفية وفنية معتبرة ستؤهله للتعرف على طبيعة المواد التي يتركّب منها الجنس الروائي وإدراك تنوّعاته المختلفة والغايات التي أنشئ من أجلها. لذا اعتقد أنّه لن يلجّه ولن يعمل فيه بموادٍ خواصّها غير مألوفة لديه. فهل سنلتقي في ثلاثيته الروائية بأبطال (مثقّفين) إشكاليين إيجابيين مثله ويحملون نبرة الاحتجاج بشفافية ووضوح ضدّ كلّ ما هو مشكلة وعائق وغير إنساني؟ أم إنّ أيديولوجيا الشخصيات الروائية لا تعكس بالضرورة أيديولوجيا مبدعيهم؟

1- المرجع السابق، ص ن.

- الفصل الثاني -

بنية النموذج الإشكالي في ثلاثية
عبد الله العروي الروائية

أولاً- تحديد الشخصية الرئيسة في الثلاثية:

بما أنّ "إدريس" هو الشخصية الرئيسة في روايات "عبد الله العروي" قيد التحليل وبما أنّه هو المقصود بمصطلح النموذج الإشكالي في هذا البحث، فإنّه غير كاف - في اعتقادي - أن أقول إنّ "إدريس" هو الشخصية الرئيسة في الثلاثية دون أن أعضد ذلك بالمبررات المؤيدة؛ إذ قد يسأل سائل مستوحاً عن "إدريس" ومن يكون بالتحديد؟ ولماذا هو الشخصية الرئيسة دون غيره من الشخوص؟ وما هي المبادئ والمعايير التي ارتكزت عليها الدراسة لتقول إنّ الشخصية الرئيسة فعلاً؟

بل ما هي المواصفات الثابتة والموضوعية والآليات الإجرائية والإيحائية التي شكّلت بنيته النموذجية؟ لذا أرى أنّه من واجبي - في هذا العنصر البحثي - أن أسعى بداية للكشف عن الشخصية التي هيمنت أكثر من غيرها على حيّز النصوص - مناط الدرس - ونشّطت بصورة طاغية برامجها السردية؛ فبهذا يتّضح إجرائياً المقصود بالشخصية الرئيسة في ثلاثية "عبد الله العروي" الروائية.

قبل الإجابة عن التساؤلات السابقة أقول بداية: إنّ هذه الدراسة تركز على الفكرة النقدية الحديثة التي ترى أنّ دور الشخصية في العمل الروائي، لا ينحصر بالضرورة في كائن "آدمي" كما قد يوحي به مصطلح شخصية، بل قد يشمل كلّ "ذات" فاعلة في النصّ وفي مسرح أحداثه: آدمية كانت أم غير آدمية؛ كأن تكون حيواناً أو جماداً أو قيمة أو فكرة أو مؤسسة.

لذا فإنّ الدراسة ستُطلق مصطلح شخصية على الشخصيات المشاركة حقيقة في الفعل السردية والمنشّطة فعلاً للحوار المباشر في النصوص وتُطلق مصطلح قوّة فاعلة فرعية على كلّ شخصية لا تشارك في الحدث السردية ولا تتدخل في الحوار ولكنها على الرغم من ذلك تؤثر فيهما عبر سلطة مجردة لها؛ قد تكون ذهنية أو عاطفية.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية في المدونة تمارس وظيفة تفسيرية تساعد على استخلاص وعي الشخصية الرئيسة وشرح نظرتها إلى ذاتها وإلى العالم، فإنّ القوى الفاعلة - باعتبار شكل حضورها في النصوص - تمارس وظيفة مرجعية؛ وذلك نظراً لما تمتلكه من سلطة تجريدية خوّلت لها أن تؤدّي دوراً فعالاً في تعميق بنيته وتكثيف حملتها

وتوجيه نظرتة؛ إلى درجة أنّ القارئ يحتار: هل يعتبره مجرد شخصية رئيسة أو دلالة فكرية أو مجرد رمز معنويّ "يجهد فكره لسبر دواعي التحوّل" (الغربة. ص. 103).

ويقوم التجريد في العمل الروائي - كما هو معلوم - على "فصل كلّ أو بعض ما يحيط بالشخصية عن واقعه السطحي المكرور والمبتذل وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة تتجلى فيها رؤية المؤلف وحسّه الفني وتجربته الثقافية"⁽¹⁾. ويتمّ اللجوء إليه - غالبا - للانزياح ب / والتملّص عبر / التجربة الفنية من رتابة الواقع وثقل المعتاد بهدف الإنصات إلى الواقع ذاته؛ لكن عبر مداخل أخرى أكثر ثُبلا؛ يمكن أن تتمثّل في هسيس التجارب الفنية المتراكمة كما يمكن أن تتجسّد في شفافية الأفكار الخلاقة.

وقد اثبتت التجارب الفنية أنّه في المداخل سالفة الذكر تربض البنى الخام المتحرّرة والمضامين الأكثر صفاء؛ التي تعين الروائي على هندسة رموزه وبناء رؤاه والكشف بأكثر قدر ممكن من الواقعية والعمق عن الأسرار الدفينة والخافية لتلك الرموز من جهة والارتقاء بالعمل التألّيفي من مجرد تسمية أشياء الواقع فقط إلى تكوين مضامين مجردة ورموز يمكن الاتّكاء عليها لفهم حالة سوسيولوجية أو غير سوسيولوجية ما من جهة أخرى. ف"التجريد هو التحرّر من جميع الأغلال، هو الوعي هو الصفاء هو الطهارة، هو الاستعلاء" - على حدّ تعبير "إدريس" ذاته - (أوراق. ص. 246).

وبخصوص تحديد الشخصية الرئيسة في مدوّنة البحث، فإنّني لا أجد حرجا في الاتّكاء على النموذج السيميولوجي؛ فهو المؤهل أكثر من غيره - في اعتقادي - لتأطير هذا العنصر بالذات؛ خاصّة أنّني لم أجد في المبادئ السوسيو - نصّية المطروحة في مؤلّفات "بيير زيمّا" - بشكل خاص - ما يتعارض مع هذا الاتّكاء بل - بالعكس - وجدتُ "زيمّا" ينوّه على أكثر من صعيد بنجاعة المعايير التي تتوسّلها السيميولوجيا لتطويق المعنى وشكلنة الدلالة.

ولعلّ من أبرز المعايير التي تتوسّلها السيميولوجيا لتطويق المعنى وشكلنة الدلالة - بالإضافة إلى المعيار المكاني والمعيّار الزمني والمعيّار السردى والمعيّار الأسلوبى الذي يقوم على استحضار السجالات اللغوية والروابط والصيغ الأسلوبية والتعبيرية التي

1- عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة 1983م، الفصل 1 (التجريب والتجريد)، ص 8 وما تلاها.

لها أهمية في بناء النص وشكلته- أجد المعيار الفاعلي Actoriel؛ الذي يُتوسّل به عادة لتحديد الفواعل والعوامل والشخص الرئيسة والمساعدة؛ سواء أكانت فردية أم جماعية المهمّ تلك التي لها دور - بشكل من الأشكال- في تأزيم الحكي أو تشكيل السرد. وسواء اعتمدت في ذلك المعيار على عنصر التكرار أو شرعت في جرد الشخصيات والقوى الفاعلة للتأكد من هيمنة شخصية أو قوّة فاعلة بعينها على سوسيولوجيا النصوص قيد التحليل أو اعتمدت على رصد الأدوار التيماتيكية(*) أو انطلقت من نتائج لدراسات آخر⁽¹⁾ تناولت بدورها روايات "عبد الله العروي" بالدراسة والتحليل فإنني سأصل إلى نتيجة واحدة. وهي أنّ "إدريس" هو الشخصية المحورية الرئيسة في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة؛ فعليه يتركز الحدث وحوله يتمحور المحكي بيد أنّ حضوره يُعطي النصوص الروائيّة الثلاثة ديناميّة خاصّة. أقول هذا الحكم انطلاقاً من معطيات موضوعيّة ألخصها كما يلي:

- أ- المساحة الواسعة التي يحتلّها "إدريس" مقارنة بغيره من الشخص أو القوى.
- ب- حضوره الفاعل والدينامي باستمرار في النصوص وبشكل محوري رئيس.
- ج- تصدره للشخصيات جميعاً؛ فمنه ينطلق المحكي في روايتي "الغربة" و"اليتيم" وحوله يدور النقاش والوصف والتحليل بين السارد و"شعيب" في رواية "أوراق".
- د- الصعوبة التي يلقاها قارئ الثلاثيّة حينما يحاول حذفه. نظراً لما سيتبع ذلك من أثر سلبي تنعدم معه الغاية من الثلاثيّة برمتها. فبغايه تُلغى الغاية من "الانتظار" الذي يفتح وينبني عليه نصّ "الغربة"، كما تُلغى الغاية من "الصراع" الذي يشخصه نصّ "اليتيم" وتنعدم باختفائه الغاية من "الأوراق" التي وقّعها هو ذاته في رواية "أوراق"؛ فلن يكون حينها للسارد و"شعيب" ما يرتّبانه أو يحلّله أو يعلّقان عليه.

لذا أقول ومن البداية إنّ شخصية "إدريس" - دون غيرها من الشخص - هي الشخصية المحورية الرئيسة التي ينبني عليها المحكي ويتشكّل من خلالها السرد في تعاريج الدلاليّة والبنائيّة على طول وعرض الثلاثيّة. فهو "الغريب" في رواية "الغربة"

*- يقصد بالأدوار التيماتيكية مجموعة الوظائف السردية التي يقوم بها الفاعل التيماتيك؛ وهي أدوار اجتماعية وثقافية ومهنية وأخلاقية ونفسية واجتماعية، تقوم بتفريد الممثل وتشخيصه إنسانياً باسم العلم الخاص.

1- أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة لـ"محمد عزام" وتقنيات البنية السردية في الرواية المغربية لـ"إبراهيم عباس" والرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي لـ"حميد لحداني".

وهو "اليتيم" في رواية "اليتيم" وهو "صاحب السيرة الذهنية" في رواية "أوراق سيرة إدريس الذهنية". بيد أنه يحضر في رواية "الفريق" أيضا، غير أنّ حضوره كان مقتضبا قال فيه إنّه سيغيب عن مسرح الأحداث نتيجة رفضه الانخراط في الجمعية الرياضية التي أسسها صديقه الحميم "شعيب" لانبثاقها على قيم التناوب والعشائرية. ولعلّ ذاك الحضور المقتضب هو الذي جعل هذه الدراسة تستبعد تلك الرواية عن مدونة البحث؛ نائية بنفسها عن تقويل النصوص ما لم تقله. فما هي مواصفات "إدريس" الثابتة والموضوعية وما تداعيات اختيارها من قبل المؤلف على عملية نمذجته؟

ثانيا - مواصفات "إدريس" الثابتة والموضوعية ودورها في تشكيل بنيته:

يفيد الوقوف عند مواصفات "إدريس" الثابتة والموضوعية كاسمه وحالته الاجتماعية وخصوصياته الفردية وطباعه وملامحه الروحية وكذا مظهره الخارجي "التي يتوصل إليها عبر الوحدات المعجمية (الكسيمات) المتعلقة بالمواصفات والأفعال المرتبطة بالشخصية"⁽¹⁾ في تكوين معرفة صلبة عن بنيته وعن وعيه الذاتي الذي يتم تأمله والاحتجاج عليه من قبله هو ومن قبل بقية الشخصيات المتحاور معها في الثلاثية ومن قبل الكاتب والمتلقي أيضا. بل يفيد - بالأساس - في التعرف على الكيفية التي تصبح فيها المواصفات الشخصية البسيطة - على يد المؤلف - مادة لتشكيل شخصية نموذجية بإمكانها أن تؤوّل بأكبر قدر ممكن من العمق والشمولية تجربة سوسيو- ثقافية في حقبة تاريخية معلومة.

لذا يمكن القول - ودون خوف من المجازفة- إنّ مواصفات "إدريس" أتاحت للمؤلف إمكانية جعله المحرك الرئيس للنسيج السوسيو- نصّي الذي ينتظم أحداث الثلاثية؛ وهو نسيج يتكوّن - في أغلبه - من فئات مثقفة يقف "إدريس" على رأسها (رمزا) لطبقة واعية تتابع الأحداث المغربية وتناقشها وتحللها وتحتجّ عليها وتستشرف آفاقها المستقبلية.

وأقصد بـ"إدريس" (رمزا لطبقة واعية) ما قصده هو ذاته حين قال: إنّه "انغمس في الكلمات، لا ليعبر عن تجاربه المرّة بل ليصحّح أخطاء الآخرين"؛ وما قصده هو ذاته أيضا في تصريحه بأنّه لا يريد التعبير عن تجربة خاصة ومنفردة بقدر ما يريد التعبير

1- البشير اليكوبي، القراءة المنهجية للنص الأدبي، النسان الحكائي والحجائي نموذجا، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، طبعة 2006م، ص 128.

عن حالة سوسيو- ثقافية جماعية؛ حين "صمّم على أن تكون خيبته العبارة الصادقة عن الإخفاق الجماعي" (أوراق. ص. 239). لذلك فقد انتقى "العروي" مواصفاته بعناية؛ بيد أنها ثرة ووظيفية بحيث سمحت له أن يمارس إخراج له ويبني تأملاته وبنياته السوسيو- نصّية بأكبر قدر ممكن من الشمولية والعمق. بيد أن حياة "إدريس" الخاصة وما تعجّ به من ديناميّة؛ سواء على المستوى الذاتي أو الموضوعي، أمكن لها أن تكون في يده وقفا على الوظيفة الخالصة لوعي نفسها والعالم.

فلا غرابة أن تغدو "الغربة" و"اليتيم" و"السيرة الذهنية" وفقاً لذلك الإخراج، ملامح سوسيو- ذهنية وتشخيصية لـ"إدريس"؛ الرامز لطبقة المثقفين أو طبقة البورجوازية الصغيرة أو طبقة المثاقفين المغاربة في فترة تاريخية حسّاسة من تاريخ المغرب الحديث. وقد تمّ توظيف تلك الملامح بكيفية فنية خدمة لـ"فكرة" شغلت بال المؤلف وهي: إنّ غربة "إدريس" وبيتمه متأنيان بالأساس من "تركيبته الذهنية" التي تحكّمت في تكوينيتها عناصر متعارضة تضافرت جهودها لتجعل مواقفه - التي هي مواقف شخصيات الثلاثية برمتها - كما سنرى في الفصل اللاحق- (*) تتسم بالعجز وعدم القدرة على الإنجاز أو الحسم. وعليه فإنني اقترح أن أبدأ في تحليل مواصفات "إدريس" الثابتة والموضوعية في علاقتها بسمائه الفكرية والنفسية من بوابة اسمه الشخصي.

أ- الاسم الشخصي:

تتدرج أسماء الشخصيات ضمن المواصفات الروائية الموضوعية والثابتة؛ بل إنّ "الاسم يمثل السمة أو السمات الأساسية للشخصية"⁽¹⁾. وإذا كانت الأسماء لا تخرج غالبا عن الخيال الإبداعي للروائيين فإنّ ذلك لا يعني أنّها منفصلة أو بعيدة عن الواقع. فلطالما اجتهد الروائيون في أن تكون أسماء شخصياتهم الروائية متناسبة ومنسجمة مع

*- بدت لي مواقف كلّ الشخصيات في الثلاثية ومن دون أي استثناء؛ (شعيب، عمر، مارية، يوليوس، لارة...) في (الغربة)، ومواقف (جليل، حمدون) في (اليتيم) ومواقف شخصيات أخرى كثيرة في الرواية الجامعة (أوراق) هي ذاتها مواقف "إدريس" المشتتة والخائبة والعاجزة مع اختلاف في درجات الخيبة وأنواعها ومساراتها نتيجة اختلاف تكوين الشخصيات وتشتت انشغالاتهم ومساراتهم. ويعود ذلك في نظري إلى الإخراج الأسلوبى المحكم الذي اعتمده الكاتب حيث استطاع - رغم اختلاف أنماط وعي وانشغالات ومسارات الشخصيات في الثلاثية- أن يجعل هذه الأخيرة "خلاصة تجربة واحدة (...)" لا بل هي تجارب عدة تضافرت وتوحدت" بيد أنّه "لا فرق بين تجربة وأخرى". يُنظر: الغربة، ص 58 وما تلاها.

1- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1995م، ص، 104.

شخصيات رواياتهم ومع الواقع المُنتج أيضا "بحيث تحقق للنصّ مقروئيته وللشخصية احتمالياتها ووجودها"⁽¹⁾. لذلك أرى إنّه من الأهميّة بمكان أن يشرع هذا البحث في التقيب عن الحوافز التي تحكّمت في الكاتب وهو يخلع اسم "إدريس" على الشخصية الرئيسة في ثلاثيته الروائية. بل الكشف عن الدلالات التي يحفل بها الاسم المختار واشتغل عليها الكاتب لنمذجة شخصية "إدريس" وهندسة نظام بنيته التي افترض إنّها نموذجيّة.

يمكن القول إنّ اسم "إدريس" يتميّز بكونه اسما عتيقا ومفردا؛ إذ يتشكّل من كلمة تراثيّة واحدة تنتمي إلى الحقل الديني. أمّا على المستوى الجنيالوجي (Généalogie)^(*) فإنّ "إدريس" اسم مُتخّن بالدلالات. وأمّا على المستوى التاريخي فإنّ ذاكرته تحفل بتاريخ رمزيّ عريق. بيدّ إنّ علامة بقدر ما تحبل بعراقة الديني والتاريخي تتفتح بالقدر ذاته على التراث والحلم وتنبج على الاستيهام. لذا سيلتزم هذا البحث في تعامله معه ألاّ ينظر إليه كدليل لسانی عشوائي بل كموضوع نفيس حافل بالأسرار. بلّه إنّّه سيتعامل معه كمومياء "محنّطة لا يلزم أن تتفتح إلّا كما تتفتح أكمّام الوردة"⁽²⁾.

وهو التزام نابع من اعتقاد عندي بأنّ "العروي" إذ يبتدع أسماء شخوص ثلاثيته الروائيّة فإنّه لا يضع نفسه في مقام من يختلقها عشوائيا وإنّما يولي التسميّة أهميّة كبرى ويعتبر ذلك مقاما معلّلا ولحظة قصوى يمكنها أن تترجم وازعا أو داعيا من مآربه الفنيّة والفكريّة والاجتماعيّة التي يغدو فيها اسم العلم المُنتقى أبعد من إشارة إلى الشخصية على نحو جزافي بمقدار ما يبدو حابلا بدلالات مطابقة في وجه من وجوها لسيرتها وأفقها الأنطولوجي؛ كلفظة رامزة تتجاوز أن تكون للممايزة بين الشخصيات فحسب.

وفي هذا الإطار يشير السارد في نصّ (الغربة) بأنّ اختيار لفظة "إدريس" اسما للشخصية الرئيسة يُعدّ اختيارا مُعلّلا؛ كونه يترجم مقصديّة ثاويّة في الثلاثيّة. فهو "ما سمي إدريس إلا لكثرة ما كان يدرس الصحائف" (الغربة. ص. 111) فلا غرابة إذا

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت الطبعة الثانية، 2009م، ص 247.

*- يعود الفضل في تداول هذا المصطلح في الفكر الفلسفي المعاصر إلى الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه" (جينيالوجيا الأخلاق)؛ فهو الذي جدّد نطاق استعماله متأثرا بالفكر الدارويني ليصبح يدلّ في الخطاب الفلسفي عموما على تتبع أصول فكرة ما أو موضوع ما وتقديم عرض تاريخي متسلسل لظهوره ونشأته وتطوّره بهدف تبريره وإضفاء طابع المعقوليّة والمشروعيّة عليه. يُنظر: فريدريتش نيتشه، في جينيالوجيا الأخلاق، ترجمة وتقديم، فتحي المسكيني مراجعة محمد المحجوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط 1، 2010.

2- R. Barthes, le degré zéro de l'écriture, éd, seuil, paris, 1972, p: 125.

اقترن اسم "إدريس" في النصوص جميعها بفعل المدارس والقراءة والتأويل وبأسئلة التعبير. بيد أنه اسم مطابق لحياة كاملة استغرقها حامله فيما هو ذهني ومطابق لشخصية لا تنقطع عن الدرس والاعتبار والاستبصار ولا تنتهي عن ممانعة العي وعن الاضطلاع بأسئلة الكتابة والتعبير "في محاولة شاقة ومضنية (...). يتأمل يتصور يتخيّل يتذكّر.. عملية مستمرة.. يجاهد ولا يصل. فيضملّ من الإرهاق والأسف والندم، وقبل وبعد، من التردد والحيرة أمام قالب التعبير" (أوراق. ص. 22).

ولا يعدم المتابع لجينيا لوجيا اسم "إدريس" من ملاحظة أنّ جذوره ضاربة في عمق التاريخ الإنساني؛ بيد أنّ ذاكرته مثلما تشي ببداية التاريخ المغربي تشي أيضا ببداية فعل الكتابة وبانفلاق الرغبة الإنسانية الأولى في الانشاء والابتكار وفي تحويل المعادن الخسيسة إلى نفيسة. فالنظر إلى الاسم جينيا لوجياً يفيد إلى حدّ بعيد في ضبط علاقته - كعلامة بارزة في التاريخ المغربي - بما يحفل به ذلك التاريخ من إنجازات.

كما يفيد النظر ذاته في تحديد علاقته - كعلامة حاضرة في المجال الديني العام - بتاريخ الأنبياء الحافل بالأسرار؛ ممّا يسهم في سبر دلالاته الثيولوجية الثاوية في العمق. بل إنّ التوقّف عند المستويات السابقة - ولو بشكل سريع - من شأنه أن يساعد على إيجاد ترجمة لاختيار الكاتب له اسماً للشخصية الرئيسة في الثلاثية ويحدّد هل لاختياره ذاك تداعيات على نمذجة بنيتها.

1- إدريس الأول: يوجد في الثلاثية ما يشير إلى أن "العروي" أراد من خلال التسمية أن يقدّم نموذجاً لا مجرد شخصية تحمل اسماً متوسط القيمة. يتّضح ذلك من خلال قول "إدريس" مخاطباً رفيقه "شعيب": "صدقني إن قلت لك إني استعيد شريط حياتي معكوساً أعود خطوة خطوة إلى عهد من الشباب لم أذق حلاوته قط. أنا الخالق من لا شيء" (الغربة. ص 9)؛ إذ يمكن ملاحظة اقتران اسم "إدريس" بفعل الإنشاء والإبداع الابتكار؛ بمعنى أنه يمكن النظر إليه باعتباره شخصية استثنائية ستضطلع بمهمة إنشاء أفكار غير مسبوقة وخلق وضعيات غير موطوءة وإبداع تصوّرات غير مطروقة على المستوى الفني أو الفكري أو التعبيري أو الاجتماعي.

ولا يصعب على المتابع للفنّ الروائي بالمغرب الأقصى والقارئ للأدبيّات المتّصلة به من تسجيل انشغال الروائيين المغاربة عبر التمهصلات الروائيّة الكبرى بفكرة الإنشاء والإبداع والابتكار في كتاباتهم وذلك لدواعي سوسيو- ثقافيّة. ولعلّ من مظاهر ذلك الانشغال تهاافتهم؛ سواء الذين يكتبون باللّغة العربيّة أو الفرنسيّة على استحضر اسم "إدريس"؛ حتى غدا كالإرث المشاع بينهم. بيد أنّ حضوره في المتراكم الروائي المغربي أصبح بمثابة إشارة إلى هاجس الإبداع والابتكار في إنجازاتهم. فما هي الأسرار التي تحبل بها هذه العلامة وما هي الدواعي السوسيو- تاريخيّة والثقافيّة التي أملت على الروائيين المغاربة استحضرها في متونهم الروائيّة؟

يحوز اسم "إدريس" في الذاكرة التاريخيّة للمغاربة مكانا أثيرا لما ينطوي عليه من دلالات جديدة بالاستلهم. فهو اسم منشئ الدولة المغربيّة الأوّل ومبتكر وجودها ومبدع نظامها. فقد أسّس "إدريس الأوّل" الدولة الإدريسة سنة 788م التي تُعد في نظر المغاربة المنشأ والقاعدة وحجر الأساس لإنشاء وبناء وتثبيت أسس الدولة المغربية المعاصرة. وهو المعطى التاريخي الذي سيُصبح - في اعتقادي - مجالا للاستحضر وميدانا خصبا للاستلهم بين الروائيين.

أي إنّ الروائيين المغاربة سيعملون في رواياتهم على استحضر الاسم لاستلهم الانجاز المرموق المقترن به؛ بحيث يصبح المقصود من حضوره في متونهم الإشارة إلى فكرة انشغالهم بتأسيس هذا الفنّ وتثبيته أو إعادة تثبيته في الثقافة المغربية؛ أسوة بالإنجاز الهامّ الذي قام به "إدريس الأوّل" على المستوى السياسي. بيد أنّه يمكن القول إنّ اسم "إدريس" أصبح اختياريه في المتراكم الروائي المغربي مقترنا بنموذج مركز في المخيلة التاريخيّة للمغاربة؛ نظرا لما يحمله من دلالات الإبداع والانجاز والإنشاء والابتكار.

2- **نبي الله إدريس:** وأجد على المستوى النبوي داعيا آخر يدعو الكاتب إلى تفضيل اسم "إدريس" اسما لشخصيته الرئيسيّة. ويتمثّل فيما اتّصل بنبي الله "إدريس": {وَأَذْكُرُ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيْسَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا} (قرآن كريم. مريم. 56). وقد قيل في الأثر إنّ حمل ذلك الاسم لكثرة ما كان يدرس صحائف النبي "آدم" وابنه "شيت". بيد أنّه أوّل من خطّ وخاط ونظر في علم النجوم وسيرها وأوّل من علّم السياسة المدنيّة

لقومه ورسم لهم قواعد تمدين المدن. كما اشتهر بالحكمة التي منها قوله: "خير الدنيا حسرة وشرّها ندم" و"السعيد من نظر إلى نفسه وشفاعته عند ربه أعماله الصالحة" و"الصبر مع الإيمان يورث الظفر"⁽¹⁾.

لذا اعتقد أنّ "العروي" وجد في اسم النبي "إدريس" وفي ما يتّصل به من انجازات وصفات وتجارب ما يصلح للاستلهام على المستويين الفّني والفكري ويساعده على خلق شخصيّة من "الصدّيقية" اقتداء بـ(إدريس النبي الذي كان صدّيقاً) تستغرق حياتها في الترحال طلباً للعلم والمدارس والتأويل أسوة بـ"إدريس" النبي الذي كان كثير الدرس والترحال وطلب العلم وينشغل بالحكمة والاستبصار وأسئلة التعبير واستشراف المستقبل. بله أنّ "إدريس" "العروي" كذلك، كان "الأديب الأصولي المطلّع على أخبار الناس وأيام العرب (...)" جاب الأقطار طلباً للعلم...^(أوراق. ص. 15) وكان قبل سفره إلى أوروبا يعلم ما تعلّمه لأبناء بلدته "إن كان حكمة فتتفع وإن كانت خرافات.."^(الغربة. ص. 96) وغدا بعد عودته من السفر "ضمير المدينة"^(اليتيم. ص. 105).

وتتشابه مواقف "إدريس" - مدوّنة البحث - من الكون ونظرته إلى العالم مع مواقف النبي "إدريس" ونظرته إلى العالم بدوره. فإذا كان الثاني - من خلال نصوصه الحكيمّة - يستبصر السعادة من خلال وقفة الإنسان مع ذاته والتعامل معها بصبر وأناة بعيداً عن الاغترار بلذائذ الدنيا مادام خير الدنيا حسرة وشرّها ندم فإنّ الثاني "قرّر أن يعود إلى نقطة البدء ليفكّر في أمره"^(الغربة. ص. 11) وها هو "يقلّب أوراق الماضي ويتذكّر"^(الغربة. ص. 137) قائلاً: "أعرضت عن إجابة الجميع، عاجزاً لكن غير يائس أو نادم"^(الغربة. ص. 144)؛ بيد أنّه - على طول الثلاثيّة وعرضها - في رحلة استكشافية انطلقت من ذاته لتطال الواقع المغربي برمّته؛ استحضر خلالها بألم وحسرة ودون ندم مسائل عديدة منها ما يتعلّق بذاته ومنها ما يمسّ واقعه الموضوعي.

3- إدريس أو هرمس المثلث بالحكمة: ولعلّ من الدواعي والضرورات المحتملة التي يمكن أن تعلّل أمر اختيار الكاتب "إدريس" اسماً لثلاثيته الروائيّة، حمولته الميثولوجيّة هذه المرّة؛ حيث يستعمله الكيميائيون العرب كمقابل لـ"هرمس المثلث بالنعمة"

1- قصص الأنبياء بالموقع الإلكتروني: www.jeddahbikers.com

أو "المثلث بالحكمة" أو "هرمس الهرامسة" (trismegiste Herms) ويحسبون أن "هرمس" هو "إدريس" أو "إخنوخ" الذي يشغل الموقع السابع في تسلسل ذرية "آدم" طبقاً لسفر التكوين من العهد القديم^{(1)(*)}.

بيد أن هناك من يعتبر "إدريس" - "هرمس" رمزا للمذهب الهرمسي العرفاني ومؤسساً للكتابة وأن اسمه يرتبط بالصنعة الكبرى magna Ars أي الصنعة الخيميائية التي تروم تحويل المعادن الخسيسة إلى عناصر نفيسة Chrysopée وتأسيس نوع من "البناسيا" أو الطب الكوني الذي يفضي إلى الإنسان الآخر Homunculus. كما أنه يُعدّ من الناحية الثيولوجية الكاتب الأوّل والمحوّل الأوّل والمدبّر الأوّل لعناصر العالم⁽²⁾.

4- إدريس/ المرأة: لم يعد من قبيل المجازفة بعدما بينتُ ما في اسم "إدريس" من عمق وثراء وجاذبية أن أقول إنّ لشخصيته جاذبية خاصة بالنسبة لمؤلفه ذاته. ف"إدريس" - كما يبدو في النصوص - يحمل ملامح "العروي" وصفاته وخصائصه إلى حدّ بعيد. وذلك على الرغم من حرص "العروي" على تمييز صورته عن صورة "إدريس" لكثرة أوجه التشابه والالتباس بينهما. بله أن التماثل الذي يبدو عليه "إدريس" يدفع البحث إلى تشبيهه بـ"المرأة" التي يمكن أن نجد فيها جوانب من حياة "العروي" باعتباره هو الآخر مثقفاً بارزاً ودارساً فذاً وصاحب فكر ونظرة إلى العالم.

إنّ العلاقة بين "إدريس" ومؤلفه - في اعتقادي - أشبه ما تكون بعلاقة "الكومبارس" بالبطل؛ بل علاقة "سانشوا" التابع والناقل لأخبار "دون كيشوت" وحروبه ومغامراته. إلّا أنّه إذا كانت رواية "سرفانتس" يُورّخ بها عادة لما يسمّيه "جورج لوكاتش" بملحمة البرجوازية الأوروبية فإنّ ظهور "إدريس" في الثلاثية يتزامن مع عودة الفوج الأوّل من الطلبة المغاربة الذين تشاقفوا في فرنسا (ومنهم العروي) وما رافق تلك العودة من اضطرابات وقلق على الصعيد المغربي ومن أحداث كبرى ومصيرية على الصعيدين العربي والعالمي لا يعدم القارئ ملاقة ظلالها في النصوص.

1- حسين نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص 294.

*- يُنظر أيضاً: الفهرست لـ"محمد بن إسحاق أبو الفرج النديم" وتاريخ الأدب العربي لـ"كارل بروكلمان" وكتب التفسير القرآنية القديمة منها والحديثة على حدّ سواء.

2- Serge hutin, l'Alchimie, p.u.f. paris, 1981. P: 11.

لذا، يمكن القول إنّ "العروي" بذل أن يتحدث عن نفسه ويصرّح باسمه الشخصي في الثلاثيّة رمز لها بـ"إدريس" ليصبها وجهين لعملة واحدة. وتكاد الأدلّة تتراكم بخصوص تطابق الشخصيتين؛ إذ تشير روايتا "الغربة" و"اليتيم" إلى يتم "إدريس" وتؤكد "أوراق" فقدان أمّه في صغره وتكفل والده برعايته؛ حيث يخاطب "شعيب" السارد قائلا: "مات اليتيم وأنت وارثه الوحيد" (أوراق. ص. 10). وأجد ما يُطابق تلك المعلومات بخصوص سيرة "العروي" الذاتيّة حين يقول في إحدى محاوراته: "فقدتُ أمّي صغيرا وعشت مع أبي الذي كان أقرب إلى أن يكون عصاميا في ثقافته (...) أفضال والدي علي كثيرة (...) وهذا ما يُفسّر حضوره القوي في مؤلفاتي الروائيّة (...) وفي أوراق التي أودعت فيها شهادات عن طفولتي ومراهقتي".⁽¹⁾

وبشير "العروي" إلى تطابق شخصيته مع شخصية الرئيسة في نصوصه الروائيّة قيد التحليل بتعبير كثير الشفافيّة؛ حين يعلّل الأسباب التي حقّرتّه على إصدار "أوراق". وهي إنّه وجد في الجوّ السوسيو- ثقافي الذي عاشه وجيله ما يصلح أن يعبر عنه بطريقة فنيّة من خلال رمز. ورد ذلك في قوله: "عندما خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي الذي عاش فيه الجيل الذي انتمي إليه، وجدت نفسي أمام عمل نصف منجز. كان لا مفرّ لي من أن آخذ إدريس رمزا لذلك الجيل" (أوراق. ص. 5).

والحقيقة أنّ "إدريس" اسم يجمع بين عتاقة التاريخ وثراء الحمولة ووفرة المقدّرات الاستلhamيّة. فقد حاز لنفسه مكانا أثيرا في التاريخ المغربي الخاصّ والإسلامي العامّ كما احتلّ مكانا نفيسا في الفكر النثولوجي الإنساني. إلّا أنّه في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة اسم يروم تحديد شخصية بعينها من بين شخصيات أخرى كثيرة تشاركه الحروف نفسها ولكنّه ينزاح عنها بتجربته الخاصّة. فلا هو "إدريس الأوّل" حيث لم يظهر إنّه مشدود إلى فكرة تأسيس دولة أو إعادة تأسيسها ولا هو "النبّي إدريس" إذ لم يبد عليه إنّه مسكون بدراسة الصحائف الدينيّة والنبوئيّة ولا هو خيميائيّا ولا هرمنيّا تستهويه العرفانيات والمذاهب الغنوصيّة. ولكنّه على الرغم من ذلك كلّه يبدو "إدريس" مدوّنة البحث مسكونا بفعل الإنشاء والانجاز والبناء على نحو "إدريس الأوّل" ومسكون بالدراسة

1- عبد الله العروي، ضمن كتاب: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، ص 45.

والمطالعة والمعرفة على نحو النبي "إدريس" ومسكون بالتدبير والتحويل على نحو "هرمس الهرامسة". فقد "تزامنت في وعي إدريس تجربة ذوقية بثنائية شعورية وثالثة سلوكية وتوحدت التجارب الثلاث بسبب قاسمها المشترك" (أوراق. ص. 249).

بيد أنه يبدو مفتونا بشخصية "المخترع" الذي "يملاً مقهى الفوكس بجذاله الدائم مع الأميين والمتقفين يتكلم في كل علم ويخطط في كناش أزرق آلات عجيبة، غائصة في أعماق البحار أو طائرة في الفضاء بلا محرك ولا سائق. يقول لطلبة المدارس الثانوية: قتلكم الشك لأنكم تعلمتم شذرات من الفيزياء والكيمياء وقانون كارنو، ولكن اسألوا أساتذة الفلسفة: عن منبع القوانين الطبيعية، الحواس أم العقل، الطبيعة أم الإنسان، إسألوهم عن نظرية كانط وعن نظرية الرازي. أنا انطلق من عقل غير العقل الحالي، عقل السماء السابعة، بل من عقل السماء الأولى القريبة من الباري، من عقل فعال، متعال، صقيل وواع بذاته، فينقلب كل شيء: الماضي إلى مستقبل، الحديد إلى ذهب، الأسفل إلى فوق النقل إلى خفة" (اليتيم. ص. 11).

وفوق هذا وذالك، أجده في الثلاثية مسكونا بهاجس رؤية العالم في ثوب آخر ورؤية الإنسان على نحو مختلف على غرار ما كان "ابن عربي" يؤمن به؛ "إنّه من غير المستحيل أن يخلق الإنسان إنسانا بلحمه ودمه، بحواسه وعضلاته ومفكرته" (اليتيم. ص. 12). إنّ "إدريس" لا يبدو - في النصوص - واحدا ولا متوسط القيمة بقدر ما يبدو كلّ ما سبق ذكره في واحد. بيد أنّه الواحد الذي تمّ تشكيله من المتعدّد والمتعدّد الذي تمّت نمذجته في واحد. إنّّه يعبر عن الجميع وفي الآن نفسه يعبر عن تجربة ذاتية وخاصة نعيش عبرها حياة فرد ونتطلّع من خلالها إلى حياة مجتمع بكامله؛ بل نعيش عبرها مراحل حياة شخص ونتطلّع عبرها إلى مجتمع وهو يقطع مراحل حياته.

وهو كاسم خاصّ بشخصية محدّدة في الثلاثية، لم أره يحقق ما حقّقه غيره؛ أولئك الذين اشترك معهم في الاسم والسيما. فقد أخفق في الإنشاء والإنجاز والابتكار؛ ولعلّ أهمّ مظهر لإخفاقه يكمن في عجزه عن تملك "معارف ونواميس تقلّب الأحجار إبريزا" (أوراق. ص. 3) على نحو "هرمس الهرامسة" أو "لأنّه لم يتعلّم من الرموز سوى الحروف" (اليتيم. ص. 58) عكس النبي "إدريس" أو "لأنّه لم يعد في الإمكان تغيير أي شيء

في حياتنا ظاهراً أو باطناً" (م. ن. 21) عكس ما توقّر لـ "إدريس الأول" أو أنّ "الموضوع غير موحد واللغة مشتتة منذ آلاف السنين والكاتب هائم في أحزانه" (م. ن. 59) أو لإثته وببساطة، مفصوم و"المفصوم لا يتمنى أن يختفي عالم من عالميه" (م. ن. ص. ن.).

إنّ اسمه يوحى إجمالاً بالكتابة وبالمعرفة ويقترن بفعل التدبير والتحويل. لهذا فغريته ويطمه كانا معرفيان بالأساس. فلا غربة أن نجده يتساءل متوتراً: "أين نقطة الارتكاز؟ أين حيز الأدب؟ كلّنا يتيم" (اليتيم. ص. 59). بيد أنّ سيرته في مجملها إشكالية التباسية إلى درجة أنّه لا يمكن تصوّر غريته ويطمه وسيرته إلّا كغربة ويطم وسيرة مثقف مغربي وعربي وكأفقٍ مثاقف ينشد المعرفة إلى حدّ الموت. كما أنّه لا ينبغي تمثّل ثلاثيته إلّا كنتاج دراسة وتحليل واستقراء واستبطان للذات وللواقع وكاستخلاص لدروس الذاكرة والتاريخ والمجتمع. بيد أنّها سيرة مثقف مغربي مخفق "حاول مراراً أن يمحي من ذاكرته أحداث شبابه، واليوم ها هي ترتدّ عليه كالموجة اللاطمة" (اليتيم. 56) فتدريه قتيلاً.

لقد أخفق "إدريس" في تجربته السياسية مثلما دلّت عليه الوقائع التي مرّ بها في روايتي "الغربة" و"اليتيم" أين عجز عن تقديم خدماته إلى مجتمعه الذي عقد عليه آمالاً كبيرة فأعرض "عن إجابة الجميع عاجزاً لكن غير يائس أو نادم" (الغربة. ص. 144). فغيّر مسار انشغاله وانخرط في ميدان الفنون ربّما يجد فيها ما يساعده على الانتقام من الغير والتاريخ. لكنّه أخفق أيضاً حين "فشل في تحويلها إلى وسيلة انتقام من الغير والتاريخ" (أوراق. ص. 241).

وقد أخفق "إدريس" في تجربته الفنية لأنّ الإفصاح خانه والحبسة غلبته والعيّ استبدّ به ففشل في فكّ اشتباكات بالذات وفي عقد مصالحة مع الآخر وفي التحلّل من أفكار الآخرين وفي التوفيق بين إيغال الفنّ وعطالة الواقع "فأنعش هذا العجز كلّ الإخفاقات السابقة (...). فحكم على نفسه باليأس القاتل. لم يكن في مستوى طموحه، كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله. مات كما مات غيره من العجز والحسرة." (أوراق. ص. ن.).

لكن، إذا كان اسمه مشتقاً من الدرس والمدراسة ومستعاراً من "التثقيف والتّهذيب والتأديب"، فهل هذا يعني أنّ وعيه مشتقاً ومستعاراً بدوره؟ هل تشكّل هو أيضاً عبر "حشو الفؤاد بأعمال وأقوال، بمنابر ومواقف؟" (أوراق. ص. 22). وإن افترضت أنّ وعيه

كاسمه، اشتقّا واستعيرا من الدرس والمدراسة فهل الدرس والمدارسه نقمة؟ وإن قلت إنّهما نور ونعمة، فلماذا مات "إدريس" وغيره من المثقّفين العرب الذين عاشوا تجربة المثاقفة من العجز والحسرة؟ أين مكنم الخل بالضبط؟ هل يكمن في المثاقفة؟ أم في بنية "إدريس" وغيره من المثقّفين العرب السوسيولوجيّة؟ أم في وعيهم المفارق للواقع حيث أوصلتهم تلك المفارقة إلى العجز عن تحقيق ما يطمحون إليه؟ أم أن الخل يكمن - ببساطة - في مجتمع "إدريس" المتخلف الذي لم ترتق ذهنيته إلى مستوى آماله؟ أفضل الإجابة عن هذه التساؤلات بعد الانتهاء من جمع مواصفاته.

ب- المظهر والنشأة: ومن المواصفات الثابتة والموضوعيّة التي تداخلت في تكوين بنية "إدريس" وتحديد هويّته السوسيو- نصّية ما اتّصل بفيزيونوميته⁽¹⁾. فقد تميّز على هذا المستوى بكونه "متوسّط القامة قويّ العضلات كبير الرأس، سلس الشعر، عريض الجبهة أخضر العينين غليظ الأنف، واسع الفم" (أوراق. ص. 10). وهي مواصفات تدلّ "على أنّ الارتباط الكنائي بين المظهر الخارجي وسمات الشخصية مازال قويا في يد العديد من الكتاب"⁽²⁾ ومنهم "العروي"؛ الذي ركّز وهو يهندس بنية "إدريس" على ازدواجيّة ملامحه. فقد قدّمه وهو منشطر بين ملامح يشترك فيها كلّ المغاربة والعرب تقريبا ولامح أخرى (خضرة العينين) تنتشر بكثافة لدى سكان الحوض الشمالي للمتوسّط (الأجانب منهم بالخصوص). وعلى الرغم أنّه لا يمكن مناقشة المؤلّف بخصوص مظهر الشخصية الخارجي إلّا أنّ ذلك لا يمنع هذا البحث من مقارنة عنصر المظهر الخارجي في علاقته باستخلاص بنيتها النموذجيّة؛ فأنا اعتقد أنّ ورود مظهر "إدريس" الخارجي بذلك الشكل كان لغايتين هامّتين هما:

1- الإيهام بواقعيّة شخصية "إدريس" وخطابه وذلك من خلال التدقيق في ملامحه حتى يشعر المتلقّي أنّه شخصية لها ما يبرّرها في الواقع.

1- تقول "شلوميت ريمون كنعان" في مرجعها المذكور سابقا، ص 99: "منذ بداية التخييل القصصي استعمل المظهر الخارجي لتضمين سمات الشخصية ولم يكن ذلك إلّا تحت تأثيرات لافانير، الفيلسوف وعالم اللاهوت السويسري (1714-1801)".

2- المرجع نفسه، ص، 100.

2- تعميق طابع الاستشكال لدى "إدريس"؛ وذلك من خلال عرض مظهره الخارجي منشطاً بين ملامح عربيّة تهيمن على أجزاء عديدة من مظهره (القامة، العضلات، الرأس الجبهة، الشعر، الأنف، الفم) وملح أجنبي (غربيّ) فريد ينحصر في "العيون الخضراء". وقد عمّق ورود المظهر الخارجي بذلك الشكل المزدوج، طابع الاستشكال في بنية "إدريس" وذلك حين أوحى بعدم التناسق بين العينين وباقي الأجزاء؛ فالعينان كجزء من المظهر الخارجي يقوم بتأمين النظر إلى العالم واكتشافه وفهمه والتواصل معه عندما تأتي بتلك (الخضرة) يحدث بينها وبين (العيون) الغربيّة تماثلاً وبينها وبين (العيون) العربيّة نشازاً في الحقيقة.

ويجعل التحليل السابق القارئ يعتقد أنّ "العروي" حين يقدّم بنية "إدريس" بذلك المظهر المزدوج إنّما يريد التعبير مسألة إشكاليّة تتمثّل في عدم تناسق جهاز الكشف والإخبار والتواصل مع العالم الخارجي (العين الغربيّة) مع أجهزة الاستقبال والترجمة والاستهلاك لدى "إدريس" العربي. وهي فكرة تقوده إلى استنتاج إنّ نظرة "إدريس" إلى الذات وإلى العالم يمكن أن تكون نظرة مشتّتة ومتناقضة تقتضي أن يُنْتَبَه إليها.

ولا تقلّ نشأة "إدريس" وعلاقته بمحيطة القريب ازدواجيّة وانشطارا عن مستواه الفيزيونيومي؛ حيث أجده في النصوص - على هذا الصعيد - منشطاً بين الفقر من جهة والغنى من جهة أخرى وبين التقليد من جهة والحداثة من جهة أخرى والتعلّق بالوالد (كفكر وسلوك ونمط حياة) من جهة والانفصال عنه واعتباره نقيضاً لما يتطلّع إليه من جهة أخرى. فقد نشأ "إدريس" في "محيط فقير كئيب، يشعر نحو أبيه شعوراً مزدوجاً، واثق أنّ غده سيكون أفضل من حاضره بسبب عزمه على التفوق في دراسته. هذا هو وضعه الخاص" (أوراق. ص. 25).

بيد أنّه عاش في وسط تقليديّ؛ سواء من الناحية الاجتماعيّة أو الأسريّة ولكن بطموح الاكتشاف ومواكبة العصر والحداثة؛ إذ لم يمنعه ترعرعه في مناخ محافظ يتيم الأمّ مع "أب عطوف وأخ متعطرس وامرأتين أميّتين" (أوراق. ص. 19) وتواصله معهم في دار عتيقة بمدينة الصديقيّة من الانفصال عنهم والغرق في عالم التنقيف والتهديب والاغتراف من المرجعيّات الثقافيّة الحداثيّة المتنوّعة.

وعليه يمكن القول إنّ المؤلّف مثلما تمكّن من توظيف المظهر الفيزيونيومي في هندسة واستخلاص بنية "إدريس" المزدوجة والإشكاليّة، أمكن له أيضا "أن يستعمل الأشياء الفيزيقيّة المحيطة بالشخصية (الغرفة، المنزل، الشارع، المدينة) وكذا محيطها البشري (العائلة، الطبقة الاجتماعيّة) ككنايات للسمة"⁽¹⁾؛ خاصّة إذا ما تمّ تعزيزها بأفعال وأقوال للشخصية. فقد "كان أبوه تاجرا وكان جدّه ممثلا للسلطة في الناحية التي ولد فيها إلا أن الأسرة فقدت كل ما تملك من ثراء وعزّ بسبب المكائد ودسائس الحساد والأعداء فلم يعد بحوزتها إلّا دارا ذات طابق علويّ للكراء" (أوراق. ص. 16. 17).

ج- الناحية الماديّة: يتميّز "إدريس" من الناحية الماديّة بالانتماء إلى الطبقة البورجوازيّة الصغيرة التي تسترزق من التجارة بعد أن فقدت أسرته إرثها المادي. وقد ورث عن أبيه وأجداده التديّن والتصوّف وحبّ الشرفاء والأولياء؛ بيد أنّه ينتمي إلى أسرة عُرفت بالتشوّف وعلم الباطن. كما كان طيّب المعاشرة ومتخلّقا وحسن الجيرة وكريما يحسن إلى الفقراء والمساكين؛ "كان رحمه الله كريما متواضعا مع الفقراء والمساكين، صادق المحبّة في الأشراف والأولياء طيّب المعاشرة مبارك الجوار. يؤدي الزكاة مما رزقه الله وكان قليلا" (أوراق. ص. 15).

وهو تميّز بقدر ما يدلّ على بساطة شخصية "إدريس" في الظاهر، يدلّ في العمق على مواصفات يمكن أن تشكّل تناقضا مدمّرا في سيرته الذهنيّة؛ إذ كيف سيتصرّف مع محبّته الصادقة في الأشراف والأولياء من جهة وبين واجب معارضة ما يمثّلونه من فكر سلفي وسلوكات ماضويّة؛ حتما ستتعارض مع طموحه - كمتّقف طلائعي - في تشكيل نظرة إلى ذاته وإلى العالم قميّة بتغييرهما نحو الأحسن؟

د- المستوى العاطفي والوجداني: يتّصف "إدريس" على هذا المستوى بالفقر إلى حدّ الإدقاع؛ فثروته الوحيدة حساسيته المفرطة" (أوراق. ص. 19). كما كان يفضلّ البعد عن المرأة ويغلّب النظر إليها من بعيد؛ بيد أنّه كان خائبا في التعامل معها وفاشلا في كلّ علاقاته الغراميّة ومحتجّا على العديد من تصرّفاتهما؛ لاسيما مع "مارية" ومع الفتاة الفرنسيّة والألمانيّة والإسبانيّة. فهل يتناظر هذا المؤشّر العاطفي والوجداني السلبي

1- المرجع السابق، ص، 101.

في شخصية "إدريس" مع مؤشر آخر على مستوى الوعي مثلاً؟ هل إدقاعه العاطفي منحصر في مجال تجاربه الغرامية أم له امتداداته على أصعدة ومستويات أخرى؟

هـ - **المستوى النفسي والانفعالي:** يبدو "إدريس" على هذا المستوى "متستراً" على حدّ تعبير أستاذه في (أوراق. ص. 9)؛ بيدّ أنّه من خلال "أوراقه" يميل إلى العزلة والوحدة وعدم الاكتراث بالأصل والنسب والأجواء العائليّة والاجتماعيّة؛ فالظاهر من كلامه أنه لم يُعزّ كبير اهتمام لمسألة الأصل والنسب. يعلم أنه من البشر وإنّه ينتمي إلى أسرة معيّنة لها نسب لكنّه لا ينبش عن المأصل والمفصل، يكتفي بالتعبير عن ارتياحه لكونه لا يمتّ بصلة إلى طبقة التجّار التجّار الحقيقيين لا الهواة مثل أبيه؛ الذين يتّخذون التجارة مشغلاً لا مكسباً" (أوراق. ص. 18).

كما كان "إدريس" غامضاً في أعماقه يفضل الخمول على الظهور ويؤثر الموت على أن يصدع بما يؤمن به. فقد أودى به إيمانه إلى الصمت وعدم البوح نظراً لـ "حساسيته المفرطة التي كانت تعرقل نشاطه وتغذّي مخيلته" (أوراق. 19)؛ إلى درجة أنّه فضل الخمول على الظهور، حتى ظنّ البعض أنه مات وهو ما زال يرزق" (أوراق. 15).

و - **المستوى الذهني والمعرفي:** يبدو أنّ "إدريس" قد اكتسب على المستوى الذهني والمعرفي ثقافة موسوعيّة استوعبها عبر محطّات تعليميّة متدرّجة: التعليم الابتدائي والثانوي ثمّ الجامعي والعالي؛ علاوة على احتكاكه بالأحداث الخاصّة والعامة التي صقلت قريحته وشحذت فكره وجعلته ناضجاً. إلّا أنّ الطريف على هذا المستوى هو أنّ أمّه كانت تأمل أن تدفعه إلى الجوامع الإسلاميّة (مراكش، فاس..) لينهل من الثقافة الإسلاميّة المحضة والأصيلة غير أنّها ماتت قبل أن يتحقّق نذرهما وحلمها لذا أدخله أبوه بعدها إلى المدارس الحكوميّة الفرنسيّة ليرتقي في منازل العلم والمعرفة.

وهو بعد أن امتلك الوعي الناضج في فرنسا وبعد التجارب العامّة والخاصّة التي خاضها كان منطقياً أن ينسجم مع الواقع؛ غير أنّه صار ناقماً وثائراً وغاضباً على كلّ ما يحيط به؛ إلى أن آل به الأمر إلى الإخفاق على جميع الأصعدة والمستويات بل إلى التلذّد بالإخفاق وفي الأخير وضع حدّاً لحياته: "عرفنا إدريس هادئاً متّزناً لكنّه منذ

أن وعى بنفسه وهو، ناقد؟ تأثر وغاضب؟ بل منفصل عن نفسه. لم يكن هدوءه اطمئناناً لم تكن فرحته سعادة." (أوراق. ص. 17).

فهل انحراف مساره الدراسي من التعليم الشرعي التقليدي إلى التعليم العصري الحداثي هو سبب نقمته وثورته وغضبه وانفصاله عن نفسه وتعاسته وتبدّده في الأخير؟ والجدير بالملاحظة أنّ نقمة "إدريس" وثورته وغضبه على نفسه بجميع أطوارها وأحوالها ومراحلها وعلى الوضع المصوّر في النصوص، لم تكن ثورة بالمعنى الحاف للفتة ثورة؛ أين يتمّ هدم أسس وتثبيت أخرى وإزاحة دعائم نظام وإرساء دعائم مغايرة بقدر ما كانت أقرب ما تكون إلى تأوهات جريح وأتات متألم وشهادة شاهد على وضع مزري لطبقة اجتماعية في حقبة تاريخية معلومة. فهل يمكن ردّ ذلك إلى وعي "إدريس" الشاحب؛ الذي لم يؤهله للثورة على الواقع المزري بعدّة رصينة ومتكاملة؟ أم لأنّ "إدريس": "لم يكن مطالباً بفحصه (الواقع المزري) فحصاً دقيقاً؟" (أوراق. ص. 25).

وعليه يمكن القول إنّ المواصفات السابقة أمّدت الكاتب بالمادة الروائية اللازمة لبناء صرح نموذجيه. ويمكن حصر قيمة تلك المواصفات في علاقتها بالتشكيل النموذجي لـ "إدريس" في النقاط التالية:

1- لقد مكّن ماضي "إدريس" التقليدي وما تخلّله من يُثمّ ومآسٍ وأحلام الكاتب ليستحضره وهو مشبّع بفكر تراثي يمثّل أصالة لا مفرّ منها ومن الدفاع عنه بصورة نموذجية، كما مكّنه حاضر "إدريس" العلمي والثقافي العصري وما تضمّنه من غربة وتحديات وطموحات من استحضاره وهو منغمس في الفكر الحداثي ومطلّع على أدبياته في منابعه؛ ممّا قيّض له ارتياد آفاق معرفية وحياض فنية عمّقت حسّه بالتراث من جهة وجعلته يطمح إلى مسايرة الركب الحضاري الحداثي من جهة أخرى؛ فهل سيحقّق ذلك؟

2- ومكّنه وضع "إدريس" الاجتماعي القريب من العامّة من جهة ومكّنته المرتبة الاجتماعية التي صار عليها (النخبة) من جهة أخرى أن يجعل أفق انتظار القارئ له مرتفعاً؛ نظراً لما تفرضه عليه وضعيته ومرتبته عند العامّة كما عند النخبة في لحظة حسّاسة من تاريخ المغرب من واجبات تتّصل بالتنمية ومسؤوليات تتعلّق بتثبيت الهوية.

3- ومكّنته - أخيراً- تفاصيل المرحلة التي يعيشها وما تعجّ به من حساسيات وما يضطرم فيها من تناقضات على مستوى الخيارات المطروحة أمام المجتمع الروائي(*) وما تتميّز به تلك الخيارات من حوارية خصبة ومتنوعة ومتوترة على مستوى اللغات ومن وعي أيديولوجي متصارع إلى حدّ التطرّف على مستوى التحالفات والمشارب والينابيع الفكرية مكّنته تفاصيل المرحلة أقول، من دمج الفكرة الفنية السائدة في التصوير؛ وهي اللّا انجازية واللا اكتمالية واللاحزم في الوسط الثقافي المغربي في فترة محدّدة من تاريخه الحديث (ما قبل الاستقلال بقليل وما بعده) مع الفكرة التشخيصية الحياتية السائدة في التصوير ذاته والخاصّة بـ(إدريس - المثقّف) ذي الرؤية الضبابية والموقف الشاحب والقدرة المنعدمة على الحسم، ليتمكّن من إخراج "نموذج إشكالي" بكلّ المقاييس.

وعليه يمكن القول من خلال الموصفات السابقة إنّ "إدريس" يبدو إشكاليّاً؛ فهو مفصوم ومنشطر إلى عالَمين بيّد أنّه عاجز عن تفضيل أحدهما عن الآخر؛ بحيث تتناطح في فكره ووجدانه قيم الموروث الأصيل وقيم الثقافة والمعاصرة وتلتبس لديه مآسي الواقع المغربي بأحلام الذات العاجزة عن الحسم وتضطرم بداخله أفكار المثقّفين الطلائعيين وهوس الفنّانين المبدعين وتفتكّ به عطالة اليوميات المعيشة وتخلب لبّه حركيّة العالم المتحضّر بما "يفرضه على وعيه من أنماط خارجية" (أوراق. ص. 25).

إنّ "إدريس" الثلاثيّة طاقة جبّارة ولكنّها في حالة انتظار دائم؛ إن لم أقل في حالة عطالة مزمنة. بيّد أنّه مفصوم إلى قسمين/ عالَمين: محلّي تقليدي معطل - ورغم ذلك لا يريد إعطاه ظهره- وآخر حدّاثي نيّر وفي متناول يده ويفهمه ولكنّه يفضل مراقبته بحذر دون الانغماس فيه بكيفيّة رصينة ومتكاملة؛ بله إنّهُ مُعْرِضٌ "عن إجابة الجميع عاجزا لكن غير يائس أو نادم" (اليتميم. ص. 144)؛ وأتّى له أن يجيب ويحسم الموقف و"المفصوم لا يتمنّى أن يختفي عالم من عالميه" (اليتميم. ص. 59).

*- من بين الخيارات التي تمّ طرحها بجلاء في الثلاثيّة خيار الاستقلال أو التبعية، خيار النهضة أو الركود، خيار الانفتاح أو الانغلاق، خيار المثقّف أو السلطة، خيار الأنا أو الآخر، خيار الأصالة أو المعاصرة وخيار المدينة أو الريف وغيرها...

ثالثا - طبيعة التأليف ودورها في تشكيل بنية النموذج الإشكالي:

سبق وأن أشرتُ إلى أنّ شخصية "إدريس" ذات طبيعة جدليّة؛ بيد أنّها "خلق مستمرّ وتفكّك مستمر" (أوراق. ص. 8). وهي الطبيعة التي أهّلتها أن تكون أداة سرديّة جامعة يمتزج فيها الفكر بالواقع وتتدمج عبرها لواعج الذات بالإخفاقات الجماعيّة ويستحضر "الأنا" ضمنها "الآخر" ويستجلب الهمّ السياسي فيها المرتكز الأيديولوجي وتُنسج خيوطها المحليّة - رغم محدوديتها مقارنة بالأخرى المكتسبة عبر المثاقفة والمدارس - بلاغات ولغات كثيرة يسائل فيها التاريخ المكان ويستفهم الفنّ عقد الذات الدفينة في قاع المجتمعي وينبجس عبرها الهاجس الرومانسي معانقا الفكر والأدب والتجارب السينمائيّة والرغبات الصوفيّة؛ كربة "سيدي شعيب السارية" في معانقة "عائشة البحرية" منذ أمد لكن دون جدوى؛ مادامت العوائق كثيرة.

بيد أنّها ذات طبيعة يفتح عبرها السؤال الفلسفي على القلق الاستيطقي وتستعيد مدارات التخيل تفاصيل الواقع المأزوم والمنشطر والمتشظّي؛ وكأنّ "إدريس" بهذا الشكل التأليفي "صوت" في رحلة بحثٍ شاقّةٍ لاسترداد صداه؛ ظلّا منه أنّ "الاسترداد يمثل مادة ذهنية تقاوم الدهر" (أوراق. ص. 247) أو تجعله يقبض على "عقدة المجتمع الدفينة" أو "استحضار نغمة الحنين" (أوراق. ص. 242) وردم فواجع الزمن.

وتفرض طبيعة التأليف تلك على كلّ دارس يروم تقديم دراسة عن "إدريس" أن يضيف إلى معرفته بالتقنيات الشكلية والأساليب الفنيّة التي يستعملها الروائيون عادة في بناء شخوصهم وتقديمها، معارف من نوع آخر تخصّ مادة تأليف شخصية "إدريس" العالمية بالتحديد؛ فمادته تتشكّل من معارف تفرض على القارئ الإمام بأسسها السوسيو - تاريخيّة والفكريّة المتنوّعة؛ ربّما بذلك يستطيع "أن يعرف ما يحصل فيها" (أوراق. ص. 8) فيقدر على النفاذ إلى مرجعيّاتها الذهنيّة والتاريخيّة والفلسفيّة؛ فضلا عن معضلاتها السياسيّة والاجتماعيّة والفنيّة ومداراتها التخيلية فيمسك بخيوط النظام الذي هندسه والمواد التي بنته والطرائق التي ساهمت في استخلاص وعيه بذاته وبالعالم فيعرف سرّ / أسرار الضياع والتشتّت اللذين يشكو منهما باستمرار.

والجدير بالتوقّف عنده في هذا العنصر البحثي، هو أنّه إذا كانت هذه الدراسة تتفق مع دراسات عديدة تعتبر "إدريس" الشخصية المحورية في ثلاثيّة "العروي" الروائيّة، فإنّها تختلف معها لما تكتفي هي بالنظر إليه كشخصية محورية وانتهى الأمر. إنّ هذه الدراسة تعتبر "إدريس" أكثر من شخصية محورية في الحقيقة؛ إنّّه - في نظرها - نموذج. وهي إذ تعتبره كذلك، فإنّها تميّز - بشكل دقيق ومصيري بالنسبة إليها - بين الشخصية المحورية التي لا تنمو ولا تتطوّر إلّا في حيّزها النصّي المستقلّ نسبيّاً عن بقية نصوص "العروي" وبين النموذج الذي من المفروض أنّه ينمو ويتطوّر من نصّ سابق فيها إلى نصّ لاحق. فالدراسات التي اطلّعت عليها، لما نظرت إلى "إدريس" كشخصية محورية رئيسة نظرت - في الحقيقة - إلى شكل حضوره الخاصّ والمستقلّ عن باقي الشخوص وذلك في نصّ بعينه من نصوص "العروي" الروائيّة وقاربت تجلّيات ذلك الحضور أثناء فعل القراءة. أمّا هذه الدراسة فإنّها حين تتناوله كـ "نموذج" فإنّ تناولها ذاك محكوم بالنظر - بالأساس - في شكل مضمونه وهو ينمو ويتطوّر من نصّ إلى آخر عبر ما يُسمّيه "ميخائيل باختين" بمادة التّأليف "Matériau"⁽¹⁾.

أردت تسجيل الكلام السابق، لأنّني اعتقد أنّ "العروي" وهو يؤلّف صورةً عن الواقع المغربي في حقبة حسّاسة من حقب تاريخه من خلال شخصية مثقّفة، ألّف - في الحقيقة - شخصيّة نموذجيّة يكشف النصّ اللاحق بعض أسرارها المجهولة في النصّين السابقين (الأوّل والثاني) ويُلقي مزيداً من الإضاءات على تجاربها ومغامراتها. وهي شخصية نموذجيّة، لأنّ هويتها الفنّية والفكرية - كما تدلّ على ذلك النصوص - تتألّف من هويّة واقعها ذاته؛ بعناصره المتألّفة والمتنافرة في آن "بسبب التهذيب الذي يفرض على الوعي أنماطاً خارجية" (أوراق. ص 25).

بيد أنّ الدارس لا يمكنه أن يجمع كلّ الأجزاء المشكّلة لشخصية "إدريس" ولا أن يكون معرفة مكتملة عنها، إلّا بعد أن ينتهي من قراءة الثلاثيّة برمتها؛ أي بعد أن يكون "إدريس" و "العروي" كليهما قد سمحا لنفسهما بقول كلمتهما الأخيرة؛ التي قال فيها الأوّل كلّ شيء عن نفسه وعالمه من حوله وقال الثاني النتيجة الختاميّة لمنهجه الفنّي وإخراجه

1- M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad: Daria Olivier, ed; Gallimard, paris 1978, P: 69.

الأسلوبي؛ مادام ما يجب الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه في نهاية كلّ تأليف سردي هو "كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه"⁽¹⁾.

وعليه يمكن القول إنّ ثلاثيّة "إدريس" من هذا الجانب - وبفضل إرادة "العروي" الفنيّة الاستشكاليّة^(*) التي جعلته يجتهد لإعطاء نصوصه طابعا حواريا (بوليفونيا)؛ سواء على مستوى النصّ الواحد أو على مستوى نصوص الثلاثيّة فيما بينها- تطرح نفسها كوحدة وتريد أن تُقرأ ككلّية فنيّة. وهي لا تسلم نفسها للقارئ على إنّها كذلك وإنّما تخفي وحدتها وكلّيتها وراء الأصوات المتفرّقة والخطوط المُبهمة والنبرات المختلفة وتشي له فقط بأنّ وحدتها ليست في كلمات النصوص بل فوقها وفوق أصواتها المتفرّقة وفوق نبراتها المختلفة^(*) بل في صمتها أيضا؛ مادام "الفنّ خدعة والعبارة حجاب والصمت وحده دليل الخلاص" (أوراق. 246) وفي شعورها العام بالأساس؛ ذاك الذي "يوكب الرواية دون أن يكون مضمنا فيها. يؤثّر بغيابه، وإلا فقدت الرواية قدرتها على الاستمالة". (أوراق. 241).

وبالعودة إلى مادة تأليف "إدريس"، فإنّه يمكن القول إنّها تتميز بتنوّع لغاتها وثرأ سجلّاتها المعيارية وتعدّد مداراتها التخيليّة وتنوّع تقنياتها الشكليّة وغنى أساليبها الفنيّة التي توسّلها المؤلّف لإخراجها وهندستها. واعتقد أنّ أيّ دارس يروم تقديم دراسة سوسيو- نصّية عن "إدريس" سيجد نفسه بحكم طبيعة مادة تأليفه - التي تتّسم بالكلّية والتاريخيّة والواقعيّة والعمق الفلسفي- مضطراّ للتعامل معه كلعبة نصّية⁽²⁾ حقيقة ولكن كإنجاز فكريّ كذلك. غير أنّ التعامل معه كإنجاز فكريّ، ليس معناه أنّه لا ينضوي تحت الكتابة الإبداعية ولكن لأنّ (الفكر) يحضر في بنيته وفي بنيته هو بشكل خاصّ باعتباره

1- ميخائيل باختين، شعريّة دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م، ص 67.

*- يركّز "العروي" في كتاباته الفكرية على فكرة "الإرادة الإشكاليّة" للكاتب الروائي؛ أي تلك الإرادة التي تدفع الروائي دفعا إلى عدم الاكتفاء في معالجته لموضوع ما بإيراد عناصره السطحيّة والمتوسّطة القيمة والمعروفة للجميع بل يعالجه بالبحث عن العقد الدفينة والمنغرسات الكامنة وراء العنصر السطحي والمعروف. ويعتبر "العروي" "الاستشكال" شرطا أساسيا لأيّ كتابة روائية تروم الجديّة. ويضع كقابل له مصطلح "الاستبعاد"؛ أي اكتفاء الروائيين متوسّطي القيمة طبعاً بوصف العناصر الظاهرة في الموضوع واستبعاد البحث عن العناصر العميقة والخفية؛ التي عادة ما تكون منغوسة في الموروث بشنّى أنواعه (نفسية، اجتماعية، تاريخية، دينية، سياسية...) وذلك لافتقارهم - بحسبه - للخلفيّة الفكرية وما يلزمها من تقنيات فنيّة موصلة؛ فينعكس ذلك سلبيّا على قيمة العمل الروائي وأطروحته؛ مادام لا يعالج إشكاليّة واضحة. *- يولي "باختين" في مؤلفاته العديدة الطابع الميطا- لساني للغة في الرواية أهمية قصوى؛ (métalinguistique). ومن العبارات الدالة على صحّة هذا الطرح في نصوص المدوّنة: "للّكلام معنى غير المضمون المتداول، تتداخل فيه الوقائع والتخمينات والتحليلات" (اليتيم، ص 48) وعبارة "مازلت أعتقد أنّ وراء الظاهر باطنا" (اليتيم، ص 105). وعبارة "السرد شأنه عجيب. غوامضه كالأحجار المتلاثلة تخلب العقول وتخدّر الأعصاب"، (الغربة، ص 16).

واقعا أو باعتباره المعرفة المتحكّمة في الواقع وفي مختلف أشكال تبدّيه في حياتنا اليومية بمستوياتها وأصعدتها العديدة والمختلفة^(1*).

وما يجعلني أسجّل الكلام السابق هو أنّ "العروي" نفسه أورد في مناسبات عديدة "عزوفه" عن الانتماء إلى ثلّة من المؤلّفين العرب الذين تحوّلوا تحت وطأة "شعريّة" الدلالات و"فيتيشيّة" النصوص إلى "مجرد خطّاطين لا يلتفتون إلى الأفكار، لا يبحثون عن أسس العضلات؛ أصبحوا يتهيّبون تلمّس العقدة، أيّة عقدة، ظلّا منهم أنّ ذلك يحرّهم من المسبقات، من قيود المضمون"⁽²⁾. وأورد هو ذاته في سياق آخر مؤاخذته لثلّة من النقاد العرب؛ خاصّة أولئك المتأثرين بالتيارات الفرنسيّة، "تيههم في التقنيات، في تفاصيل المجازات مع نسيان الفكرة التي وظفت تلك المجازات لتبيانها"⁽³⁾.

ولم يكتف "العروي" بإيراد "عزوفه" من/ و "مؤاخذته" لـ/ تجاهل قيمة الأفكار في الكتابة الإبداعية العربيّة والنقد المواكب لها في كتاباته الموازيّة فحسب، وإنّما أورد في ثلاثيته الروائيّة أيضا. ولا يعدم المستقريّ لمادة "إدريس" التآليفيّة من العثور على فقرات بكاملها تعبّر عن طبيعته كمكوّن فنيّ يحتفي بالأفكار على حساب النوادر والمحكيّات والتميق اللفظي. ف"إدريس"، "احتقر النادرة واشتغل بتجريد نفسه وتصفية وعيه وازدري الموصوف، المضمون بكل معانيه أكان من الطبيعة أو من التاريخ" (أوراق. ص. 240). كما ازدري "إدريس" الصناعة والمعمار والزخرفة والتجميل؛ أجد ذلك في قوله: "ليس الأسلوب تصفيف الكلمات، الأسلوب هو الهالة المحيطة بالكلمات في أي بناء وجدت" (أوراق. ص. 240). بيّد أنّ الأسلوب عنده "هو الصدى الذي تتركه وراءها المفردات والمقاطع، بعد أن تقرأ وتنسى" (أوراق. ص. ن). ويوازي الموضوع لديه، البحث خلف المسائل والقضايا: "التجربة، المعمار الزينة، لاشيء من ذلك هو الموضوع هو الغرض. لا بدّ من البحث خلف هذه الأمور عن عبارة تخصّ الوجدان، تخصّ لون الموصوف.

*- أطرّت هذه الفكرة بالإستعانة بمقال موسوم ب: هيغل: المعرفة كونها واقعا. يُنظر: باتريك هيلي، صورة المعرفة مقدمة فلسفة العلم المعاصرة، ترجمة نورالدين شيخ عبيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية بيروت الطبعة الأولى، 2008م، ص 115 وما يليها.

2- عبد الله العروي، ضمن كتاب: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، ص 83.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الوجدان حركة واللون حركة والنغمة حركة، لنوحد تلك الحركات الثلاث، ذلك هو الهدف" (أوراق. ص. 241).

كما يمكن لقارئ الثلاثية أن يلاحظ بسهولة تأبّي شخصيتها الرئيسة عن أيّ قراءة دخيلة على طبيعة مادتها التأليفية الواقعة بين تخوم الفنّ وتخوم الفكر؛ بيد أنها مادة بمقدار ما تتأبّي عن الأدوات القرائية المفارقة لطبيعتها التأليفية وبمقدار ما هي مادة خاصة مُنتجة من قبل ذات خاصة في ظرف سوسيو- تاريخي خاصّ وبمقدار ما تبدو تلك الذات حذرة بخصوص التقنيات الحداثيّة ونائيّة بنفسها عن الغرق في لعبة القصّ التقليدي وتفاصيل الموصوف (المحكي) وهزال الدوثة وبساطة النادرة ومحدوديّة خبر الأحاد فإنّ الشخصية الرئيسة تحنّي - بالمقدار ذاته- بالأفكار وتحنّل بالمنظورات الذهنيّة وتضطلع بالمعضلات الفنيّة والفلسفيّة والسياسيّة والتاريخيّة؛ إنّ مادة "إدريس" بمقدار ما هي تأليف تخيلي بمقدار ما هي إنجاز فكري؛ لكن داعي تأليفها اجتماعي في كلّ النصوص؛ بيد أنّه "استجابة لإخفاق الحياة الجماعية" (أوراق. ص. 243) "هذا هو الخطّ الذي سار فيه إدريس، وليس التطور من نادرة إلى أخرى" (أوراق. ص. 218).

وقد أدّى ورود التأليف الروائي للشخصية الرئيسة بين الكتابة الفنيّة والتركيب الذهني إلى انزياح كتابة "العروي" الروائيّة عن الكتابة الروائيّة التقليديّة وإلى حدوث فعل جدلي بين الوعي الفني للكاتب وبين وعيه الفكري والتاريخي؛ ممّا اسهم في تنمية بحثه عن "طريقة يوحد بها الشكل والمضمون" (أوراق. ص. 242).

كما أدّت طبيعة التأليف ذاتها إلى إحداث جدل من نوع آخر هذه المرّة؛ جدل بين شخصية "إدريس" وبين الداعي الاجتماعي من تأليفها (كتابة ثلاثيّة روائية عن الواقع أو عن المثقف المغربي من خلال شخصية)؛ ممّا أدّى إلى تعميق مادة "إدريس" التأليفية ممّا منحه شرط وجوده كـ "رمز" يعبر عن وعي طبقة مثقفة اضطلعت بأداء مهام طليعيّة في المجتمع المغربي في لحظة حاسمة من تاريخه.

كما أدّت طبيعة التأليف السابقة إلى تعميق الداعي التربوي من تأليف "إدريس" وهو الأمر الذي منحه شرط قيمته؛ سواء لدى النسيج السوسيولوجي المكوّن لسوسيو- نصّ الثلاثيّة أو لدى مجتمع الاستقبال La société D' Accueil المغربي؛ الذي قام

بإدراج الرواية الجامعة "أوراق- سيرة إدريس الذهنية" في مقرّر السنة الثالثة - الشعبة الأدبية من سلك التعليم الثانوي. وهو إدراج يشفّ - بشكل أو بآخر - عمّا تمتلكه نصوص "عبد الله العروي" الروائية من امتيازات فنية مفارقة للمتراكم الروائي المغربي والعربي حين الاستقبال وما تتميّز به شخصية "إدريس" بالتحديد، من حمولة فنية ومعرفية ترمز إلى مجموعة من القيم والمواقف الثقافية لكاتب - طبقة - مرحلة وما تعجّ به كمرآة تعكس نظرة جيل مضطّرب ومتقل بالهموم وما تكتنزه ك(علامة) من قيمة تأليفية بالنسبة لشريحة التلاميذ ذات الموصفات والأهداف الخاصة.

رابعا - الشخوص الثانوية ودورها في نمذجة بنية الشخصية الرئيسة:

مثلما لا يمكن لأيّ دارس أو روائي أن يتجاهل أنّ العمل الروائي قد يدور حول شخصية رئيسة أو محورية ينطلق منها المحكي وتدور حولها الأحداث فإنّه - بالمقابل - لا يمكنه أن يتجاهل أنّ ذلك المحكي وتلك الأحداث لا يمكن أن تكتمل في ظلّ غياب شخصيات ثانوية أو قوى فاعلة فرعية تساعدها على الحكي وتشاركها في إنجاز الحدث. أقول شخصيات ثانوية، لأنّ دورها ثانويّ مقارنة بدور الشخصية الرئيسة في علاقتها بالحكي. وأقول قوى فاعلة فرعية لأنّها تحضر في حيّز النصوص مثل الشخصيات الثانوية تماما ولكن كقيم وأفكار وتصورات ونظريات لا غير. بل إنّها لا تشارك في تحريك الأحداث ولا في تنشيط الحوار مثل الشخصيات الثانوية ولكن على الرغم من ذلك فإنّ حضورها مؤثّر في العملية السردية؛ إلى درجة أنّ القارئ يحسّ غيابها لو تمّ حذفها بيد أنّ العديد من البرامج السردية بمجرد غيابها تتعطلّ.

وإذا قلت سابقا إنّ شخصية "إدريس" هيمنت أكثر من غيرها على محكي ومسرح أحداث النصوص فإنّ تلك الهيمنة أدّت إلى ورود الشخوص الثانوية والقوى الفاعلة الفرعية ك"ظلال" لها في أغلب البرامج السردية؛ بحيث لم يتجاوز دور تلك الشخوص والقوى الوظيفة التفسيرية لمواقفه من جهة أو الوظيفة المرجعية لأفكاره من جهة أخرى.

ولا أريد أن يفهم من هذه الملاحظة أنّ "العروي" استغرق كلّ ثلاثيته الروائية في الاعتناء بالشخصية الرئيسة وأهمل الاعتناء بباقي الشخوص والقوى بل بالعكس؛ لقد اعتنى بها هي الأخرى كعنايته بالشخصية الرئيسة وما ورودها كظلال - في اعتقادي -

إلا لدعم شخصية "إدريس" وهندسة بنائه بكيفية تمكّنه من التعبير عن وعيه عبر "رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها إلى مستوى معيّن ملموس العموميّة"⁽¹⁾. بيد أنّ "العروي" من شدّة عنايته بكلّ الشخوص والقوى أن قام بتحميلها بعض المضامين والرؤى الفنيّة والفكرية التي لا تقلّ أحيانا عن مضمون الشخصية الرئيسة الفنيّة والفكريّة؛ الأمر الذي جعلها تبقى مثلها في الذاكرة هي الأخرى.

ويمكن أن أضيف أنّه ونتيجة للالتزام الصارم الذي يميّز كتابات "عبد الله العروي" الروائيّة من ناحية ارتباطها الوثيق بواقع محدّد ذي أفكار محدّدة أنتج عنده رؤية فنيّة محدّدة بدورها فإنّ ذلك الالتزام أدّى إلى ورود تشابهات كثيرة بين الشخوص الثانويّة والقوى الفاعلة الفرعية في نصوص رواياته؛ بحيث تظهر هذه الشخصية أو تلك القوة في نصّ روائي سابق ثمّ نجدها في نصّ لاحق بنفس الموصفات تقريبا؛ ممّا يجعلها أقرب إلى "النموذج" هي أيضا.

وتدفعني الفكرة السابقة إلى حدّ القول إنّ بناء الشخصية الرئيسة في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة يمرّ عبر المراوحة بينها وبين الشخوص الثانويّة والقوى الفرعية الأخرى حتى وإن استلزم الأمر تردها جميعا؛ المهمّ أن تساهم - عبر تفاعلها مع الشخصية الرئيسة بأكبر قدر ممكن من التفاعل - في هندسة وبناء وعي هذه الأخيرة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: إذا كان من المؤكّد أنّ للشخصيات الثانويّة كما للقوى الفاعلة الفرعية المتواجدة في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة دور مهمّ وحاسم في هندسة وبناء الشخصية الرئيسة واستخلاص دلالاتها، فهل كان لها الدور نفسه وبنفس الدرجة في تشكيل وعيها وتحديد طبيعته؛ خاصّة إذا علمنا أنّ غالبية الشخصيات الثانويّة تقليديّة ومحدودة الثقافة ومستقاة من واقع مغربي مأزوم وأنّ غالبية القوى الفاعلة الفرعية حديثة ومنتقاة من ثقافة عالمية ومن واقع متطوّر ومشعّ؟

بل هل حافظ "العروي" على "التراتبية" التي تعود القارئ العربي ملاقاتها في نصوص غيره الروائيّة؛ أين تتفاعل الشخصية الرئيسة - عادة - مع قضايا ومسائل وانشغالات الشخصيات الثانويّة على حساب قضايا ومسائل وانشغالات القوى الفاعلة

1- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص58.

الفرعية؟ أم عمل على الانزياح عن هذه التراتبية وأحدث ازدواجية في التفاعل بين الشخصية الرئيسة وغيرها؛ ممّا يجعل بعضها يحوز مكانة مميزة ودورا كبيرا في عملية هندسة وعيها وبناء ذهنها فتحظى بمساحة واسعة في حيّز النصوص ويجعل البعض الآخر لا ينال إلا مساحة ضيقة أو صغيرة من ذلك الحيّز؛ نظرا لفعالها المحدود في العملية السابقة ذاتها؟ أفضل تعليق الإجابة عن هذه الأسئلة إلى حين.

غير أنّ الأمر الذي لا يقبل إرجاء القول فيه هو إنّ مكونات عديدة تداخلت في تشكيل شخصية "إدريس" وهندسة بنيته السوسيو- نصّية واستخلاص أيديولوجيته ونظرته إلى ذاته وإلى العالم؛ فبالإضافة إلى مواصفاته الثابتة والموضوعية وملامح حياته اليومية وما ينطويان عليه من دلالات وإيحاءات، أجد بنيته تتشكّل أيضا من صور شخوص أخرى تفاعل معها وتركت أثرها في ذاكرته التي يستعيد شريطها الذي هو شريط نصوص الثلاثية برمتها؛ كالوالد، العمّ، شعيب، عمر، يوليوس، مارية، لارة في نصّ (الغربة) وهي ذاتها مع الحرص على عدم تكرار نفسها في نصّ "اليتيم"؛ ينضاف إليها "السارد" في نصّ "أوراق- سيرة إدريس الذهنية".

وإذا ما سمحتُ لنفسي تجاوز النظر إلى الجزئيات التي تميّز كلّ شخصية وآرائها التي تنفرد بها في كلّ نصّ على حدا فإنّه بالإمكان تصنيف الشخوص الثانوية الماثلة في الثلاثية أو الماثلة في وعي "إدريس" بالأحرى؛ بحسب درجة تداخلها في تشكيل وعيه وضبط بنيته السوسيو- نصّية واستخلاص أيديولوجيته إلى التصنيفات التالية:

أ- (الوالد، الأمّ، العمّ، الأخت): وهي شخصيات ذات ثقافة تقليدية ماضوية وتتميّز بانشدادهن إلى الماضي فكريا وسلوكيا ونمط حياة. وقد تمّ استحضارها لتقديم فكرة عن الجانب السوسيو- تربوي للمجتمع المغربي قبيل الاستقلال وبعيده بقليل من خلال الأسرة. فقد جعلها المؤلّف تعبّر بنفسها وبأقوالها عن فكرها وسلوكها ونمط حياتها ممّا أضفى على شكل حضورها بجانب الشخصية الرئيسة طابعا واقعيّا. وليتسنّى للمؤلّف من جهة أخرى تغطية وعي الشخصية الرئيسة وهي تتربّى وتتلقّف وتتلقّى وعيها القاعدي في منشأها الأوّل؛ وهو الوعي الذي ستكون آثاره حاسمة - في اعتقادي - في ضبط وتحديد نظرة "إدريس" العائرة إلى ذاته وموقفه الباهت من العالم المحيط به.

وقد كان حضور العائلة قويًا في وعي "إدريس"؛ حضور اكتسب قوته من السلطة المرجعية ذات الوظيفة التربوية التوجيهية للعائلة؛ فهي كفكر وسلوك ونمط حياة، تتجاوز - في النصوص - كونها مصدرا أوليا للوعي ستبنى عليه نظرة "إدريس" إلى العالم لاحقًا إلى كونها مكوّن ثقافيّ وأيديولوجيّ سيجتهد "إدريس" - المثقف - في محاورته هدمًا وبناء ليستخلص القارئ أثر التربية الأولى - كمرجع أيديولوجي - على نظرة المثقف والمثاقف المغربي والعربي إلى العالم وعلى هويته بشكل خاص.

ب- (عمر، جليل، حمدون): وهي شخوص مغربية تتميز بكونها نالت حظها من التثقيف والتعليم في المدارس الفرنسية قبيل الاستقلال وفي المدارس المغربية بعيدة بقليل. وإذا ما تمّ تجاوز النظر إلى رأي كلّ شخصية منها منفردًا فإنّه بالإمكان القول إنّ ثلاثتها تمثل سلوكًا واحدًا يمكن موضعه في صفّ المستغربين والانتهازيين والاستغلاليين وهواة الربح المادي على حساب هموم المجتمع ومشاكله المختلفة.

وقد تمّ استجلاب تلك الشخوص إلى حيّز النصوص لإعطاء فكرة عن الجوّ السوسيو- سياسي لمغرب ومغاربة اللحظة التي صورتها مدوّنة البحث. ويمكن من خلال المستجزي التالي تكوين فكرة عن ذلك الجوّ: "المغاربة اليوم من هم؟ الفلاحون؟ لا تنتظر منهم شيئًا. تجار المدن؟ لن يقدموا على أي عمل. المثقفون؟ عددهم قليل. يستطيعون أن يؤثروا في عقول الناس، ولكنهم خيبوا الآمال المعقودة عليهم" (أوراق. ص. 57).

كما ساعد استحضار الكاتب لها على استخلاص موقف "إدريس" (الضبابي) من ظواهر الانتهازية والاستثراء على حساب هموم الوطن والمواطن واستتباط موقفه من ظاهرة الاستغراب ومن أيديولوجيا الاستعمار؛ وذلك من خلال حوار المباشر أو غير المباشر مع الأطراف الممثلة لتلك الظواهر التي تدلّ عليها النصوص.

ويمكن من خلال الحوار المباشر التالي بين "إدريس" و"حمدون" الذي يعتبر قطبا من أقطاب الانتهازية والربح السريع في سوسيولوجيا النصوص، استخلاص خطر الاستغلال والانتهازية على المجتمع المغربي في تلك الحقبة ومحاولة أصحابها نمذجة وعي المغاربة وهندسته بكيفية تخدم مآربهم الضيقة؛ ف"حمدون" يقول: "في هذا الزمن

القراءة ما تنفع. تقرأ وتتعذب. تسهر الليالي وتحفي عقلك و من بعد؟ (...) اسمع لي. أنت صغير وعندك الولهة، تابع، لكن ما تطول. بكرّ وادخل المعمة" (اليتيم. 116).

ج- (يوليوس، لارة): وهما شخصيتان غريبتان إلا أنّهما مختلفتان من ناحية الفكر والمبادئ؛ فإذا كان الأوّل جاء إلى المغرب واستقرّ به طلبا لراحة البال فإنّ الثانیة لم تطأ قدمها أرضه غير أنّها تعرف عنه الكثير. يبدو ذلك من خلال حوارها مع "إدريس" لما كان في الغربة أو من خلال صحبتها الطويلة لـ"مارية" لما التقيتا في فرنسا.

وإذا كانت سلوكات ومواقف "يوليوس" من الثورة المغربيّة ضد المستعمر الغربي تبوح بأيديولوجيته الاستعماريّة المرتكزة على القوة والاستعلاء وتمويه الحقائق فإنّ "لارة" - على الرغم من غريبتها هي الأخرى- إلا أنّ مواقفها تشي بمبادئ إنسانيّة تدعو إلى قيم الإخاء والعدل والتكامل بين بني البشر. أفهم ذلك من قولها: "قصدت باريس لا ألوي على شيء. وصلت ذات صباح مشرق وعمّ حبي الإنسانية جمعاء على اختلاف ألوانها وأنغامها" (الغربة. ص. 14).

وقد تمّ استقدام هاتين الشخصيتين الغريبتين بذلك الشكل المتناقض إلى حيّز النصوص- التي هي في جوهرها نصوص تشكّل وعي إدريس- لتقديم (الأخر) الغربي بأكبر قدر ممكن من التنوّع والعمق؛ فهو ليس معاديا بكامله وعلى طول الخطّ - كما يتمّ الترويج له في غير الثلاثيّة- وإنّما كما يوجد فيه الضدّ المعادي لتحرّر الشعوب ولحقّها في العيش الكريم يوجد فيه من يدعو لقيم التقارب والتكامل والإخاء بين البشر. ولاستخلاص - أيضا- موقف "إدريس" من النوعين من جهة أخرى؛ عبر محاورته لكليهما وما سيفرز ذلك الحوار من مظاهر التشبّث والتناقض والانشطار في وعيه ووجدانه.

د- (مرجانة، مارية، الفتاة الفرنسيّة، الفتاة الألمانيّة): على الرغم من الحضور الكثيف للأنثى في سيرة "إدريس" الحيائيّة؛ ممّا أدّى إلى تلوّن تجاربه العاطفيّة بألوان الشرق والغرب (مارية، مرجانة)= (الشرق) والبقية من (الغرب) إلا أنّ تنوّع تلك التجارب لم يفرز إلا مظهرا واحدا في النهاية وهو إخفاق "إدريس" العاطفي؛ الذي ولّد لديه فراغا عمّق إحساسه بالانفصال عن الوطن والجماعة.

واعتقد أنّ المؤلّف استجلب (الأنثى) وهو يقوم بتصوير سيرة تشكّل وعي "إدريس" لتقديم صورة كلّية عن جانبه الذاتي واستكناه عمقه الوجداني. نظرا لقيمة الوجدان في تحديد النظرة والموقف في حياة الإنسان عموما. فقد قام بعرض علاقته بالمرأة الشرقيّة والغربيّة على حدّ سواء حتى يمكّن القارئ من الوقوف بشكل عميق على نظرة المرأة الشرقيّة والغربيّة إلى العلاقة مع الرجل من جهة ويقف على أثر العلاقتين المختلفتين على جانب "إدريس" العاطفي وعلى موقفه من التجربتين ويقف على أثرهما في موقفه من الحياة ومن العمل الجماعي من جهة أخرى. فـ"إدريس" عبّر عن تجربة الجماعة بواسطة الحب وعن فلسفة الحب بواسطة السينما" (أوراق. 240).

كما عمل حضور التجربة العاطفيّة في نصوص "إدريس" على تعميق طابعه الإشكالي. وذلك من خلال عرض حالته العاطفيّة المُخفّقة في علاقتها بواقعه الإدراكي (الاجتماعي والسياسي) الخائب. فبذلك الحضور تمّ توضيح ما للجانب الذاتي (تكسّر الأحلام) من تأثير على إدراك الذات لواقعها على صعد ومستويات مختلفة؛ مادام "لكل حلم باعث في الواقع، ولكل صورة أصل ملموس" (الغربة. ص. 79).

فإذا كانت العاطفة الفاشلة قد هندست إحساس "إدريس" بالإخفاق فإنّ ارتدادات ذلك الإخفاق هندست بدورها وعيه بلا جدوى العمل الجماعي وساعدت على توضيح قدرة الفراغ العاطفي على توسيع الهوة بين الإنسان - المثقّف العربي كذات والآخر الذي يرتبط به كفرد أو كجماعة. خاصّة إذا اصطدمت تلك الذات بواقع فردي (ذاتي) أو اجتماعي أو سياسي مضادّ ويتعارض أو يخالف ما تحمله من أحلام أو مبادئ.

هـ - (شعيب، السارد): يشتركان في صداقتهما لـ"إدريس" منذ طفولته. ويقدم نصّ "الغربة" ونصّ "اليتم" شعيب" صديقا حميما لـ"إدريس" ورمزا تقليديّا يضطلع بأدوار رئيسة في المجتمع؛ منها نضاله في الحركة الوطنيّة وتفقهه في الدين نظرا لتكوينه الديني وثقافته الماضويّة وزهده وتصوّفه. ويتمّ تقديمه في نصّ "أوراق" صديقا حميما له أيضا؛ بيد أنّه الحائز على "أوراقه" والعليم بها والقائم على ترتيبها وتنظيمها والتعليق عليها. بله يكاد يكون صورة منه؛ على حدّ تعبير "إدريس" الذي يقول: "كنت أرى أنه مرآة تنعكس

فيها روعي، وأنا مرآة تنعكس فيها روحه" (أوراق. ص. ٢٢) "هذا ما قاله الشبه لظله ذات ليلة باردة" (أوراق. ص. ٢٢).

أمّا السارد فإنّه يحضر في الثلاثيّة برمتها بدوره. غير أنّ شكل حضوره في نصّ "أوراق" كان الأكثر لفتا للانتباه. بحكم اضطراره المتميّز رفقة "شعيب" الذي سلّمه "أوراق" "إدريس" في قوله: "هذه أوراق إدريس، خذها أنت أقرب الناس إليه" (أوراق. ص 7) للقيام بمهمّة ترتيبها وتبويبها وتحليلها. بيد أنّ حضوره في النصّ كان مهمّا كما قال عنه "شعيب": "أعطيت لحياته منطقا استلهمته من أوراقه. استطعت أن تكتب سيرة فنجحت حيث لم ينجح هو أو لم يرد أن ينجح، حوّلت الإخفاق الذي أحسّ به إلى نوع من الانتصار" (أوراق. ص. 244).

ولا يعني اشتراك "شعيب" والسارد في الحضور في نصوص المدوّنة وفي عمليات جمع "الأوراق" وترتيبها وتحليلها بشكل خاصّ أنّهما وجهان لعملة واحدة. وإنّما يختلف السارد عن "شعيب" كون هذا الأخير يمثّل الرؤية التقليديّة الأصيلة بينما يمثّل السارد نمطا ثقافيا مغايرا تماما وأكثر حداثة تعبّر عنه تدخّلاته في نصّي "الغربة" و"اليتيم" وتحليلاته المختلفة في نصّ "أوراق". وقد تمّ تقديمهما بتلك الصورة المختلفة من قبل المؤلّف للدواعي التالية في اعتقادي:

1- الجمع في وعي شخصية واحدة - التي هي شخصية "إدريس" - بين نوعين من الثقافة: عربيّة يمثّلها "شعيب" وغربيّة يمثّلها السارد.

2- الجمع في وعي ذات الشخصية بين نوعين من القيم والقضايا المتعدّدة والأجناس الفنّية المختلفة (قديمة وحديثة) لتتحوّل على/ حول أرضيّة واحدة هي أرضية "إدريس"؛ من منطلق أنّ "الجديد يذكر دائما بالقديم" (الغربة. ص. 135).

3- إيصال فكرة للقارئ مفادها إنّ تلك الأرضيّة (شخصية إدريس) مبنية على التضادّ والالتباس والتشكّك والانشطار في سياقاتها المختلفة. بحيث أنّ النظر فيها لا يمكنه أن يتمّ أو يكتمل إلّا بالنظر في بنية ومكوّنات الحوار القائم (عليها) و(حولها) والذي منه تتأسّس وعليه تتبنّى.

4- الإيحاء للقارئ بأنّ استحضار "شعيب" كرمز تراثيّ وجعله يحتلّ مكانة مرموقة في النصوص إلى جانب السارد كرمز حداثي (مضاد) إنّما هو اختيار استراتيجي يشي بقدرة الأنساق الرمزيّة والممارسات العلاميّة على التعبير بصورة كلّية وعميقة على تداخل الهامشي والرسمي والتقليدي والحداثي في هندسة شخصيّة المثقف العربي وتحديد وعيه الإشكالي والالتباسي؛ بل وتشكيل صورة فنيّة نموذجية عن حالة تشنّته وضياعه بين الأنساق المتضادّة والمتصارعة التي لم تترك له ولو فرصة صغيرة لحسم موقفه اتّجاهها.

خامسا- القوى الفاعلة الفرعيّة ودورها في نمذجة بنية الشخصية الرئيسة:

أرى أنّه لا يمكن للبحث في عنصر بنية النموذج الإشكالي في روايات "عبد الله العروي" أن يُغلق دون التطرّق إلى تلك العدّة المعتبرة من القوى الفاعلة الفرعيّة الحاضرة في النصوص. والجدير بالذكر في هذا الصدد هو أنّ القارئ ما كان بإمكانه أن يلتقي بهذه القوى الفاعلة لو لم تسمح ذاكرة "إدريس" بذلك؛ فهي تتجاوز كونها ذاكرة عاديّة؛ بل يمكن القول إنّها شريط يصوّر تشكّل ذهن ووعي مثقف مغربي اسهمت (ذوات- قوى) ثقافيّة مختلفة الأزمنة والتصورات والثقافات والمرجعيات في تشكيل نظرته إلى ذاته وإلى العالم؛ بل اسهمت - إلى حدّ بعيد- في توتيرها والدفع بها إلى أتون منطق مدمر.

والحقيقة هي أنّ تلك القوى لا تنتظر الإذن من "إدريس" ليسمح لها بالانفلات من ذاكرته؛ إذ أنّها تمتلك قدرة مذهلة على الانفلات من قبضتها؛ نظرا لحفرها العميق ولسنوات طويلة في بنيته الوجدانيّة والذهنيّة؛ بنية تتشكّل - بالإضافة إلى ما ترسّب فيها من فكر الشخص الثاوية السابقة- من فكر رموز وشخصيات بمرجعيات مختلفة تلتئم في ذهنه ووجدانه وتتداخل بشكل غريب في هندسة وعيه ووسمه بالتشنّت وعدم القدرة على الحسم بين ما تطرحه من تصورات متعالّية وبين مباشرة الواقع والانغماس فيه؛ وهي:

أ- المفكّرون والفلاسفة: وهم الذين قرأ لهم "إدريس" وعلّق على أفكارهم لنستخلص من تعليقاته أثرها العميق في تشكيل وعيه؛ خاصّة وهو الذي جرّته رغبته المبكّرة للتعبير بكيفيّة فنيّة عن المنطق الذي يحكم (عقيدة الإنسان المعاصر) إلى قراءة الكتب الفكرية والتّهام الروائع الإبداعية. فقد دَفَعَهُ "الحنين إلى الماضي الغابر، في كلّ صوره وأشكاله الماضي الذي يمثّل عهد التماسك والالتئام، عهد الإيمان والبراءة" (أوراق. ص. 25) إلى

الانغماس في الفكر الرومانسي منذ صغره فتأثر بأدب "شاطو بريان" و"جبران خليل جبران" الرومانسيين؛ فاعتقد راسخاً "أنّ التعبير في الكتابة هاجس رومانسي وما سواه صناعة" (أوراق. 24).

كما قادته مطالعته العديدة للبحث في معضلة (البطل المأساوي) "في منشئه على أرض اليونان القديمة" (أوراق. ص. 33)؛ من خلال "انعطافات سقراط" "وتعاليم أفلاطون" و"أرسطو" ثمّ لدى مفكّري وفلاسفة العصر الحديث كـ"ديكارت" و"كانط". فوجد أنّ الجميع ينزّه الإنسان عن أي مأساة؛ لأنّ هذا الأخير - ببساطة - "بريء أصلاً واستمراراً لا يعرف أبداً تمرّق الذات، ينكر الشكّ، الندم، المحاسبة، التوبة" (أوراق. ص. 33). فأدرك "إدريس" أنّ التحليلات القديمة كالحديثه باطلة لأنّ أصحابها "عبّروا كلّهم عن مطامع الرجل العادي الناقص الهمّة. بهم ابتعد العالم عن المأساة، عن النظر في صميم الإنسان والكون، لاجئاً إلى شتّى الحيل لكي لا يكتشف المأساة من جديد" (أوراق. ص. 33).

وهو الإدراك الذي أودى بحياته في الأخير؛ لمّا حرّمه هدوء الروح وطمأنينة الفكر في ظلّ عدم قدرته على الحسم بين المتناقضات التي غزتها. وفي هذا الصدد يقول "العروي" بأنّ "إدريس" "مات بالفعل، ولكن موضوع أوراق هو البحث عن مغزى موته. مات إدريس، إن لم يستطع أن يفصل... بمعنى آخر، إنّ موت إدريس عبارة عن عدم الاطمئنان في نفس صاحب إدريس، نستطيع ألاّ نحسم مادماً في ميدان الأدب والفن والشعر، لأننا وجدنا في الميدان لا أحد ينازعنا في مدارنا اللغوي والأدبي، ولكن لا بد من الحسم اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، هذه عقدة نفسانية تميز كل مثقف عربي واع بذاته وبحاله، وهذه عقدة قاتلة بكل معنى الكلمة. وهذا ما يشير إليه مآل إدريس، قيل مراراً الكلمة سلاح، وهو كلام فارغ، الكلمة لذّة، خمر وجذب..."⁽¹⁾.

وقد استلزمت حياة عدّة معرفيّة تمكّن "إدريس" من تفنيد "الانعطاف السقراطي" ونقض التعاليم الأفلاطونيّة والأرسطيّة وهدم أفكار "ديكارت" و"كانط" المناقضة جميعها لعقيدة الإنسان المعاصر أن يستوعب فكر "نيتشه". فـ"سطعت شمس نيتشه على ذهن إدريس عندما كان يطالع سارتر وأندريه جيد" (أوراق. ص. 32) فـ"اكتشف (...)" تلازم

1- عبد الله العروي، ضمن كتاب: محاوره فكر العروي، ص 72.

فكرة البطولة ومفهوم النقاوة والصفاء". فاستخلص مفهومه "المتطرّف" للبطل. وهو الذي "يختار طريقا في الحياة ويبقى وفيها لها مهما كانت الظروف، لا يتساهل، لا يراوغ، لا يهاون، لا يهادن، البطل بالتعريف عنيف متشدّد صفي نقي" (م. ن. ص. ن). ليدرك في الأخير أنّ الإنسان "لا تعترضه المأساة بل تتفجر منه". وهو إدراك له أثره البالغ في تشكيل نظرته إلى العالم أو إيمانه؛ على حدّ تعبير السارد في نهاية تحليله للأوراق حين قال: "إدريس أودى به إيمانه" (أوراق. ص. 247).

وقد يكون هدف "العروي" من تسخير تلك المنظومة الفكرية والعدة المعرفية والقيمية التي استخلصها من إرث ثقافي عالم وعالمي لا تزال مشاريعه تشغل ومفتوحة إلى وقتنا الحالي هو نسج بوليفونية فنية وفكرية لا تشغل إلّا في ذهن "إدريس" المثقف المغربي العربي المسلم. المثقف الذي أنهكته الغربة وفتك به اليتيم المعرفي وتتصارع في ذهنه معارف وأفكارا وقيما تمّ إنتاجها في بيئات مألوفة وصديقة وأخرى مخالفة ومعادية. فتراه يجهد نفسه علّه يستخلص منها منطلقا يبعده عن حالة التنافر والتشتت والضياع التي تنتابه على الدوام أو يظفر من عصارتها بإيمان يحقق ألفته وطمأنينته ويضمن له التوافق مع الذات والتاريخ والحب والسياسة.

وقد يكون هدف "العروي" من ذلك المنحى في التأليف، هو أن يتمكن من تصوير "إدريس" وهو يخوض تجاربه ومغامرته في الحياة بزداد ثقافيّ ثرّ فيقدر على تأويل تجربة المثقف العربي وهو في أكمل صورة ممكنة؛ خاصّة والمثاقفة تمثّل بالنسبة إليه مسألة حياة أو موت. أو أراد أن يقول - ببساطة- إنّ "إدريس" بلغ درجة في الثقافة لم تبلغها شخوص روائية عربية خاضت مثله رحلة المثاقفة وتجاربها يشهد عليها المتراكم الروائي العربي. فيكون مرام "العروي" وفق ذلك، التعبير عن تجربة فنية يعتقد أنّها الأصدق في ترجمة واقع المثقف العربي في فترة محدّدة من تاريخه. غير أنّني اعتقد شخصيا أنّها لن تكون كذلك إلّا إذا نجحت في خلخلة الأنساق السابقة وانزاحت بمخيل المتلقّي إلى حالة تعبيرية ذات مضامين واستراتيجيات مغايرة؛ يتطلّب تأويلها عدّة قرائية خاصّة.

أو قد يكون قصد من وراء ذلك المنحى في التأليف جعل نصوص الثلاثية - التي هي نصوص "إدريس" في نهاية المطاف - تسلك مسلكا تثقيفيا وتربويا غايته نشر العلم

والمعرفة والوعي لدى القارئ المفترض؛ علّما تستثير لديه الاستشكال وتحرك عنده السؤال عن أسباب المآل المأساوي الذي آلت إليه الشخصية التي حازت ذلك العلم والمعرفة. وهو سؤال مستفزّ - في اعتقادي - نظرا لما يطرحه من مسائل شائكة تطال عقائد الفرد ومصير المجتمع؛ كقول السائل مثلا: بم آمن "إدريس" أصلا؟ وما نوع إيمانه هل هو ديني أو عقدي أو قيمي أو فكري أو منهجي؟ وهل يوجد في الإيمان ما يقتل؟

ب- رموز وشخصيات تحيل إلى جوانب من تاريخ المغرب: ك(محمد الخامس ديغول، فيليب بونيفاص، ميسيو جرمان، منديس، الطلبة المغاربة الفوضويون، إدريس الشرايبي، بنعرفة...)؛ يستعرضها "إدريس" كشخصيات ورموز تاريخية لها دور مهم في تحريك عجلة التاريخ المغربي الحديث أو في تعطيل مساره. وهو إذ يفعل ذلك لا يقوم به لغاية الاستعراض المجاني - في اعتقادي - وإنما يريد استخلاص الأثر الذي تركته أفعالها ومواقفها وقراراتها في صوغ بنيته وتحديد مبادئه وضبط مدركاته وعلاقاته بمجتمعه؛ كمتقف طلائعي تحتم عليه وضعيته الاجتماعية اتخاذ موقف من الأحداث السياسية التي شهدتها اللحظة التاريخية التي عاشها.

وقد ركّز "العروي" على ذلك الجانب من التأليف المنفتح على القضايا التاريخية حتى يتمكن من استخلاص هوية شخصية "إدريس" وأبعادها الوطنية فيمنحها طابعا واقعيا؛ وذلك من خلال توجه كتابي مغاير لتوجه كتابي آخر ماثل في المتراكم الروائي المغربي السابق عنه أو المواكب له؛ اعتاد أصحابه وهم يتناولون واقع اللحظة الأخيرة من الاستعمار الفرنسي للمغرب وواقع اللحظة الأولى للاستقلال، إغفال الاستشكال بخصوصها؛ رغم أنها حاسمة. بيد أن تأويلهم لها - في غياب نظرة عميقة إلى العالم وغياب الإرادة الاستشكالية - جعلهم يعتبرونها "لحظة سعيدة تقف عندها حركة السيرورة الاجتماعية"⁽¹⁾ ليس إلّا.

أمّا مدونة هذا البحث وبحكم إرادة مؤلفها الاستشكالية فإنّها "لم تر في تلك اللحظة ما يدلّ على إنّها تعني النهاية السعيدة بقدر ما رأتها ولادة لشقاء من نوع جديد"⁽²⁾ بفعل "معاهدة الصداقة المغربية الفرنسية" المبرمة بين الملك المغربي وفرنسا بعد خروجها

1- لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص، 274.

2- المرجع نفسه، ص، 274 - 275.

من المغرب التي تنصّ على "مشاركة الفرنسيين في تسيير البلديات" (أوراق. ص. 59) ممّا يضمن حقوقهم فيها يحفظ "لهم حقّ التقرير، إذن الآن بدأ الاحتلال الحقيقي خلاصة الكلام: إذا خان الجميع فعلى الوطنيين أن يخونوا مع الخائنين. منطق عجيب!" (أوراق. ص. ن)، بل "ألا سحقا لكل خائن غرير!" (الغربة. ص. 131)؟

وهو احتلال لم يكن متعلّقا باغتصاب الأرض التي تمّ تحريرها بفضل الوطنيين المخلصين الذين صاروا المستعمر مباشرة وتفوّقوا عليه ولكنّه احتلال يعبر عن احتلال في المآل الذي آل إليه النضال ضدّ المستعمر؛ احتلال تجسّده الخيبة ويفضحه التناقض في مواقف الشرائح الاجتماعيّة التي يقف "إدريس" رمزا لها؛ إلى درجة أن هناك من يقول متأسّفا "يا للأسف رحل الفرنسيون قبل أن يضعوا إشارات السير" (اليتيم. ص. 128). بيدّ أنّه شقاء متعلّق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغربي بالمستعمر الغائب بعساكره ولكنّه الحاضر بحضارته المتقدّمة التي تستطيع أن تتحدّاه في مجال الحياة العامّة والتخطيط الاجتماعي... (أوراق. ص. 128).

ج- أعلام أدبيّة ونقدية: وهي متنوّعة ومتعدّدة المذاهب والاتجاهات والثقافات في الثلاثيّة؛ يقوم "إدريس" بمناقشة قضايا الكتابة لديها ليستخلص القارئ من تلك المناقشات العميقة مذهب "إدريس" الأدبي ونظرته إلى الحياة وتوجّهه الفنّي ويستخلص الأثر الذي تركه هؤلاء الأعلام بمرجعياتهم المختلفة وتخصّصاتهم المتنوّعة في هندسة مواقفه. ومن تلك الأعلام: (طه حسين، الحريري، مارسيل بروسست، شاطو بريان، همنغواي، أندري جيد، مالرو ديستيوفسكي، لافنتين، فولتير، بلزاك، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة إدريس الشرايبي، توفيق الحكيم، بول إلوار... وغيرهم).

د- شخصيات من كبار نقّاد الفنّ السينمائي: أذكر منهم "جورج سادول وأندريه بازن وهنري آجل ورثة كلير وايلي فور" (أوراق. ص. 182 وما تلاها). يقوم "إدريس" بعرض أشرطتهم السينمائيّة ويعلّق عليها تعليقات لا تخلو من حسّ نقدي سينمائي. ولا يخلو استحضارها في حيّز وعيه الشخصي من استحضار ما لها من تأثير فاعل وعميق في تشكيل ذائقته الفنّية وهندسة وعيه الفكري وتأطير بنيته الذهنيّة وتحديد مواقفه من مواضيع ومسائل عديدة.

هـ - رموز وشخصيات ذات مرجعية تراثية (فواعل زمنية): وقد وردت في النصوص بكثافة. مثل (مولاي شعيب السارية، عائشة البحرية، الفقيه الرافعي، الوعّاظ بائعي الأعشاب، سيدي غانم، الشوّاف..). يسترجعها "إدريس" ليستعرض عبرها موقفه من الزمن (الماضي/ الحاضر/ المستقبل) تارة أو لتقوليلها أفكارا عرفت البشريّة قديما ولكنها لا تزال تمارس فعلها في الحاضر لما لها من قدرة على التجدد والانبعاث من جديد كاليأس والانفصام والتخلف والتبعية أو لتقوم باستعراض مسائل وقضايا بالنيابة عنه فقط.

و - فواعل مكانية: وتتمثل في الأمكنة التي مرّ بها "إدريس" في حياته وتركزت فيها أثرا. مثل المدن المغربية والعربية والعالمية العديدة التي زارها والمكتبات التي أمّها والجامعات التي درس أو حاضر فيها والأحياء الجامعية التي قطنها والمقاهي التي جلس فيها وعاشر مرتاديها والمطاعم المختلفة التي التقى فيها بشخصيات أثّرت في وعيه وقاعات السينما التي شكّلت ذائقته الفنية والأزقة المغربية والعربية والعالمية التي حملت تعاريجها فكره وهمومه والشوارع والنُّزل والأسواق الشعبية...).

ومادام الإنسان ابن بيئته في النهاية وبما أنّ البيئة تتضمّن فيما تتضمّن المكان وبما أنّ المكان يؤثر في الإنسان وفي طريقة تفكيره؛ بيد أنّه مادام "المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه"⁽¹⁾ فإنّ حضور الفواعل المكانية الشرقية جنبا إلى جنب الفواعل ذاتها لولا أنّها غريبة في وعي "إدريس" وحضور الفواعل المكانية التقليدية جنبا إلى جنب الفواعل ذاتها لولا أنّها حداثيّة وحضور الأمكنة المغلقة بجانب الأمكنة المفتوحة والعالية بجانب السفلية يدلّ على ثراء ثقافة "إدريس" المكانية حقيقة ولكن بالمقابل فإنّ ذلك الحضور يدلّ على الجهد الكبير الذي قام به وعيه وهو يجري المقارنات بين الأمكنة المتقابلة ليستصفي منها وعي ووجدان الإنسان الذي بناها وأوجدها فيدرك في الأخير من يكون بالضبط.

فعبر مقارنة "إدريس" بين مدن ومقاهي وشوارع وأزقة وشواطئ وجامعات ومشافي وملاجئ ومنازل وعمارات ومباني وملاعب وساحات وميادين ومقابر ونزل غريبة وأخرى مغربية وعربية، كثيرا ما يتوصّل إلى شساعة الفارق لصالح الأماكن الغربية. فيرجع ذلك

1- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 226.

إلى تعلق الإنسان الغربي بالمكان الذي ورثه عن أجداده وفهمه لجدوى الاستقرار فيه ونبل السعي في تطويره وقيمة ربط معاني الألفة والمسرة بين أحضانه. بيد أن "إدريس" فهم من مقارناته المتناطحة شغف الإنسان العربي منذ نعومة أظافره بالهجرة والنأي بعيدا عن وطنه وكأنّ الألفة والسعادة مشاعر لا توجد إلّا في أوطان الغير.

ز - وقائع وأحداث (فواعل تاريخية): وهي إمّا وقائع وأحداث محلّية أو عالميّة فرضت جميعها على "إدريس" عدم الحياد بشأنها وأوجبت عليه اتخاذ مواقف تجاهها وقد شكّل حضورها في المدوّنة عنصرا يستخلص منه القارئ مواقف "إدريس" وتوجّهاته السياسيّة والفكريّة على صعد ومستويات مختلفة.

ح - مؤسّسات: ومنها الأسرة، القبيلة، الأمّة، المدرسة، الجامعة، الحيّ الجامعي... وقد تداخلت بدورها - عبر ما تعجّ به من منظومات قيمية وأفكار وأنماط حياة - في تشكيل بنيته وهندسة وعيه وتحكّمت في مواقف وقرارات عديدة اعترضت مسار حياته.

ط - مشاعر وأحاسيس: وهي متعدّدة ومتنوّعة وكانت بمثابة "قوى فاعلة" تداخلت في تشكيل وعيه وأثّرت في تحديد طبيعة ذلك الوعي وفي ضبط مواقفه وقراراته.

ولا يقتصر التداخل بين "إدريس" وبقية الشخوص على النصّ الواحد في الثلاثيّة بل أجد التداخل ذاته بين النصّ والنصّ. بحيث غدت الثلاثيّة نصّا فسيحا لـ "إدريس" تتداخل فيه الشخوص والموضوعات والفضاءات والأحاسيس والتناصّات وكأنّ نصّه الأوّل يريد أن يمتدّ بالثاني ومعه تتمدّد شخصيته والثالث يتناسل منهما وتتناسل أطوار حياته دون أن يلغي النصّ خصوصيّة الآخر ودون أن يكرّر "إدريس" نفسه. وكأنّ "العروي" - ربّما تحت طائلة التجريب - وجد نفسه مشدودا إلى كتابة مطوّلة عن "إدريس" تتفق في الشخوص والفضاء الزمكاني والموضوعات دون أن يجعل النصّ يُشبه النصّ وإن كان به يتّسع ويسترسّل أو كأنّه رام منذ البداية كتابة مطوّلة توفّر له فسحتها الإبحار بعيدا لاستجلاء العقدة الكامنة وراء شعور "إدريس" (رمز الطبقة المثقّفة) بالخيبة والضياع.

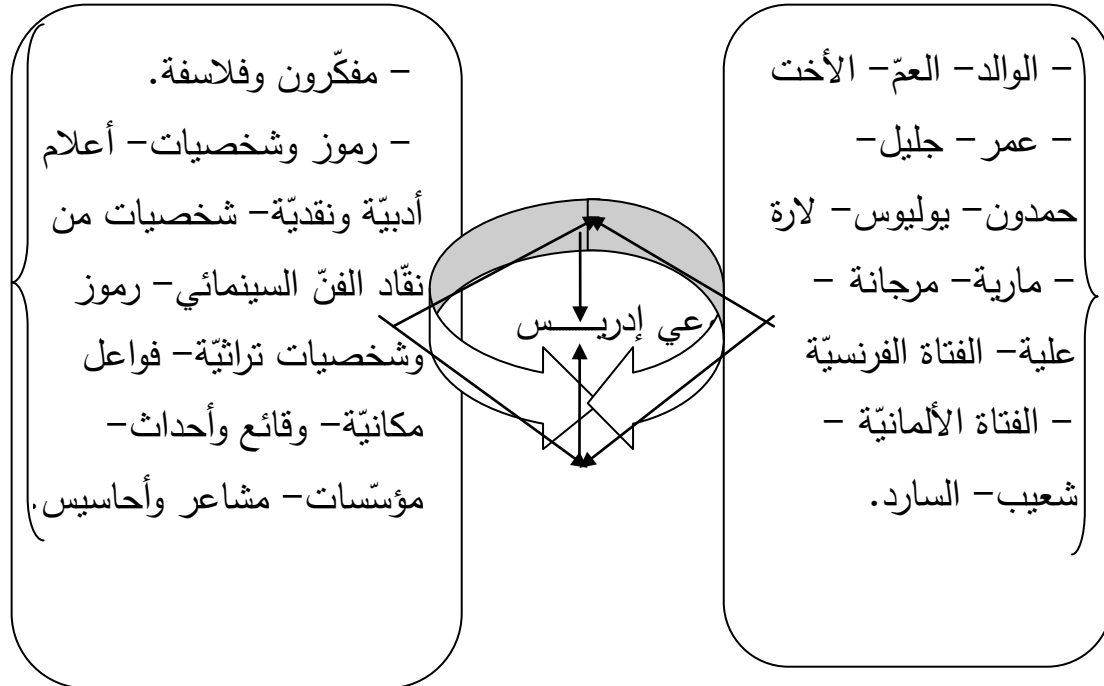
فشخصية "إدريس" - من خلال ما سبق ذكره - وبواسطة الإخراج الفنّي للكاتب، تُعدّ "شخصية نموذجيّة". أي صورة تتألّف من مجموع صور لشخوص وقوى عديدة ورأيا يتشكّل من آراء عديدة متباينة وصوتا أيديولوجيا تندمج ضمنه أصوات أيديولوجية كثيرة

إنّه "تطلّع إلى تعبير شامل عمّا في الوعي من هموم عموميّة وخصوصيّة، عن تطلّع إلى الحياة الحقّة الواعية بذاتها" (أوراق. ص. 183). بيدّ إنّه ذلك "الشعور الثنائي بانفلات الذات وبضرورة كبجها وردّها إلى حظيرة المجتمع والتاريخ، وكلّ ذلك بالطبع في دائرة الذات" (أوراق. ص. 218).

وإذا كان كلّ خطاب يروم في نهاية المطاف ممارسة سلطة ما فإنّني أعتقد أنّ الخطاب الوارد في الثلاثيّة والخاصّ بهويّة "إدريس" التآليفيّة، يروم تحقيق هدفين هما:

أ- خلخلة المعلومات السابقة الكامنة في ذهن القارئ المفترض والمتعلّقة ببنية المثقّف العربي والتلميح بأنّ تلك البنية الكامنة ناقصة وغير مكتملة وبالتالي عاجزة عن تأويل تجربته بصدق وشموليّة وتقديمها بكيفية تعميميّة شاملة وواقعيّة.

ب- تصوير البنية الحقيقيّة للمثقّف العربي؛ التي هي بنية مركّبة وإشكاليّة يتداخل فيها الذاتي الخاصّ بالموضوعي العام ويندمج فيها بشكل غير متناغم الأنا بالآخر والفكري بالعاطفي والسياسي بالاجتماعي والتقليدي بالحدائي والفنيّ التخيلي بالمحسوس والواقعي؛ ممّا جعل وعيه مشتّتًا وممرّقًا لا يعرف إلى أين يسير وفي أيّ ناحية ينخرط. واقترح فيما يلي رسماً واصفاً للتقاطب الحاصل بين الشخوص الثنويّة والقوى الفاعلة الفرعيّة لهندسة واستخلاص وعي النموذج الإشكالي وتشكيل نظريته.



ساسا- أبعاد حضور الشخص الثانوي والقوى الفرعية في تشكيل بنية النموذج:

بعد أن سعت في العنصر السابق إلى الكشف عن طبيعة ووظائف الشخص المساعدة (الحقيقية) والقوى الفاعلة (المجردة) التي ساهمت مجتمعة في تشكيل وعي الشخصية الرئيسة وعملت على خلق عنصر الدينامية في نصوصها السردية، أسعى في هذا العنصر إلى تسييج أبعاد حضور الشخص والقوى ذاتها. وذلك عبر استجلاء ما أفرزه حضورها من قوى أخرى لكنها (تجريدية) عملت - بدورها - على تشكيل وعي "إدريس" والتأثير في مواقفه وقراراته.

ويفيد التعرّف على القوى التجريدية - غالبا - في تحديد وظائفها والتي تقوم على إحداث (التوازن) من عدمه لدى الشخصية الرئيسة. ويمكن اختزال تلك القوى في الموضوعات/ التيمات التالية التي منها ما هو:

1- وجداني: فقد شكّلت الإخفاقات الوجدانية التي عاشها "إدريس"؛ سواء على مستوى فقدانه لأمّه (يتمه) أو على مستوى علاقاته الغرامية الفاشلة مع المرأة عموما (مرجانة - الفتاة الفرنسية - الفتاة الألمانية - مارية- عليّة...) قوّة تجريدية ضاغطة على تفكيره وتعامله مع محيطه على أصعدة ومستويات مختلفة. حيث تمكّنت تلك القوّة بما تمثّله من فراغ عاطفي مهول من سحبه من الحياة الاجتماعية العامة والانزواء بعيدا عن أعين رفاقه. بيد أنه تحت ضغط ذلك الفراغ اكتفي بمخاطبة المرأة في مرات عديدة عن طريق الرسائل التي لا يتم الردّ عليها أو ربّما لم تُرسل قط. وكأنّ "إدريس" لم يعد في حاجة إلّا لمخاطب يُصغي إلى ما يضطرب في أعماقه من آلام وأحزان ولكن هيهات.

2- اجتماعي: شكّل الفراغ العاطفي الذي كابده خلال مسيرة حياته؛ سواء وهو في المغرب أو في غربته في باريس أو بعد عودته من غربته قوة تجريدية فاعلة أدّت به في محطات عديدة إلى الاحتفاء بالانطواء والركون إلى العزلة. وهي حالة تعاضمت درجتها في باريس؛ خاصّة بعد أن تعرّف على حقيقة الغرب وأدرك فعليا وجهه الحقيقي. الأمر الذي جعله ينأى شيئا فشيئا عن الصورة المثالية التي شكّلها عنه من الكتب أو من دروس معلّميه الغربيين. بيد أنّ اكتشافه للوجه الاستعماري للغرب أحدث لديه شرخا في صورة (المثال الحضاري) الذي سبق وأن شكّله عبر التهذيب ممّا عاظم عزلته وزاد انطوائه.

وقد أدّت به آلام الشرح إلى الاستسلام لمشاعر الانطواء والعزلة واللحق من كأس الوحدة بعيدا عن شواغل المجتمع وهمومه مكتفيا بالانصات إلى هسيس ذاته وعاكفا على طلب العلم وكتابة "أوراقه" التي يندر للقارئ أن يجد فيها تجسيدا لعلاقة ما مع الجماعة. لذا يمكن القول إنّ عزلة "إدريس" - هي في أحد أبعادها - عزلة المثقّف العربي في هزائمه وإخفاقه في ربط علاقة سوية سواء مع المرأة أو مع الغرب أو مع المجتمع.

3- سياسي: من القوى التجريدية الفاعلة أيضا في تشكيل وعي "إدريس" وهندسة بنيته النموذجية هناك مفهوم (الثقافي) و(السياسي) وتأثيرهما عليه. فقد جمع في بنيته بين (المثقف) كونه يملك أفكارا ومعارف وبين (السياسي) الذي الذي يمثل موقفا مناهضا للانتهازية في نصّي (الغربة واليتيم) ومناهضا للمستعمر في مظاهره المختلفة في نصّ "أوراق"؛ كردّه على (كتابات إدريس الشرايبي) المبرّرة للسياسة الاستعمارية وعرضه لبرامج إصلاحية لمغرب ما بعد الاستقلال.

لكن أحلام "إدريس" برؤية مغرب جديد يسيّر شؤونه المختلفة بطريقة عصرية وعقلانية تكسّرت في مرحلة ما بعد الاستقلال. خاصّة بعدما تأكّد بعد عودته من غربته من استمرار الرواسب والسلوكات الماضوية السلبية وأيقن أنّ المشرفين على إدارة شؤون المغرب المستقلّ هم الطلبة الانتهازيون - الفوضويون الذين عاينهم بباريس وتحاشى الاحتكاك بهم. بيد أنّه فضّل العزلة والانطواء على مخالطتهم. فرجعهم إلى المغرب وتكالّبهم على المناصب عوض الانقلاب على خدمة الوطن.. شكّل قوّة فاعلة دفعت به إلى فقدان الأمل في تغيير الأوضاع ممّا أشعره بالإخفاق ودفعه بالاستمرار في الانقلاب على التحصيل العلمي والمعرفي والجمالي بعيدا عن خدمة الشأن العامّ.

4- معرفي: كانت رحلة "إدريس" إلى باريس للتحصيل العلمي عاملا مهما في تكوينه لوعي نقدي متقدّم ونظرة متعاطمة إلى العالم؛ خاصّة وقد انخرط في المدارس الأجنبية وتأثر بالثقافة الغربية الحديثة. الأمر الذي حفّزه على محاكمة ذاته والعالم المحيط به. وقد أوصلته محاكماته إلى أنّ الحضارة الحديثة - الغربية تشكّل عنصرا مواجهها ومضادا يهدّد كيانه وتراثه. لأنّها تحمل ثقافة تحاول - في عمقها وحقيقتها - أن تفصل بينه وبين مجتمعه وحضارته وتراثه. لذلك يمكن القول إنّ الثقافة التي حازها بعد رحلة

التثقيف والتهديب في الغرب، خلقت في ذهنه وعيا - ما في ذلك شكّ - غير أنّه وعي مزدوج ومنشطر ومشتّت بين حضارتين: عربية وغربية؛ دون أن يكون بمقدوره أن يعرف إلى أيّ الحضارتين ينتمي وفي أيّهما يندغم.

ومن هنا تكون هذه المعرفة المزدوجة والمنشطرة قوة تجريدية عملت على هندسة شعوره المتعاضم بالضياع وبناء مواقفه الباهتة أتجاه ذاته والعالم لانتسّامها بالتردد وعدم القدرة على الحسم. غير أنّه يمكن - من جانب آخر - أن تكون هذه المعرفة المتشظية والوعي المشتّت هي القوة التي شكّلت - بصورة أو بأخرى - فشله العاطفي؛ فقد كان نضج "إدريس" الفكري طاغيا وغير متوازن مع نضجه العاطفي.

واقترح فيما يلي جدولا واصفا لأبرز الشخص المؤثرة والقوى الفاعلة في تشكيل وعي "إدريس" وهندسة بنيته النموذجية:

ش / قوى	مشاعر / أفكار	أحداث / تجارب	أمكنة	مؤسسات
الأم	- الحب - الألم	- الموت - التكوين الأولي	المغرب	العائلة
شعيب	الغربة - الأسى	المقاومة - تنكّر التاريخ	المغرب	الشعب
السارد	- الصداقة - الاغتراب	- الدراسة - تبادل الأفكار	المغرب	الثانوية
الأب	- الحنان اليتيم المعرفي	- الرعاية - التعويض	المغرب	التقاليد
العمّ	الخطرسة	الهجرة	الرباط	العائلة
جليل حمدون	- الانتهازية - الاحتيال	الاستغلال	الرباط	الرأسمالية
يوليوس	الاستلاب - الغزو	خلق أتباع للمستعمر	المغرب	الأماكن العامة

مرجانة	- الإخفاق	تجربة عاطفية فاشلة	المغرب	الحيّ
الفتاة الفرنسية	- العنصرية - الإحباط	تجربة عاطفية فاشلة	باريس	دار المغرب
الفتاة الألمانية	- الاختلاف - الإخفاق	تجربة عاطفية فاشلة	ألمانيا	دار اليابان
مارية	- الهجر - الانتظار - الخيانة - التجسس	تجربة عاطفية فاشلة	المغرب - باريس	- الغزو الاستعمار
شخصيات تراثية	الاستلھام - الاعتبار	الهجران - الانفصام	المغرب	الموروث - الماضي
التيارات الفكرية	الحسّ الوطني الوازع الديني مسألة الانتماء	- الوعي السياسي - التشبّث بالإسلام - تكوّن الهوية	- الكتب الملتقيات قاعات السينما	الغرب
الاتجاهات الأدبية	الحسّ الجمالي - الذوق الفني	- تهذيب الذوق - تثقيف العاطفة	- الكتب القاعات	الغرب
الحركة الوطنية	العزلة - اقتتاص الفرص - الخيبة	- الأحداث التاريخية - الموقف من المستعمر	المقاومة المغربية	المغرب

غير أنّ أهمّ ما يمكن الإشارة إليه - والدراسة تروم تحديد أبعاد شكل حضور الشخص المساعدة والقوى الفاعلة في حيّز النصوص - التي هي في مجملها تصويرٌ لشكل وعي "إدريس" وعرضٌ للمكانزمات التي ضبطت نظرته إلى ذاته وإلى العالم - هو أنّ تأثير تلك الشخص والقوى ينطلق بالنسبة لـ "إدريس" من قدرتها على جعل القارئ يستخلص تردّد "إدريس" بين حالات التوازن وحالات اللاتوازن: فـ "إدريس" كشخصية رئيسة في الثلاثيّة، أرى أنّ أزمته تشرع في الانبثاق بفعل إخفاقاته التي تشكّل ذهنيات الشخص والقوى الفاعلة أطرافاً رئيسة فيها بالأساس. ولعلّ من أبرز تلك الإخفاقات ما تعلّق بمجال "إدريس" العاطفي من جهة ومجاله السياسي من جهة أخرى.

فقد أخفق في علاقاته مع المرأة كما أخفق في طموحاته السياسيّة التي أحبطت آماله في الحلم بمغرب مستقلّ متخلّص من كلّ رواسب المستعمر (الغربة، اليتيم). فشكّلت هذه العناصر (الوقائع) مجتمعة حالة (اللاتوازن) الأولى في الثلاثيّة. فلجأ "إدريس" في نصّ "أوراق" بعد ذلك إلى كتابة "مذكراته" بحثاً عن (خلاصة) ما أو (نغمة) ما تخصّه بتعبير أدقّ؛ ففجّر في مذكراته (أوراقه) كلّ ما اعتمل في صدره وما انطوت عليه نفسيته. وكأنّ "الأوراق" كانت بالنسبة إليه عزاء للنفس وتسليّة للخاطر وهنا تشكّلت حالة (التوازن) الأولى في الثلاثيّة.

لكن الكتابة كيفما كانت لا يمكنها أن تلغي الواقع الذاتي أو الموضوعي المتدهور والمأزوم. فبقى "إدريس" تحت وطأة إخفاقاته العاطفيّة وضغط الهزائم التي يأتيه صداها من الواقع المغربي الموضوعي يجترّ آلامه؛ تماماً كالبطل المأساوي الذي يصارع طواحين الهواء فتهزمه في الأخير. وبهذا يعود مرّة ثانية إلى حالة (اللاتوازن).

غير أنّ السارد و"شعيب" تدخّلا بعد وفاة "إدريس" محاولين عبر انكبابهما على تدارس مذكراته أن يخلقا من إخفاقاته نصراً يعكس (إيمانه) بقيم نزيهة ومشاعر نبيلة بلورهاها في صدق حسّه الوطني ونبيل ذائقته الفنيّة ورفضه الانغماس في حلبة الانتهازية والوصوليّة والجري وراء المصالح التي مثّلها "الطلبة الفوضويون" - بحسب تعبيره هو ذاته في سيرته الذهنية - غير أنّه على الرغم من أنّ هذا (الإيمان) كان قاتلاً وذهب بحياته فإنّ عمل السارد و"شعيب" كان محاولة ثانية لإعادة حالة (التوازن).

هكذا بالإمكان أن نلاحظ إلى أيّ مدى يُسهم تردّد حالة "إدريس" بين (التوازن) و(اللاتوازن) في خلق دلالات (التشّتت) في وعيه ونظرته إلى ذاته وإلى العالم وهو (تشّتت) يشكّل إيقاع rythme الثلاثيّة العامّ؛ الذي لا يمكن للقارئ أن يحسّ به إلّا بعد سماع آخر كلمة فيها. بيد أنّ التشّتت هو الذي يمنح اللذة أو المتعة التي تسهّل على القارئ مساهمة الأرضية السياسيّة والاجتماعيّة التي تنطلق منها النصوص لتخلق "ميثاق القراءة" معه عبر العودة به إلى مراحل سياسيّة واجتماعيّة من حياة "إدريس" تمثّل في عمقها تفاصيل مرحلة تاريخيّة عاشها المغرب قبيل الاستقلال وبعيده بقليل والعمل على تصويرها بأكبر قدر من الحياديّة.

وعليه يمكن القول في الخاتمة إنّ "العروي" اختار شخصية مثقّفة ومثاقفة في ثلاثيّته الروائيّة (الغربة، اليتيم، أوراق) ليصوّر معاناة المثقّف المغربي (السيّزيّفيّة) في مرحلة حسّاسة من تاريخ المغرب؛ مرحلة ما قبل الاستقلال وبعيده بقليل. وذلك حتى يؤكّد تجربته العبثيّة وغربته الحضاريّة ويتمه النفسي والاجتماعي في تلك المرحلة بالذات وليبحث عن أسباب موته ودواعي إخفاقه.

فالثلاثيّة من هذه الناحيّة، تصوّر للواقع المغربي في مرحلة محدّدة من خلال شخصية مثقّفة وذات امتدادات ذهنية ووجدانية؛ بل شخصية كثيرة الدرس والبحث والتأمّل في زيف مقولة أنّ الاستقلال لحظة سعيدة ومصادقيّة مقولة إن عجز المغاربة عن مواكبة الركب الحضاري عقدة على الروائيين المغاربة الانتباه إليها وتصويرها. خاصّة إذا سلّمنا أنّ كلّ مبدع أو ناقد يبحث في الشخصيات الروائيّة عن مفهوم العجز و"العروي" بحث عنه في "إدريس"؛ حيث قال: "عجز إدريس عن إيجاد الصيغة المجازية التي تعكس ما يحس به من يأس ولكنه عجز عن التعبير عن هذا الشعور كموضوع، والعجز هو الموت، هو واضح وملموس في رواياتي"⁽¹⁾.

فقد اجتزّ "إدريس" مرارة الواقع وتجرّع خيبة الاستقلال وفشل في تجاربه الذاتيّة والذهنيّة. وهو على الرغم من أنّه كان (يتوقّع) أنّه كان يناضل من أجل استقلال وطنه ويحاور على الصعيد السياسي والقومي للدفاع عن الأمّة العربيّة وعن الحضارة الإسلاميّة

1- عبد الله العروي، ضمن: من التاريخ إلى الحب، ص 47.

في محافل عديدة مسخّرا لذلك وسائل نضاليّة عديدة منها الكلمة والكتابة؛ بيد أنّه على الرغم من (انشغاله) بالهمّ العائلي والتربوي والوطني والوجداني والقومي والحضاري وإفراغه كلّ تلك الهموم في قوالب ذاتية وفتيّة إلّا أنّ الفشل كان قدره في الأخير. فقد فشل لمّا عجز عن إيجاد المواءمة بين الذات والموضوع وبين الفرد والمجتمع وبين الفكر والوجدان وبين الماضي والحاضر وبين المرأة والرجل وبين التراث والمعاصرة وبين العرب والغرب فأودى به (إيمانه) إلى الإخفاق أو قلّ: إلى النصر المعاكس؛ عبر الصمت والانكماش على الذات (كتابة مذكراته/ أوراقه) بدل البوح ومباشرة الواقع.

إنّ "إدريس" إذا أخذت تصوّرات "لوكاتش" في نظرية الرواية يمكن أن اعتبره بطلا إشكاليا شقيّا بوعيه؛ وذلك نظرا لأنّه يحمل قيما أصيلة ويريد أن يزرعها في مجتمع منحط أخلاقيا وسلوكيا ومعرفيا هو الآخر. غير أن الطريف في المسألة، هو أنّ القيم التي يحملها "إدريس" ليست أصيلة تماما؛ إنّها عبارة عن تمثّلات شكّلتها من مطالعته التي تبدو مفارقة للواقع ويريد أن يرى الواقع على منوالها أو هي عبارة عن تصوّرات استلّها من أفلام سينمائيّة شاهدها ويريد أن يشاهد مجتمعه غير السينمائي أصلا على صورتها. إنّ "إدريس" - في اعتقادي - يشبه بطل "فلوبير" الرومانسي؛ ذاك الذي يعي الواقع ويعي أنّ ذاته - في الأصل - أكبر من الواقع ولكن أمام هشاشة الواقع ومأساويته هو وهشاشة نظريته إلى ذاته وإلى العالم، يعود إلى حجمه الحقيقي ويفضّل الانكماش على نفسه على أن يصدع بالقول: يعود مغتربا يتيما ويموت تاركا أوراقا يهدّدها النسيان.

وعليه يمكن القول إنّ النموذج الإشكاليّ قيد الدرس، يتميّز بالسمات التالية:

- الضياع - الإخفاق والتلذّذ بالإخفاق - الاحساس بالنصر الرومانسي - الخيبة الذاتية والذهنيّة - فقدان الذات - الانفصام - السلبية - العزلة - الغربة الاجتماعيّة - اليتيم المعرفي. إنّ شخصية إشكاليّة أودت بها نظريتها العائرة إلى الوطن والمجتمع والمرأة والتراث والحدّات إلى الإخفاق والموت؛ حين عجز عن مباشرة تلك المسائل بواسائلها ومن دون أحجية. بيد أنّه عوض أن يعترف بعجز نظريته وزيف إيمانه بما يكون عليه الواقع قام بتعليق فشله على شماعة مجتمعه وجيله وطبقته وعائلته.

واعتقد أنّ تأويل هذا البحث لمأساة النموذج الإشكالي في النصوص بأنّها مأساة (نظرة مثقّف إلى العالم) في المقام الأوّل، تفسير ممكن. واعتقد أنّ إمكانيته مستمدّة من فهم خاصّ للعبارة (الاستراتيجية) التي ختم بها الكاتب روايته الجامعة "أوراق" وهي (إنّ إدريس أودى به إيمانه). فقد فهمت أنّ المقصود بها (إنّ إدريس أودت به نظرتّه العائرة إلى العالم)؛ من منطلق أنّ (النظرة إلى العالم) كـ(الإيمان) يمكن تأويلهما بأنّ كليهما "تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميّز ماهيته الداخلية"⁽¹⁾.

وإن صحّ تأويلي للعبارة (المنفذ) السابقة، فإنّ نظر البحث في مسائل تمّ تناولها في دراسات لنقاد آخرين تناولوا روايات "عبد الله العروي" بالبحث والتحليل عبر التركيز على تيمة قهر الواقع الموضوعي وسطوته على الشخصية الرئيسة، تُصبح مسائل - على الرغم من أهمّيتها - ثانويّة. ممّا يعني أنّ هذا البحث يجب أن يضع في أولى أولوياته تحديد ماهيّة نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى الواقع الكلّي وليس تحديد نظرة الرواية أو المؤلّف المغربيين إلى الواقع - وشتان بين النظرتين - كما يجب أن يقوم برصد الروافد والينابيع التي أمدّته هو - وليس الرواية أو المؤلّف أو الواقع - بمظاهر التبعثر والتعثر والتمزّق التي أفضت إلى ضياعه وتبدّده دون غيره في نهاية المطاف... ذلك ما سأحاول القيام به في الفصلين اللاحقين.

1- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص23.

- الفصل الثالث -

بنيّة النصّ الإشكالي
في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة

أولاً: تحديد مفهوم النصّ الإشكالي:

يحوز مصطلح الإشكالي *problématique* وجاهة غير منكورة في حقول العلم والفلسفة والفنّ؛ إلّا أنّها تبرز بشكل لافت ومثير في الفنّ الروائيّ. فكاتب الرواية لا يمكنه أن يكتب (يبحث) فيما تمّ استهلاكه ويات معروفا لدى القراء؛ سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضامين. لذلك فهو محكوم عليه أن (يستشكل) كتاباته حتى يتمكن من الحصول على الجديد؛ الذي قد يلقي الرفض في حينه لدى القراء؛ وذلك نظرا لصعوبة الجديد وغرابته في كلّ مكان وزمان، غير أنّه يبقى مع ذلك معنى جديدا يستمدّ قيمته من قدرة الكاتب على الاستشكال على الأقلّ. لكن، ما المقصود بمصطلح (الاستشكال) وما علاقته بمصطلح (الإشكاليّة) و(النصّ الإشكالي)؟

انطلق في الإجابة عن التساؤلات السابقة من التحديد القاموسي الذي يرى إنّ لكلّ (مشكلة) *problème* حلاً؛ نظرا لاقتران المشكلة - في الغالب - بموضوع أو مسألة لها مبرراتها في الواقع البداهي⁽¹⁾. وانطلق في الإجابة عن التساؤلات ذاتها من التحديد الوارد في المرجع ذاته الذي يرى إنّ (الإشكاليّة) *problématique* معضلة عصيّة على الحلّ. لأصل إلى القول إنّ مفهوم (المشكلة) أقرب ما يكون إلى (الأزمة) القابلة للحلّ بمجرد إدراك الإنسان القوانين والآليات التي تتحكّم فيها. بينما يقترب مفهوم (الإشكاليّة) بشكل كبير إلى الوضع المتأزم والعصي على الفهم؛ وذلك لاقتران (الإشكاليّة) في الغالب بالذات الإنسانيّة التي تطرحها وبالطابع الذهني الكلّي والاستثنائي للموضوع المطروح.

ونظرا لأنّ (المشكلة) يفرزها الواقع البداهي عادة وتكون حلولها متضمّنة فيه غالبا ونظرا لأنّ (الإشكاليّة) ليست بالضرورة موجودة في الواقع ذاته أو منظورة من قبل الجميع على نحو أدقّ؛ بيد أنّها غالبا ما تفرض نفسها نتيجة النقص في المعارف حولها أو نتيجة عدم قدرة المعارف الموجودة على الإقناع بخصوصها؛ ممّا يقلّل من قيمة التعويل عليها فإنّ ذلك كلّه يثير الاحساس بالعجز ويولّد الفضول لدى الأفراد

1- سهيل إدريس، المنهل، ص 975.

(الإشكاليين) ويوقظ عندهم الشعور بالجهل والحيرة والقلق إلى حدّ الإحراج فيلجأون إلى (استشكال) المعارف السائدة بحثاً عن الاقناع.

يمكن أن نفهم ممّا سبق ذكره أنّ مصطلح (إشكالية) له علاقة وطيدة بوعي الأفراد وبالطابع الاستثنائي لوعيهم بشكل خاصّ. كما يمكن أن نفهم أنّ هناك علاقة وطيدة بين مصطلح (الإشكالية) وبين مصطلح (الاستشكال)؛ بيد أنّه لا (إشكالية) - في اعتقادي - من غير (استشكال)؛ الذي يمكن أن أقول بشأنه: إنّه عملية ذهنية راقية وفعل إنساني خلاق واستثنائي له آلياته وقوانينه ورهاناته، ينشأ لدى الذات لحظة استشعارها (مفارقة) (معضلة) غالباً ما تتشكّل في الذهن وغالباً ما يفرزها الواقع ولكن لا يتمّ الانتباه إليها من قبل الواقع ذاته في الغالب. بله أنّ الواقع ذاته بسياقاته ومعارفه وعلومه وفنونه يعجز عن تقديم أجابة مقنعة عنها فتنبري (الذات) حينها، لتصوغ تفاصيل تلك (المعضلة) على شكل (إشكالية) واضحة الأسس والتفاصيل وبارزة المعالم والرهانات. ولو نظرنا إلى الفنّ الروائي بصورة عامّة لوجدنا أنّه يمكن أن ننظر إليه باعتباره تركيباً فنياً لإشكالية ما تطرحها ذات. وهي لأنّها مطروحة من قبل ذات فإنّ الرواية لا تستطيع أن تشير إلى فكرة معصومة؛ بل إنّها ليس بمقدورها أن تُجيب على (الحقيقة) - كما قال "رولان بارت" - وإنّما إذا كان لابدّ أن تطرح حقيقة ما فإنّها تطرح حقيقتها هي الأدبيّة القائمة على (الاستشكال) لا غير. ممّا يجعلها في حالة بحث مستمرّ عن (الضائع) و(المفقود) و(المهمّل) و(المهجور). الأمر الذي يجعل حقيقتها غير يقينية incertaine وبالتالي تبقى الرواية إشكالية Problématique باستمرار^(*).

بيد أنّه يمكن القول إنّ الرواية ذات طابع إشكالي منذ الولادة. فهي منذ أن اتخذت الواقع موضوعاً - خاصّة بعد عثور "ريني ديكرت" على شعار (أنا أفكر، إذا أنا موجود) - وهي تعيش الحرمان من الاستلذاذ باليقيني والمؤكّد. بله إنّها منذ ذلك الشعار لم تعد تعرف طعم القطع بين (إمّا) و(إمّا). لقد أصبح عملها منذ ذلك الحين محصوراً

*- يرى الناقد السوري "محمد عزّام": أنّ "الإشكالية من أبرز سمات الأدب الحديث، ذلك أنّها تشحنه بالتوتر والغموض على عكس ما نجده في الآداب القديمة من اطمئنان ووضوح وصنعة فنية (...) بات الأدب يثير القارئ ويوقظه إزاء المشكلات التي لا يدّعي القدرة على حلّها". يُنظر: محمد عزّام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1992م، ص 8.

في نقل جمرة الشكّ Doute في المألوف والعادي إلى ذهن المتلقّي وشحن عواطفه بروح الارتياح وحسّ الالتباس في كلّ ما هو تقليد قيمي وعرف فنيّ. لكن، هل تعني فكرة أنّ الرواية ذات طابع إشكالي منذ الولادة أنّ كلّ نصّ روائي إشكالي بالضرورة؟

استحضر للإجابة عن السؤال السابق مقولة لـ"ميلان كانديرا" يرى فيها: "إنّ الرواية هي مبدع أوروبا واكتشافاتها. فقد اكتشفت أوروبا مع سرفانتس معنى المغامرة واكتشفت مع صاموئيل ريتشاردسون ما يدور في الداخل وفي الحياة السرية واكتشفت مع بلزاك تجذر الإنسان في التاريخ وسبرت مع فلوبير أرض الحياة اليومية وعكفت مع تولستوي على تدخل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري واستقصت مع بروسست اللحظة الزمنية الماضية ومع جيمس جويس اللحظة الزمنية الحاضرة التي لا يمكن القبض عليها واستجوبت مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي وهي الآتية من أعماق الزمن"⁽¹⁾.

يمكن ملاحظة إنّ "كانديرا" لم يذكر من الروائيين إلّا أولئك الذين أحدثت رواياتهم انزياحا عن المألوف ومثّلت - في حقبة من حقبة التاريخ الأدبي - اكتشافا لعوالم إبداعية كانت غفلا في السابق. وعليه يمكن استنتاج إنّ (الاكتشاف) على المستوى الروائي يتمّ حين تأتي (كتابة) ما للـ(قطع) بين تمفصل أدبي سائد وآخر ناشئ. وذلك لما تعجز قوانين وآليات وصيغ الكتابة السائدة عن التعبير عن وعي تاريخي - اجتماعي - فني ناشئ بدوره. فتبرز كتابة روائية من رحم الوعي الناشئ للتعبير عنه بقوانين وصيغ كتابية مستجدة تتوازي وحمولته التاريخية، الاجتماعية والفنية.

ولا يمكن تصوّر أنّ القطع بين تمفصلين أدبيين عبر الكتابة الإبداعية من الأمور الهيّنة. بل إنّ ذلك لا يمكنه أن يتحقّق في غياب ما يسمّيه "عبد الله العروي" بـ"الإرادة الاستشكالية"⁽²⁾ لدى الكاتب. التي تتّصل - بحسب رأيه - اتّصالا وثيقا بمسألة البحث عن الذات وبمسألة تطويع الأشكال والأساليب الفنية. بيد إنّ "العروي" يذهب أكثر من ذلك حين يقول، إنّّه "لا رواية بدون غموض وإشكال؛ إذ هي رحلة استكشافية بالنسبة للكاتب

1- ميلان كانديرا، فن الرواية، ترجمة بدرالدين عروديكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 1999، ص 45.

2 - عبد الله العروي، ضمن: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، 85.

قبل القارئ، وهي لا تكون رحلة موفقة، إلّا إذا كانت مفتوحة على المجهول (...). الخطر بالنسبة لأي كاتب هو الاستبعاد قبل الاستشكال⁽¹⁾. فما هي مميزات النصّ الإشكالي؟

أ- اعتقد أنّ النصّ الإشكالي لا يمكن أن يكون إشكاليًا إلّا إذا (استشكل) وضعاً أدبيًا سبقه أو واكبه وطرح على آلياته وقوانينه وتيماتِه أسئلة مُستفزة ومُحرّجة. بيد أنّه لا يمكن أن يكون إشكاليًا إلّا إذا أحدث نقلة نوعيّة في التشكّل التيمي والشكلي للكتابة السائدة. أي عندما يُنتج (الاكتشاف) ويعانق (الارتداد)؛ بكلّ ما تحمله عمليتا الاكتشاف والارتداد من عناصر الهدم والبناء. أمّا النصوص التي ترضى بـ(المعتاد) وتسير فيه إلى حدّ (التكرار) فإنّها من حيث أنّها لم تكتشف وإنّما قامت بإعادة إنتاج المكتشف أصلاً ليست نصوصاً إشكاليّة. من منطلق أنّ النصّ الإشكالي - في الحقيقة - ما هو إلّا "بدعة" وخروج عن الآراء السائدة⁽²⁾.

ب- ويستحقّ النصّ الروائي صفة الإشكالي لمّا يكتسي طابعاً (احتجاجياً) عبر (السجال) الذي يمارسه سواء على الصعيد الاجتماعي أو الإبداعي. فعلى الصعيد الأوّل يأتي النصّ الإشكالي لمناهضة القيم الحضاريّة والسلوكات المجتمعيّة التي يرى أنّها غير إنسانيّة. أمّا على الصعيد الثاني فإنّه يأتي لنقض الوعي الفنّي السائد الذي يرى أنّه آسن ومنتهى الصلاحية وذلك عبر ما يطرحه عليه من آليات وصيغ كتابيّة يضع من خلال اشتغال قوانينها السردية إصبعه على قيم غير إنسانيّة في الواقع الموضوعي ولكن الكتابة السائدة أهملتها وهجرتها أو لم تنتبه إليها لافتقار أصحابها للوعي الإبداعي اللازم. ويصبح الحديث عن النصّ الإشكالي تبعاً للتحليل السابق، حديثاً عن علاقة نصّ - وعي فنّي جديد بنصّ - وعي فنّي سابق أو مواكب، تأخذ بعداً (جدلياً) أو (سجاليّاً). ويعبّر النصّ الجديد عن بعده (السجالي) عندما يأتي واضعاً في أولى أولوياته "خلخلة"

1- المرجع السابق، ص ن.

2- رولان بارت، من الأثر الأدبي إلى النصّ، في درس: السيميولوجيا، ترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 61.

البنية النصّية السابقة. وغالبا ما يكون هذا عندما تكون الحركة النصّية الجديدة مستندة في ممارستها على تصوّر جديد وفهم مغاير لما ينبغي أن تكون عليه الكتابة⁽¹⁾.

ولا تتعارض الاستنتاجات السابقة مع نظرة "بيير زيمّا" للكتابة الروائيّة. إذ يرى "أنّ الكتابة الخيالية، بعيدة عن أن تكون ذات صلة بلغة محايدة تستخدمها أثناء ابتكار تقنيات جديدة، فإنّها على عكس ذلك تتطوّر داخل وضعية سوسيولسانية، متّخذة موقفا مع أو ضدّ "السوسيو لهجات"⁽²⁾. بمعنى إنّ "زيمّا" يرى أنّ النصّ الروائي يبتكر تقنيّات روائية جديدة لما يُسهم في إنتاج الوضعيات السوسيو- لسانية من خلال المواقف التي يتّخذها (مع) أو (ضدّ) بعض السوسيو- لهجات.

بيد أنّ "ف. كريزنسكي" (vladimir.Krisinsky) أوضح - هو الآخر - إنّ التطوّر الروائي يمكن أن يكون مُدركا بالنظر إلى ثلاثة قوانين هي: قانون التكرار - قانون التشبّع - قانون التحوّل. ويعني بذلك أنّ الكتابة الروائيّة تكون تكرارية عندما تكون مقيدة بتكرار نفس التيمات والشكل السابقين عن إنتاجها وتكون متشعبة عندما تُصبح مرغمة على التكرار وغير قادرة على إظهار الخصائص الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافيّة وتكون تحوليّة متى أفرزت تشكّلات تيمية وشكلية جديدة⁽³⁾.

واعتقد أنّه لكثرة ما تحدّث "العروي" في كتاباته عن قيمة "الإرادة الاستشكاليّة" عند الروائي العربي بشكل خاصّ ولكثرة ما تساءل عن (الجديد) في التجربة الروائيّة العربيّة وعمّا (يميّزها) عن التجارب الروائيّة عند الأمم الأخرى ولكثرة ما استهجن (جري) الروائيين العرب وراء الحكاية والنادرة على حساب (سوسيو لوجيا الشكل) رغم ما تتيحه له من قدرات للتعبير عن سوسيو لوجيا المثقّف العربي (المعزول) و(المهجور) عن مجتمعه (المشتّت) و(المتلاشي) بدوره، فإنّ ذلك كلّه يجعلني افترض أنّني لست أمام أيّ روائي أو أمام أيّة نصوص وإنّما أمام روائي إشكالي وأمام نصوص إشكاليّة.

1- سعيد بقطين، انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3 2006م، ص 104.

2- p.v.zima, l'ambivalence romanesque, proust, kafka, musil, le sycomore, Paris. 1980, p: 50.

3-Vladimir kryinsky, carrefours de signes, essais sur le roman moderne, mouton, 1981 p.81.

بل أمام "حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية سياسية، فنية"⁽¹⁾. فهل افتراضي في محلّه؟ وإن كان الأمر كذلك، هل ستعبّر بنية نصّوصه - قيد التحليل - عن تجربة المثقّف المغربي والعربي بعد خروج الاستعمار بكيفية مغايرة للمألوف تبرز تشنّته وتمزّقه واضمحلاله وتلاشيه في النهاية؛ وبشكل أوضح ممّا هو باد في الواقع المائل للعيان؟

ثانيا: بنية النصّ الإشكالي في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة:

أفضّل الشروع في دراسة بنية النصّ الإشكالي في ثلاثيّة "عبد الله العروي" من الاحتجاج الذي طالما كرّره في كتاباته الفكرية والإبداعية على حدّ سواء؛ بخصوص الصورة المتناثرة والمبعثرة وغير المقنعة التي تقدّمها الكتابة الروائيّة العربيّة عن الواقع العربي "المتلاشي" بحسب وجهة نظره. وهو الواقع الذي غدت فيه الكتابة ذاتها (متلاشيّة) وواهيّة هي الأخرى؛ بيد أنّها غدت عاجزة عن التعبير بفنّية وحياديّة "عن وضع خاصّ بالمثقّف عندما يكون منعزلا مهجورا، داخل مجتمع مشنّت"⁽²⁾.

وقد صرّح - وهو يجيب محاوره بشأن الكيفية التي يكتب بها الرواية - أنّه "لم يجد حيال هذا الواقع المشنّت من خيار، إلّا التشبّث بالواقع المتلاشي أو الانطلاق من الفكر الحرّ لاستطلاع وتمثّل العناصر اللاّزمة لإعادة بناء ذلك المجتمع المكسّر"⁽³⁾. بيد أنّه كتب في نصّ "اليتيم" أنّ "الموضوع غير موحّد واللغة مشنّنة منذ آلاف السنين والكتاب هائم في أحزانه" (اليتيم. ص. 59).

فهل شخصّ "العروي" المجتمع العربي المشنّت والمكسّر في رواياته حقّا؟ هل امتلك الوعي الفنّي والتاريخي الكافيين لتشخيص المثقّف العربي عندما يكون منعزلا ومهجورا داخل مجتمع مشنّت؟ بل ما هي القوانين الفنّية والصيغ السردية والتشكيلات الخطابية التي توسّلها لإعادة بناء المثقّف العربي المكسّر والمشنّت؟ بل هل هو قادر على تخريب عالم منهار وبعيد عن نفسه إلى حدّ كبير وإعادة بنائه من جديد؟ ما مدى انزياح تجربته الروائيّة عن النزوات والتجارب الكتابية التي جعلت الأدب عالما مبعثرا

1- صدوق نورالدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائيّة)، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، 1994، ص 12.

2- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 249.

3- المرجع نفسه، ص ن.

وفقط؟ وما مدى استجابته لواجب الكتابة الإبداعية التي ترى "أنّ التجربة الأدبية هي من صميم اختيار التبعثر، هي مقارنة ما ينفلت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون، هي الخطأ والخارج، هي ما يستعصي ادراكه"⁽¹⁾.

1- التشتت على مستوى زمن الكتابة والنشر والقصة:

يجدر بي وأنا أروم تحديد الكيفية التي تناول بها "العروي" مسألة التشتت الفردي والجماعي في نصوصه الروائية، أن أشير إلى مفارقة طريفة بدت لي وهو يتعامل مع ما أشرت إليه سابقا بمسألة (التصوير المرجعي في الكتابة الروائية المغربية). فعلى الرغم من أنّ النصّ في ثلاثيته الروائية لا يشبه النصّ وإن كان يمتدّ به ومنه يسترسل، إلا أنّ (التشتت) - كدلالة مهيمنة على النصوص - هو الذي خلق عنصر (التماسك) بينها جميعا. بل أذهب إلى حدّ القول إنّ الحضور الكثيف لدلالات (التشتت) في الثلاثية هو العنصر الذي جعل النظر إلى النصوص الثلاثة ككلية (Totalité) أمرا ممكنا واعتبار (التشتت) الخيط الرابط بينها؛ بل العنصر المهيمن Dominant على بنيتها لولا الاختلاف في الجزئيات المكوّنة له بين النصّ السابق والنصّ اللاحق.

واعتقد أنّ الاختلاف في الجزئيات المكوّنة لتفاصيل التشتت بين النصّ والنصّ لم يأت اعتباطا وإنّما كان بغاية أن تمتدّ إحياءاته من النصّ السابق إلى اللاحق ومنهما تسترسل وتتوّع. لذا وجب على هذا الفصل من الدراسة - الذي يروم الكشف عن بنية النصّ الإشكالي في الثلاثية - أن يتناول النصوص الثلاثة وكأنّها نصّ واحد أو كأنّها نصوص مشتتة تريد قول نصّ واحد متماسك عبر تشتتها بتعبير أدقّ. دون إغفال إنّ النصّ لا يشبه النصّ حتى وإن كان به يمتدّ ومنه يسترسل طبعاً.

ويمكن من خلال مساءلة الزمن المتّصل بنشر/ كتابة / أحداث قصة نصوص المدوّنة، التأكّد من أنّ النظر إليها كـ(كلية) أمر ممكن حقيقة وإنّ ورودها في ثلاثة

1- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 36.

نصوص متعاقبة زمنيا ومستقلة عن بعضها البعض غرافيكيا Grahiques^(*) كان بغاية استخلاص دلالات التشتت والتبدد بأكبر قدر ممكن من الشمولية والتنوع لا غير. ويُقصد عادة بالزمن المتصل بكتابة النصّ الروائي في الدراسات النقدية الحديثة تلك الفترة التي تصاحب وضع النصّ وتأليفه. ويُعنى بالزمن المتصل بنشره زمن انتقال العمل الروائي من عالم الكاتب إلى عالم ثانٍ قوامه مجال النشر وما يكتنفه من معطيات تقنية وعلاقات مهنية وقانونية مختلفة في إطار أوضاع ثقافية وتاريخية محدّدة. أمّا زمن القصة فيُقصد به - عادة - الزمن الذي تنتسب إليه أحداثها⁽¹⁾.

وإذا كان التعرّف على زمن القصة يفيد عادة في تحديد الفترة التاريخية المعبر عنها في النصّ؛ ممّا سيسهم - لا محالة - في ضبط علاقته بالشرط الموجد وبالنصوص الروائية الأخرى المتعالق معها، فإنّ معرفة الفترة التي اكتتفت كتابة وإنشاء ونشر نصّ روائي ما، تساعد - إلى حدّ كبير - في تحصيل معطيات يفيد استنتاجها في فهم أسباب إنشاءه هو بالذات في الزمن الذي أنشئ فيه بالذات. "أي أنه لابدّ من الاستئارة بعصر إنشاء القصة لفهمها ومن الاستئارة بها لفهم العصر الذي أنشئت فيه"⁽²⁾.

وعليه يمكن القول إنّ مشروع "العروي" الروائي^(*) - المعروف عليه التروّي قبل أن يخرج كتاباته إلى القراء - مشروع متشتت بين فضاءات غرافيكية وأخرى زمنية متباينة. فقد

*- أعني بالفضاء الغرافيكي الفضاء الموضوعي أو الطباعي للكتب الثلاثة؛ وهو الفضاء الذي يعتبره "هنري مثيران" المكان المادي الوحيد الموجود في الروايات؛ حيث يجري عبره اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ. يُنظر: Henri Mitterand, discours du roman, éd puf, 1980, p: 192.

1- يُنظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ ط، د/ تا، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص 41.

*- تجاوزتُ للتحقق من وجهة فكرة أنّ "العروي" كتب مشروعا روائيا، وجهة نظر الباحث والأكاديمي المغربي نورالدين صدوق الذي يعتبر رواية "اليتيم بمثابة" الجزء الثاني من مشروع "العروي" الروائي ورواية "أوراق" النصّ الجامع لهما مرتكزا في ذلك على معيار (تردادها) جميعا للشخص ذاتها؛ حيث يقول: "حين نعتبرها كذلك فلعامل أساس كون بعض الشخصيات التي وجدت ذاتها ومسارها في "الغربة" تعود مجددا إلى مسرح الأحداث في "اليتيم". وهو عود لا يشكل قطيعة بقدر ما يمثل استمرارا في الرؤية والتصور. وبالطبع هو الاستمرار المؤكد حتى ظهور "أوراق" وقد يمتد". يُنظر: نورالدين صدوق، عبد الله العروي وحداثة الرواية، قراءة في نصوص العروي الروائية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 1994م، ص 47.

وقد اعتمدتُ في تجاوري ذلك، على أقوال "العروي" التي عبّر فيها مرارا عن رفضه أن يكون (ترداد) الشخص في رواياته عاملا حاسما لإثبات ترابطها. فاعتمدتُ لإثبات العلاقة التكاملية بين نصوصه قيد الدرس على ما ورد في النصّ التقديمي الذي أرفقه الناشر بكتاب "أوراق"؛ وهو النصّ/ الورقة الذي بيّن فيه "العروي" أنّه واع بكتابة (مشروع روائي) وليس مجرد روايات؛ والدليل على ذلك أنّه قسم (مشروعه) إلى قسمين: قسم يحتوي على "وقائع" وأحداث تخصّ "إدريس" وجيله؛ تكفل نصّا "الغربة واليتيم" بتقديمها وقسم آخر يقدم الوقائع والأحداث ذاتها ولكن بوصف أدقّ وبتحليل أعمق وبرؤى جمالية وفكرية أخصب؛ تكفل نصّ (أوراق، سيرة إدريس الذهنية) بتقديمه. أجد ذلك في قوله: "عندما

صدرت الرواية البكر (الغربة) لأول مرة في 21 سبتمبر 1971م عن دار النشر المغربية بالدار البيضاء. أمّا نصّ (اليتيم) - وهو عمله الروائي الثاني - فقد صدر لأول مرة سنة 1978م عن الدار نفسها. دون أن يكون العمل الروائي الأخير؛ فقد نشر "العروي" بعده نصّ "أوراق - سيرة إدريس الذهنية" سنة 1989م. بيد أن القائمة لا تزال مفتوحة باعتبار أنّ "العروي" كتب نصوصاً روائية أخرى ولم ينقطع عن الكتابة إلى الآن.

ولا تتحصر ظاهرة تشتت نصوص "عبد الله العروي" الروائية في مسألة توزعها (الغرافيكي) بين كتب مستقلة عن بعضها البعض وصدورها في فترات متباعدة؛ سواء على مستوى سنوات الكتابة أو على مستوى تواريخ النشر وإنّما تتعدى ذلك لتكتف زمن القصة أيضاً. فأحداث الثلاثية (يوحد) بينها (التشتت) هي الأخرى. إذ تشتت زمنياً بين حقيبتين: واحدة سابقة عن لحظة الاستقلال المغربي وأخرى بعيدة بقليل.

وإذا كان التاريخ لأحداث الثلاثية من الأمور التي يصعب ضبطها بدقة إلا أن استنتاج أن أحداثها تتصل بحقبة الاستعمار الفرنسي للمغرب وبالحقبة التي تلت استقلاله مباشرة يبقى أمراً ممكناً. وذلك انطلاقاً من أحداث بعينها تشير إلى حضور العسكر الأجنبي واجتماع المقاومين له وقيام الفدائيين بعملية فدائية ضدّ أحد الخونة المتعاونين مع الاستعمار وخروج هذا الأخير من المغرب (نصّ الغربة)؛ وانطلاقاً من الأحداث التي تشير إلى اصطدام المغاربة بواقع الاستقلال الذي خيب آمالهم حين جاء على عكس ما كانوا يخططون له (نصّ اليتيم) وانطلاقاً - أيضاً - من انكباب "إدريس" على كتابة (أوراقه) التي أرّخ فيها لإسباب (تشتته) و(تلاشيه) في النهاية؛ وهي أسباب منها ما يتعلّق بتركة الاستعمار الثقيلة على تركيبة جيله الذهنية ومنها ما يتعلّق بإخفاقات واقع الاستقلال المغربي وتبعاتها على وعيه ونفسيته.

خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي الذي عاش فيه الجيل الذي أنتمي إليه، وجدت نفسي أمام عمل نصف منجز. كان لا مفرّ لي من أن آخذ إدريس رمزاً لذلك الجيل. الجانب الوقائي من حياته معروف مسبقاً. يعلم القراء الذين تابعوا إنتاجي (الغربة واليتيم)، أنه غادر السياسة ليتفرغ للفن، وأنه لم يحقق في هذا الميدان ما كان يصبو إليه. لم يبق لي إلا أن أتوسع في الجانب التحليلي. كيف يتم ذلك، إلا من خلال مؤلفاته المكتوبة. نصوص مختلفة المضمون متفاوتة الطول (يوميات، خواطر، نقول، رسائل، اختبارات مدرسية، مذكرات، مقالات، عروض، مراجعات)، أوراق منثورة في حاجة إلى نظم وتأليف" (أوراق، ص. 5).

ويمكن التأكّد من الورد المشتّت للأحداث، حين الانتباه إلى تقديمها مبعثرة بين فصول مختلفة من السنة من جهة وعرض تفاصيلها موزّعة بين الهنا (المغرب) أين يمضي "إدريس" وقته على الشاطئ أو في زيارة الأقارب وتبادل الحديث مع الوالد، العمّ "شعيب"، "مارية"، "عمر"، "جليل"، "حمدون"، "يوليوس"، وبين الهناك (فرنسا) / الغرب. غير أنّ هذا كلّه ليس سوى أحداث عابرة جرت. أمّا الفعل الحقيقي فيبدأ من اللحظة التي ينكبّ فيها "إدريس" بالبحث في نفسه في تلك الأحداث وفي ما يحيط بها فيحسّ حينها بأنه يسبح في مجرى ذاكرة مُشتّتة هي الأخرى. بيد أنّ ما يغوّر (يعمّق) تشتّتها أكثر ممّا هي عليه في الداخل، أنّ "إدريس" لم يقطع اتّصاله بالعالم الخارجي المشتّت بدوره.

فقد أفضى تشتّت بحث "إدريس" بين الداخل والخارج، الذات والآخر، الهنا والهناك مع إصراره على البقاء متّصلاً مع كلّ الجهات في آن واحد، إلى تعميق بحثه حقيقة؛ غير أنّه نظراً لتشتّت (الخارج - الآخر - الهناك) من جهة وتشتّت (الداخل - الذات - الذاكرة) بالخصوص؛ بين محور ينصرف إلى الماضي وآخر ينصرف إلى الحاضر فإنّ ذلك أدّى إلى تشتّته بين الداخل والخارج والماضي والحاضر والهنا والهناك؛ دون أنّ يمتلك القدرة على الحسم في أمر الفضاء/ الجهة أو المحور الزمني الذي سيندمج فيه. أقول أدّى ذلك إلى (تشتّته) وليس إلى (ثراء نظرتة وتنوعها) بحكم نوعيّة (المأل) الذي آل إليه في النهاية؛ ألا وهو التلاشي والاضمحلال والتبدّد رغم أنفه.

والطريف في الظاهرة، هو أنّ تشتّت "إدريس" يتمّ تكريسه حتى على مستوى الفضاء الواحد / المحور الزمني الواحد. فهو مشتّت بين عناصر الماضي البعيد الذي يمثّله الوسط الذي أقام / يقيم فيه علاقاته (الأهل، الأصدقاء، رموز وذكريات الطفولة وتاريخ بلاده) وبين عناصر الماضي القريب الذي يصله بالغرب الذي يتذكّره عبر المعيش اليومي والتساؤل الملحّ عن الهوية والمصير. الأمر الذي جعل "إدريس" يبدو كالمعلّق بين عمودين يجذبانّه دون أن يمتلك القدرة على اختيار الوجهة التي يفضّل الانجذاب إليها: أينجذب إلى (الوسط) الذي أقام / يقيم فيه أم ينشدّ إلى (الغرب) الذي تهذبّ على يديه وكأنّه رأى أنّ انجذابه إلى جهة من الجهتين يعني النتيجة ذاتها أي التمزّق والتبدّد.

ويتمّ تكريس التشتّت ذاته على محور الحاضر أيضا؛ الذي يتشكّل من "الصدّيقية" المدينة / الفضاء المشتّت بين النهر (المغرب)؛ أين يوجد "إدريس" والأبّ و"مارية" الحبيبة وابنة العمّ و"عمر" و"يوليوس" و"شعيب" الصديق والمناضل وذاكرة المدينة وبين البحر (أوروبا)؛ أين توجد (باريس) وفيها "إدريس" مرّة أخرى و"مارية" و"لارة"؛ دون أن يحوز الجميع بما في ذلك "إدريس" القدرة على تحديد الفضاء الحضاري الذي يريد الانتماء إليه: هل يريد الانتماء إلى فضاء (النهر) وما يحمله من دلالات أم إلى فضاء (البحر)؟

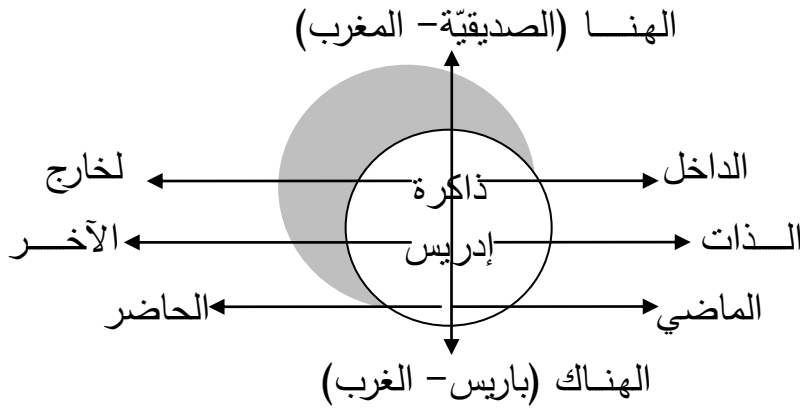
ويمكن للقارئ إضافة محور ثالث؛ أرى أنّه له كامل الحرّية في رسم ملامحه مادامت نصوص "إدريس" ترفض بطبيعة رؤيتها كلّ تأويل أحاديّ البعد. محور ينتج عن تحاور الأزمنة والفضاءات السابقة أو من صمّتها؛ ما دام "لصمت إدريس صدى" (أوراق. ص. 8). فالنصوص باعتبارها نقطة تحاور بين مكانين (محليّ وأجنبي) تعيد بكيفيتها الخاصّة تشكيل جدليّة (الأنا) في علاقته ب(الآخر). وهي باعتبارها نقطة تحاور بين (الماضي/ الحاضر) تنتج ماض مستعاد يواصل فيه "إدريس"، الأبّ، العمّ، "شعيب" حياتهم (لاهين) عن كل تغير ثمّ "مارية" "عمر"، جليل، حمدون الذين يسترجعون ويركّبون بل ويحلمون بصور من ماض بعيد أملا في العثور على حاضر ينعمون فيه بالطمأنينة.

والواقع إنّ عبر التحوّل بين الأزمنة والأمكنة المشتّتة فإنّ المستقبل (زمنًا ومكانًا) هو ما يضيع من "إدريس"؛ الذي كثيرا ما كرّر عبارة "كلّ شيء إذن إلى ضياع" (ص. 142)⁽¹⁾. ويشرح "توماس وولف" (Thomas Wolf) بشكل ساحر هذه الوضعيّة الإشكاليّة في الكتابة بقوله: "أنا (يقول بطل رواية حديثة) جزء من كلّ ما مسست وما مسّني والذي ليس له من وجود غير ما أعطيته وأصبح آخر مختلطا مع ما كنته آنئذ والذي تحوّل أيضا بما أنّه اختلط بما أنا هو وما أنا هو التراكم الذي أصبحت عليه"⁽²⁾.

ولعلّ الرسم الواصف التالي يبيّن حالة (التشتّت) التي يكابدها "إدريس" في النصوص:

*- تواتر ورود هذه العبارة عشرات المرّات في نصوص الثلاثيّة؛ إلى درجة أنّه يمكن عدّها (لازمة). وسأقوم في الفصل الأخير - لما أتناول مسألة تبدّد النموذج الإشكالي - بتحليل تيمة الضياع باعتبارها (لازمة) في النصوص.

2- أحمد المديني، الرواية المغربية: وضع الهوية مع الآخر، فكر ونقد (مجلة)، المغرب، العدد 12، 1998، ص 56 نقلا عن: WOLFE Thomas. Look homeward, New York, Angel, 1929, p. 162.



2- على مستوى العتبات:

أ- على مستوى العناوين:

تُعتبر العناوين التي يسمّي بها "العروي" نصوصه، المداخل الأولى التي يصادفها المتلقّي قبل ولوجه إليها. ولم تعد قدرة العنوان على إحالة المتلقّي إلى ما هو خارج النص أو داخله ولا وظيفته الإغرائية (séduction du public) وبعده الأيقوني ومركزيته في تبئير دلالات النصوص السردية الرئيسة خافية على المتلقّي؛ ف"العنوان وإن كان يقدّم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنصّ، فإنّه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلاّ بعد اجتيازه؛ إنه تمفصل حاسم في التفاعل مع النص" (1) لما له من "أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية" (2).

وتستقرّ ألفاظ "الغربة"، "اليتيم"، "أوراق" كعناوين للروايات - قيد الدرس - فضول القارئ العربي وتعمل عبر شكل حضورها على أغفلتها الخارجية والداخلية ومن خلال ما تزخر به من حمولات معرفية ذات دلالات سوسيولوجية سلبية وإشكالية على خلخلة ما استقرّ في ذهنه حولها من معارف شكّلتها عبر تراكمات تاريخية ملتبسة؛ نظرا لتشتتها بين تاريخ عربي رسمي متوازن في الظاهر ومشكوك فيه في الباطن وآخر مهمل ومعزول يعاني (الغربة) تارة أو يعيش التهميش والوحدة تارة أخرى (اليتيم)؛ معاناة وتهميش يجتهد

1- محمد بوعزة، من النصّ إلى العنوان، مجلّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدة- مج 14- ع53- رجب 1425هـ، ص408.

2- البشير اليكوبي، العنوان، ضمن: القراءة المنهجية للنص الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 2006م ص91.

السارد و"شعيب" في ترتيب تفاصيلهما واستدراج دلالاتهما من "أوراق" مشتتة خلفها متقف مغربي/ عربي كابد العزلة وتجرع كأس الضياع.

بيد أنّ القارئ وبمجرد أن يشرع في مخاتلة دلالات عناوين الروايات تقفز إلى ذهنه أسئلة عديدة من قبيل: ما هذه الغربة ومن هذا اليتيم؟ ولماذا رسما باللون الأحمر ووضعاً لوحدهما في قلب الغلاف الخاصّ بكل واحد منهما دون وصف أو إضافة؟ وما دلالة ورودهما معرّفين بالآلف واللام؟ هل للإشارة إلى أنّهما (تخصّان) شخصاً/ طبقة مجتمعاً بعينه دون غيره مثلما يذهب إلى ذلك النحاة؟ وهل مضمون العنوان الأوّل لا يخرج عن دلالات النوى، البعد، الفراق والتشتّت؟ وهل مضمون الثاني له علاقة بدلالات الأوّل خاصّة وهو لا يخرج مثله عن معاني الفقد، الوحدة، الانعزال، الهجر والانقطاع التي تعجّ بها معاجم وكتب التراث العربي؟

بل ما نوع (الغربة) التي تريد البوح بدلالات النصّ الأوّل وما نوعيّة (اليتيم) الذي يجتهد للوشاية بمضمون النصّ الثاني؟ هل هي غربة مكانيّة أم غربة اجتماعيّة أم كليهما؟ وما شكل تلك الغربة: هل هي ذاتيّة، اقتصادية، دينيّة، وجوديّة أم غربة مركبة؟ وهل هو يتم ناجم عن فقدان "إدريس" لأُمّه وهو في سنّ مبكّرة؟ أم هو يتم عاطفي/ فكري اجتماعي/ معرفي كابده طيلة حياته؟ بل هل هو يتم فردي أم جماعي؟ هل هو يتم كلاسيكي يمكن فهمه بمجرد الإطّلاع على معناه الوارد في القرآن الكريم والسنة النبويّة والقواميس والمأثورات القديمة؟ أم إنّّه يتم مستجدّ انتجته الحضارة الحديثة وبالتالي يستحقّ الانتباه إليه؟

ولا تقلّ قدرة عنوان النصّ الثالث "أوراق" على الإيحاء بدلالات التشتّت من العنوانين السابقين. فلفظة أوراق كبنية لغويّة لسانية، جاءت اسماً بصيغة الجمع الذي مفرده ورقة ولكنها بالمقابل، جاءت اسماً نكرة وغفلاً. أمّا كمورفيم فإنّها جاءت مجالا لتقاطع حقول دلاليّة عدّة شتّتت دلالاتها؛ منها الحقل الدلالي الطبيعي (عالم النبات) ومنها الحقل المعرفي الذي يحيل على الممارسة الإنسانيّة المرتبطة بفعلي القراءة والكتابة. بيد أنّها

كنص^(*) جيء به لتأدية وظيفة من الوظائف^(*) التي تُسهم في اجترار معنى النصّ السردي وجذب القارئ للقبال عيله، اكتفت بتأدية وظيفة تسمية النصّ Dénominative Fonction البسيطة لا غير؛ مقارنة بوظائف أخرى أكثر نبلا يؤدّيها العنوان.

لذلك يمكن القول إنّ لفظة (أوراق)؛ التي توحى بدلالات التبعر والنشوش وعدم الترتيب أيضا، عنوان صامت وحيي. وهو الوصف الأنسب - في اعتقادي - للتعبير عن بنيته. خاصّة وقد اعتادت عناوين أخرى في المتراكم الروائي العربي أن يتفانى أصحابها في جعلها معبرة عن مضامين النصوص التي تسماها بأكثر قدر ممكن من الاجترارية وذلك بغض الطرف عن قيمة تلك المضامين الفعلية.

قلت إنّ نصّ العنوان - قيد التحليل - صامت وحيي، لأنّ حضوره المتقدّم مقارنة بالنصّ السردي الرئيس، لم يُسهم في إبراز تميّز هذا الأخير عن أوراق أخرى في المتراكم الأدبي العربي كأوراق "أبي بكر محمد بن يحي الصولي" التي اتخذها مثالا للاحتذاء. بيد أنّه لم يُسهم في إبراز معناه هو ذاته أو تأمين ظهوره؛ خاصّة وأنّ النصّ السردي الرئيس عادة "لا يقدّم نفسه في حالة تخلّقه الأولى إلّا نادرا، بل يعضده في ذلك عدد معيّن من التقديمات الكلامية أو غير الكلامية مثل اسم المؤلف أو العنوان أو التوطئة أو التوضيحات. ولا نصل دائما إلى تحديد درجة انتمائها إلى هذا النصّ أو ذاك غير أنّ

*- أصبح يُنظر إلى العنوان - خاصة بعد توسّع مفهوم النصّ - على أنّه نصّ هو أيضا إلّا أنّه (نصّ آخر) يدخل في علاقة تفاعلية مع النصّ السردي الرئيس ليصبح بنية جزئية في بناؤه الكلّي. يُنظر: ولّات محمد، دلالات النصّ الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007م، ص 55. بيد أنّ العنوان أصبح له جانبا مستقلا في الدراسات النقدية المعاصرة يُطلق عليه (Titrologie) استمدّت استقلاليتها من التبلور الذي مَسّ مفهوم التفاعل النصّي حيث تمّ الانتباه إلى "الخاصية الأساس للعبة والتي تتمثل في القوة التكميلية لرسالتها". يُنظر: pigallet Philippe, méthodes et stratégies de lecture, pour un art de lire, e.s.f, éditeur, paris 1996, p:91؛ فصار العنوان هو الآخر معنّيا بقضية إنتاج المعنى في النصّ السردي وتأويلها لما له من "قيمة سيميولوجية وإشارية تفيد في وصف النصّ ذاته". يُنظر: محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، 1987م، ص 48.

*- من وظائف العنوان بحسب "ليو هوك" leo Hoek الواردة في كتابه. Marque du titre. Mouton. 1981. P17: وظيفة التسمية F.Denominative فالعنوان هو الذي يعيّن النصّ ويمنحه تسمية ذاتية تحدّد هويته النصية الخاصة. الوظيفة الإحالية: F.Referentielle، حيث يتحدّد العنوان كإحالة إلى مضمون النصّ بالجملة وليس كمجرد علامة لسانية طارئة يرسلها الكاتب اعتباطا مثلما يرسل رصاصه طائشة. وظيفة الاستماله: F.Conative؛ إذ يكون من بين مقتضيات النصّ أن يغوي القارئ ويستميله إلى أفقه الدلالي الخاص.

هذه التقديمات تحيط بالنصّ وتوسّعه لتظهره وتبرزه في معناه الأصلي؛ أي لتحيينه ولتأمين حضوره في العالم تقبّلاً واستهلاكاً⁽¹⁾.

وعندما أقول إنّ نصّ العنوان صامت وحيي، فإنّ ذلك لا يعني أنّه أخرس بقدر ما أقصد أنّه جاء لفظة نكرة وغفلا. وهو لأنّه جاء بتلك المواصفات فإنّه لم يساعد على ابتراح معنى النصّ الذي وسمه ولم يساهم في تحديد جنسه الكتابي. بيد أنّه دلّ بدلا من ذلك على (اللامعنى) عوض أن يدلّ على (معنى) في النصّ الرئيس وعمل على تكريس (البياض) عوض تكريس (الكتابة) ومارس (العدم) بدل (الكينونة) ودلّ على (التشتّت - التبعثر) الذهني و(التشوّش) الأجناسي و(اغتراب) العلامات و(تيهها) بدل أن يكرّس (محتوى) ما أو يدلّ على (جنس كتابي) ما أو يعقد (ألفة) مع القارئ. غير أنّه إذا ما تمّ تناول العنوان من وجهة نظر تأويليّة؛ باعتبار أنّ "العنوان مصطلح إجرائي ناجح في مقارنة النصّ الأدبي ومفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النصّ العميقة قصد استنتاجها وتأويلها"⁽²⁾ فإنّه بالإمكان تأويل ورودّه بالمواصفات السابقة على أساس أنّه لإنتاج (التشتّت الذهني). خاصّة إذا ما تمّ النظر إلى مسألة عدم تعيينه لمضمون بعينه ورفضه الإشارة إلى فكرة محدّدة في النصّ الرئيس وانفتاحه على كلّ معنى محتمل وعدم رغبته في التقيّد بمعنى ما.

بيد أنّه يمكننا أن نقرأ التشتّت المفرط لدلالات العنوان، على أنّه نابع من تشتّت عامّ يمكن ملامسته في البنية الكبرى المنتجة. بل أنّ وروده بذلك الشكل ما هو في الحقيقة إلّا لعبة (بالمعنى الإيجابي للعب) من قبل الكاتب لتوريط القارئ والزجّ به في عمليّة جمع المفكّك والمنشطر والمبعثر والمكسر على أصعدة ومستويات معرفيّة وفنّية واجتماعيّة مختلفة. أمّا صمت لفظة أوراق، فيمكن تأويله على أنّ المقصود منه دفع القارئ العربي إلى استنطاق الزوايا المغمّطة في أوراق الثقافة العربيّة. أمّا بخصوص حيائها فيمكن تأويله

1- Gérard Genette, seuils, Ed. Seuil, 1987, p7.

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة الكويت، ع03، المجلد 25، 1997م ص96.

على أنه رغبة الكاتب في بلوغ قمة الإغراء والإغواء لملاكات المتلقي الذهنية حتى يتمكن - بعد أن ألف الحياء والصمت - من البوح والتعبير والمغامرة ونبذ العي.

بيد أن تشتت معاني عناوين النصوص - قيد الدرس - برمتها، كان لتنشيط إدراك القارئ المفترض وتحفيز وعيه لارتياذ المخفي وركوب المجهول وتعريف النكرة وفتح الغفل واستتطاق الصامت والانتباه إلى المهمل والمهجور؛ عبر إعطاء (الغربة) دلالة وإيلاء (اليتيم) عناية ومنح بياض (الأوراق) هوية ومعنى. إنها ألفاظ - عناوين بقدر ما تدعو القارئ المفترض إلى أعمال الذهن وغزو البياض وممارسة فعل الكتابة لتجديد الوعي بالكتابة ذاتها، بقدر ما تدعوه إلى الإنصات إلى هسيس الألفاظ المألوفة واستطلاع فعل الإنسان، التاريخ والمجتمع فيها؛ بيد أنها ألفاظ تدفع إلى تنشيط غريزة اشتها المعاني إلى أقصى مداها. فهي - على غير المؤلف في عناوين كثيرة في المتراكم الروائي العربي - تحفز الإدراك ليعيد إنتاج ما بدا ويبدو من المسلّمات؛ علّه يعثر في صدى (المسلّمة) و(النكرة) و(الغفل) و(المبعثر) على فرادة مؤجلة أو معنى مهمل أو خصوصية مهجورة.

ب - على مستوى (التعيينات) الأجناسية:

يبدو من خلال العتبات؛ خاصّة تلك التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب(*) أنّ "العروي" يعتني عناية خاصّة بشكلها ومحتواها. حتى أنّها تبدو وكأنّها تسبق مضامين نصوصه الروائية لتخاطب القارئ مُعلنة عن محتواها بطريقتها الخاصّة. فهي بذلك تقوم بمهمّتي التقديم والإيحاء بالتبليغ. بمعنى أنّها تزيّن الكتب وتعطيها طابعا جمالياً وفي الوقت نفسه ترسخ وظيفة تداوليّة fonction pragmatique تُسهم في جذب القارئ واستقطاب اهتمامه عن طريق مخاطلته ومحاورة أفق انتظاره.

ويمكن اعتبار النصّ الذي يحدّد التعيين الأجناسي في أي عمل أدبي الموجّه القرائي لنظامه والبيان الإيضاحي المؤكّد لمدى احترامه لخصائص الأجناس الأدبية وسماتها بطريقة جماليّة وفنيّة. والمتأمّل في عتبة التعيين الأجناسي للنصوص

*- هناك عتبات لا تعود مسؤوليّة وضعها إلى الكاتب مباشرة ويطلق عليها "ج. جينيت" [النصّ الفوقي نشري] (paratexte éditorial) ويندرج تحته كل من الإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النشر ويتم اقتراحها من قبل الناشر على أن يتمّ تثبيتها في الكتاب بعد موافقة الكاتب طبعا.

- قيد الدرس - يصادف استشكالا على هذا الصعيد يتمثل في حالة التشنّت والتردد البادية على الكاتب؛ فهو لم يفصل بشكل قطعي وبكيفية لا لبس فيها مسألة تعيين جنس مؤلفاته: هل هي روايات أم قصص أم سير ذهنية أم أجناس كتابية أخرى؟

إذ يجد القارئ على ظهر الغلاف الخارجي لنصّ "الغربة" تعيينا أجناسيا يشير إلى أنّه (رواية)؛ غير أنّه عندما يمرّ إلى الغلاف الداخلي، يجد تعيينا مغايرا يشير إلى أنّ كتاب "الغربة" (قصة) وليس رواية! فيختار في ماهية التعيين الأجناسي الأصل للكتاب وماهية التعيين الأجناسي (المزيف). الأمر الذي يدفعه إلى استشكال المسألة لمعرفة السرّ الكامن وراء تشنّت الكاتب بين التعيينات الإجناسية وعدم فصله فيها من جهة وتشنّت نصوصه بين تعيينات إجناسية متباينة ومختلفة الأنظمة والخصائص من جهة أخرى؟

بيد أنّ "العروي" قام بتكريس الظاهرة ذاتها على مستوى نصّ "أوراق" حين اكتفى بالذكر إنّ نصّ "أوراق" هو "سيرة إدريس الذهنية". فهل نصّ "أوراق" يخرج عن مشمولات الكتابة الروائية؟ ولماذا لم يعلن "العروي" في مؤلفه عن جنس الكتاب: هل هو رواية أم سيرة ذاتية (أوتوبيوغرافيا) Autobiographie أم سيرة موضوعية Biographie؟ وفي ظلّ هذه الحالة الأخيرة: هل يمكن اعتبار "إدريس" وجها آخر لـ "عبد الله العروي"؟ أم أنّه مجرد شخصية ورقية ومنظور سردي فحسب؟

بل لماذا اكتفى الكاتب بالإشارة في العنوان الفرعي الداخلي - وباستحياء - إلى أنّ كتاب "أوراق" هو "سيرة إدريس الذهنية"؟ وهي الإشارة التي عمّقت - في اعتقادي - إشكال تجنيس الكتاب عوض أن تحلّه. بيد أنّ الكاتب من شدة إيغاله في استشكال مسائل الكتابة الإبداعية وتجديد عاداته فيها مع كلّ نصّ، أن قام في الكلمة التقديمية لنصّ "أوراق" بتثبيت إشكالية التجنيس؛ ممّا أحدث استشكالا لدى أحد النقاد فحدّث الكاتب قائلا: "لماذا لم تكتب مباشرة سيرة ذاتية أو رواية يكون بطلها إدريس؟" (أوراق. ص. 5).

وإذا كنت متيقّنا أن المقاربة الداخلية للنصوص هي وحدها القمينة بالبتّ في مسألة التعيين الإجناسي لأيّ نصّ، إلّا أنّني لا أرى مانعا من الوقوف عند الأسباب التي دفعت الكاتب إلى استشكال عتبة التعيين الإجناسي وتكريس حالة التشنّت على هذا المستوى.

خاصّة وأنا أعلم أنّ الكاتب يفكّر مليّاً قبل أن يعرض كتاباته على القراء. فلماذا لم يتم بحسم المسألة بنفسه - يا ترى- وهو الأعلم بجنس النصوص التي كتبها. هل هي قلة الدراية بالفروق الموجودة بين الأجناس الأدبية *Généricité* ؟ أم أنّ المسألة مقصودة ولها دواعيها السوسيو- ثقافية التي يتوجّب التقبيل عنها واستجلاء جذورها؟

أرى أنّ استشكال "العروي" مسألة التعيين الأجناسي لنصوصه وعدم فصله فيها مباشرة يحمل أكثر من دلالة. ولعلّ الدلالة الأبرز التي تحملها المسألة هي دلالة التشتت أو دلالة الاحتجاج على حالة التشتت في الكتابة الروائية العربية السائدة بتعبير أدقّ. فقد عبّرت هذه الأخيرة عن المجتمع العربي - في نظر العروي- دون أن تدرك الفروق الموجودة بين (سوسيولوجيا المجتمع الغربي) و(سوسيولوجيا المجتمع العربي). الأمر الذي أدّى إلى عدم ادراك الكتاب العرب الفروق الموجودة بين الشكل الروائي الوافد وبين المضمون السوسيولوجي للمجتمع العربي ممّا جعلهم يتيهون بين التقنيات السردية الوافدة وبين الوضعيات السوسيولوجية التي أبترت من أجلها. فكل تقنية سردية في الغرب لها ما يبرّرها سوسيولوجيًا.

ضف إلى ذلك أنّه في الحين الذي يرى فيه الكتاب العرب أنّ المجتمع العربي مجتمع روائي وليس مجتمعا قصصياً أو أقصوصياً أو سيرياً ويواصلون - تبعاً لتلك الرؤية- كتابة نصوص يقولون إنّها روائية، يرى "العروي" أنّ عدم انتباههم لأبسط ضرورات الكتابة الروائية ومنها (الوسط) الملائم للفنّ الروائي ك"المجتمع البورجوازي الذي تتوفّر فيه الحاضرة الفسيحة المستبحرة، التي تتجسّد فيها اللغة والذهنية والنفسانية التي تمثّل قياس الإنسان السوي"⁽¹⁾ هو ما جعلهم يكتبون ولكن لغيرهم وليس عن مجتمعهم. بل إنّ يصل إلى حدّ القول إنّ الرواية العربية لم تخرج عن "إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد وعدم الدقّة، لتصل إلى مستوى الرواية الكلية الشاملة"⁽²⁾.

1- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 240.

2- المرجع نفسه، ص 241.

ويوغل في استشكال المسألة حين يتساءل "هل يوجد بالفعل في مجتمعنا العربي موضوع روائي لا نقول قصصي؟"⁽¹⁾ ليخرج الكتابة ذاتها بقوله مؤكداً "إنّ الأقصوصة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المفتت المحروم من أيّ وعي جماعي"⁽²⁾. فلا غرابة حينها أن يبتكر "العروي" تعيينات إجناسيّة جديدة أو يقوم بنسخ التعيينات الخارجيّة في أغلفة كتبه بتعيينات أخرى داخلية مغايرة؛ مادام ذلك يوفر للقارئ إمكانية تقديم قراءة مضمونها أنّ الكاتب يريد التعبير عن تشتت الوعي الفنّي لدى الكاتب الروائي العربي وبيروم الإيحاء بأنّه يحتجّ على ذلك الوعي المشتت في آن واحد.

إلا أنّ القراءة السابقة لعتبة العناوين الواسمة لنصوص "عبد الله العروي" الروائيّة تبقى قراءة ناقصة وبحاجة إلى التحقق في اعتقادي. لذلك سأسعى في الفقرات التالية من الدراسة إلى البحث في علاقة العناوين بمحكي النصوص السردية الرئيسة للثبّت من امتدادات دلالات التشتت في محكي النصوص من جهة وتحليل التقنيات السردية والصيغ الأسلوبية التي اتّبعتها الكاتب لاستخلاص تلك الدلالات.

3- على مستوى محكي(*) النصوص الرئيسة:

بقدر ما يبدو "العروي" في كتاباته الفكرية والإبداعية منغمسا في الواقع السوسيو- سياسي المغربي والعربي والعالمي - في اعتقادي على الأقلّ - يبدو بالقدر نفسه مطلّعا على التقنيات السردية والصيغ الأسلوبية الحداثيّة والفلسفات المتّصلة بهما. بيد أنّه يبدو في كتاباته الإبداعية - بشكل خاصّ - على بينة بالعلاقة الموجودة بين التقنيات السردية الوافدة من الغرب والموضوع الذي تصلح تلك التقنيات للتعبير عنه عربيا.

وقد عبّر "العروي" عن الفكرة السابقة بقوله: "كل كاتب يستوحي تقنية معيّنة إلّا ويتشبع بالفلسفة المرتبطة بها أصلا، رضي بذلك أم أباه، وعى به أم غفل عنه. بل

1- المرجع السابق، ص 239.

2- المرجع نفسه، ص 243.

*- أقصد بالمحكي: العالم التخيلي الذي يتضمّن الفضاء والشخصيات والأحداث. يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التنبير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2005م، ص 34.

بقدر ما يتّضح وعيه بهذا التلازم - بين السرد والفلسفة- بقدر ما تكثر حظوظه في تحقيق ما يرمي إليه من توازن في عمله وما يأمله من نجاح تجربته الفنية⁽¹⁾.

ويمكنني أن أعدّ التصريح السابق عنصرا مساعدا على طرح فرضية هذا العنصر من البحث. حيث افترض أنّ "العروي" يحوز طاقة إبداعية وخلفية نظرية ومعرفية أهلتاه لتوظيف التقنيات السردية والصيغ الأسلوبية اللازمة للتعبير عن حالة التشنّت التي يعيشها المجتمع العربي من خلال شخصية نموذجية يتمّ وضعها في وضعيات مختلفة. إذ أنّه "من المجرب أن الفكرة لا تتضح في ذهن كاتبها إلا بعد أن يعيد كتابتها مرارا في ظروف وأساليب مختلفة"⁽²⁾.

بل أذهب إلى حدّ افتراض أنّ "العروي" استخدم تقنية (الانشطار) وما يتبعها من صيغ أسلوبية ملازمة كالانعكاس والتضمين للتعبير عن التشنّت ذاته من خلال شخصية "إدريس". وذلك عبر تغوير - تعميق دلالات هذا الأخير النفسية والاجتماعية إلى درجة بدا انعكاسا (بالمفهوم الإيجابي للانعكاس) لمظاهر موضوعية عامّة. ف"إدريس" منذ البداية عاش على مستويين (أوراق. ص. 18). بيد أنّ "الصورة التي يقدمها إدريس غير متجانسة" (أوراق. ص. 24)؛ شعاره في ذلك نصائح "نيتشه" للشباب: "ناقض نفسك" (أوراق. ص. 35) و "عليكم بالأقنعة" (أوراق. ص. 43) وإنّ "الذهن أيضا يقفز من الشيء إلى ضده بلا واسطة" (أوراق. ص. 46) على حدّ قوله. فما المقصود بتقنية الانشطار؟ وهل وجودها في النصوص وليد غواية فنية أو نتاج رغبة في التجريب من أجل التجريب أم أنّه نتاج واقع عامّ يسوده التشنّت ويلفه الانشطار هو الآخر؟

أ - مفهوم "الانشطار":

1- لغة: يرد الجذر اللغوي (شطر) في "لسان العرب" و"الصاحح في اللغة" و"مقاييس اللغة" بمعنى: "جعلتُ الشيء نصفين أو جزئين". وتدلّ اللفظة ذاتها في الحديث النبوي الذي جاء في "لسان العرب": [الطهور شطر الإيمان]، أنّ النصفين قد يكون أحدهما خفيا والآخر ظاهرا. لأنّ "الإيمان" يظهر بحاشية الباطن و"الطهور" يظهر

1- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص ص 244 - 245.

2- عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 1998م ص 45.

بحاشية الظاهر. كما تدلّ اللفظة ذاتها في "مقاييس اللغة" على المشاركة؛ فقولك: شاطرتُ فلان الشيء بمعنى اخذتُ منه نصفه وأخذ هو النصف". فلفظة "الانشطار" بحسب المعاني اللغوية السابقة تحمل معنى المشاركة والانقسام والتقسام كذلك.

ب- اصطلاحاً:

ويتمّ تداول لفظة (الانشطار) في الاصطلاح النقدي العربي بمسميات عديدة منها: الإرصاء المرآتي، التشطّي، التشذير، التقعير، التجويف، التغوير. ويقصد بها كصيغة أسلوبية أثيرة في عموم تلك المسميات "تقرّع وانشطار المحكي في النصّ القصصي إلى محكي رئيس وآخر فرعي يدور في فلكه ليغذّيه ويغوره (يعمّقه)؛ مرتكزا في ذلك على تقنية التضمين inclusion وتقنية الانعكاس réflexité"⁽¹⁾.

وليس الانشطار - بحسب "حسن اليوسفي" - "ممارسة طارئة على الأدب الحديث فأصوله تعود - بحسب لوسيان ديلنباخ Lucien Dallenbach - إلى الأدب الباروكي الذي عرف مصطلح الانشطار بين أحضانه أخصب فتراته، تلتها فترات أخرى تمثلت بالخصوص في الرومانسية، الطبيعية، الرمزية ثم الرواية الجديدة"⁽²⁾. أمّا التعريفات التي أعطيت له كمصطلح أدبي فهي عديدة ومنها أنّه "كلّ عمل يظهر داخل عمل آخر مثال: الحكاية في الحكاية / الشريط في الشريط/ لوحة مرسومة في لوحة... إلخ"⁽³⁾.

ومصطلح الانشطار وإن كانت مرادفاته في العربية عديدة ومؤقتة - بحكم توالد الترجمات - فإنّ مقابله في الفرنسية واحد وهو (la mise en abyme) الذي كان "فيكتور هيجو" (Victor hugo) 1802-1885 أوّل من انتبه إليه في مسرح "وليام شكسبير". وقد ذكر "هيجو" في تعريفه له "إنّه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة فألى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي هناك عاصفة أخرى في كأس الماء"⁽⁴⁾ ثمّ استهوت الصيغة ذاتها "أندري جيد" (André Gide) 1869-1951 فقام بإثرائها

1- أحمد البيوري، دينامية النصّ الروائي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1993م، ص 45.

2- حسن يوسف، المسرح في المرايا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003م، ص 24.

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص 230.

4- يُنظر تعريف مصطلح (mise en abyme) في ويكيبيديا الموسوعة الالكترونية الحرّة باللغة الفرنسية.

نقدا وإبداعا ثم جاء من بعده "لوسيان دولنباخ"⁽¹⁾ الذي عرفت معه صيغة الانشطار أبعادا ودلالات جديدة لا تزال تثري الدراسات السردية وغيرها إلى يومنا هذا.

ج- انشطار المحكي الرئيس أو تشتت بنية النموذج الإشكالي:

تُسهّم بنية المحكي في النصوص نصوص قيد الدرس في استخلاص دلالات التشتت والانكسار. وذلك سواء على مستوى بنية "إدريس" الذهنية والنفسية أو على مستوى الواقع الموضوعي العام المصوّر فيها. فالمحكيات الرئيسة في الثلاثية لا تتكوّن من محكيات كبرى تُهيمن على السرد فقط وإنما تتكوّن بـ(التوازي) مع ذلك من محكيات صغرى تعمل على تغيير دلالات الكبرى لما تدور في فلكها.

واللّافت للنظر في نصوص الثلاثية هو أنّ محكياتها الصغرى لم تمارس الانشطار عن المحكيات الرئيسة فحسب وإنما جاءت هي الأخرى منشطرة إلى بنيات مقطعية مشتتة تمّ تجميعها. فقد وجدت الحكاية الصغرى الواحدة تتشكّل من عدّة مقاطع يتناول كلّ مقطع منها طورا من أطوار العلاقة بين "إدريس" و"مارية" في نصّي (الغربة واليتيم) أو علاقته هو ذاته بواقعه القريب أو البعيد في نصّ (أوراق) عبر التضمين. أي أنّها محكيات (بنيات مقطعية) تتضمّن في جوهرها تفسيراً للتحوّلات التي انتابت تلك العلاقات من الحبّ إلى الصدود ومن الطفولة إلى الشباب وفي حضن العائلة أو في المهجر وما تخلّلتها من تقاطعات وتباينات وصراعات على صعيد "إدريس" النفسي والذهني والاجتماعي.

فعلى مستوى نصّ "الغربة" يجد القارئ إلى جانب المحكي الرئيس الذي يصوّر العلاقة بين "إدريس" و"مارية" وما اعتورها من شدّ وجذب، محكي "شعيب" الذي يقابل زوجته ولا يدري كيف يتصرّف معها (الغربة. ص 117) وقصة "لارة" التي تحكي

1- يعرف الكاتب الانشطار في الصفحة 52 والصفحة 76 من مؤلفه كما يلي:

P52: « [...] est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire ».

P.76: « L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'histoire racontée (ou fiction), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une citation de contenu ou un résumé intertextuels. En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. ». Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme Seuil, Paris, 1977.

عن تعلّقها بشاب إسباني بلهجة يائسة قائلة: "خرجت إلى مسقط حبي تاركة ورائي آيات البطولة وآثار الضمار وكأنني شخت بغتة. إن الثورة ضد الملل أمر عسير. كيف اختلق أملا جديدا بعد أن فات من حياتي ما فات. كنت في عداد اللاجئين وما فررت من أحد أو فزعت إلى أحد. أدركت أن حياتي مرّت على الهامش أيام الانقلاب وأوقات الانبساط" (الغربة. ص. 16) وقصة "عمر" و"مريم" التي تأتي على لسان "مارية" في جمل سريعة منها: "علمت فيما بعد أنه ارتمى بين أحضاني فارا من مريم رفيقته في السفر التي قسا عليها بجوابه الدائم: لست حرّا" (الغربة. ص. 136).

وتعتبر قصة المرأة التي قتلت زوجها "ليلة الزفاف خيفة أن تخيب أماله فيها" (الغربة ص. 48) من أكثر المحكيّات الصغرى إيجازا. كما يوجد في مستوى آخر من المحكيّات الصغرى فيلما سينمائيا يصف علاقات متعثّرة بين رجل وامرأة على شاطئ البحر وعندما تستيقظ المرأة لا تجد أثرا للرجل "ها هي تبحث عنه طول الشاطئ وعرضه وتعثّر على أثر في الرمل فتتبعه ويؤدي بها إلى ما وراء الأمواج وهي الآن تقتحم وتؤم البحر العميق بينما يعلوها وقر طائرة نافورة" (الغربة. ص. 35).

كما يوجد محكي صغير على شكل (حلم) لمحت فيه "مارية" قبل أن تنغمس في النوم "صورة امرأة محمرة الشفتين.. تمدّ ذراعيها في هيئة استعطاف وفزع تستجدي رقصة من جبار متسلّط" (الغربة. ص. 98) ومحكي آخر تمثّله (أسطورة) "المولى شعيب" الولي الصالح الذي جاء من مراكش على ظهر سبع طيّع ولم يقف أبدا على ضفة النهر بل "حرن السبع على الربوة ونزل العاشق التائه زائرا متعبدا ينجي من بعيد عائشة البحرية" (الغربة. ص. 115).

وتتجلّى دلالات الانشطار في نص "اليتم" أيضا. ففيه يصرّح "إدريس" قائلا: "إنّ المفصوم لا يتمنى أن يختفي عالم من عالميه" (اليتم. ص. 59). وكأنّ نصّ "اليتم" ونصّ "الغربة" في حقيقة الأمر ما هما إلّا "وعاء واحد وأحزان شتى" (الغربة. ص. 29) أو كأنّهما "خلاصة تجربة واحدة" (الغربة. ص. 58) "لا بل هي تجارب عدّة تظافرت وتوحّدت" (الغربة. ص. ن) فلم يعد هناك "فرق بين تجربة وأخرى" (الغربة. ص. 61).

يحكي نصّ "اليتيم" عبر "إدريس" الذي هو السارد في الوقت نفسه محكيين اثنين: أحدهما رئيس والآخر ثانوي ينشطر منه. وإذا جاز لي عنونة المحكي الرئيس فإنني سأختار عبارة (قصة عودة مارية إلى المغرب واختفائها المفاجئ) عنوانا له. وهي القصة التي يسرد "إدريس" تفاصيلها إلى درجة بدت وكأنّها قصة ذات صوت واحد هو صوته الذي يضطلع بمهمة عرض الأحداث عبر وحدات سردية صغيرة تتناول كلّ وحدة جانبا من جوانب انتظاره / لقائه بـ"مارية" ثمّ اختفائها عنه في الأخير.

- احساس "إدريس" بالضياح في مدينة البيضاء: (المقطع. 1- 3).
- انتظاره لـ"مارية" في المطار: (المقطع. 11- 14).
- قدوم "مارية" واستضافة "إدريس" لها ولقائهما بـ"جليل": (المقطع. 15- 19).
- استضافة "جليل" "مارية" و"إدريس" في بيته: (المقطع. 20- 26).
- معرفة "إدريس" أنّ عودة "مارية" إلى المغرب ليست للقائه وإنّما لإجراء بحث يتعلّق بحياة مجتمع مدينة الصديقيّة: (المقطع. 27).
- عزم "مارية" و"إدريس" على الذهاب إلى مدينة مراكش: (المقطع. 28).
- لقاء "مارية" و"إدريس" بـ"حمدون" وهما في طريقهما إلى مراكش: (المقطع. 46- 47).
- وصول "مارية" و"إدريس" إلى مراكش: (المقطع. 48- 50).
- اختفاء "مارية" المفاجئ في ساحة جامع الفنا: (المقطع. 51- 52).
- إخبار "إدريس" الشرطة بحادثة اختفاء "مارية" وعودته إلى البيضاء: (الم. 53- 54).
- شكوك "إدريس" حول سبب اختفاء "مارية": (المقطع. 55- 66).
- زيارة "إدريس" للطبيب: (المقطع. 66- 70).

وبالتدقيق في جزئيات المحكي الرئيس يمكن استنتاج أمرين: الأوّل هو أنّ نصّ "اليتيم" يتركز في بنيته العامّة على محكي نصّ "الغربة". بيد أنّ محكي الأوّل يمكن عدّه استمرارا (لا تكرارا) للمحكي الذي دار بين "إدريس" و"مارية" في النصّ الثاني. والأمر الثاني هو أنّه عبر الحكي تتكوّن على سطح رواية "اليتيم" حبكة ذات بنية طويلة تتمثّل

في عودة "مارية" إلى "البيضاء" بعد فترة غياب دامت خمسة عشر عاما لتتصل بـ"إدريس" الحبيب السابق لمساعدتها على إنجاز بحث سوسولوجي عن مجتمع مدينة "الصدّيقية" ثمّ تقوم معه برحلة مشتركة إلى "مراكش" لتختفي هي بشكل مفاجئ في الأخير.

وتتشطر عن المحكي الرئيس السابق ذو الحبكة الطويلة مجموعة من الاستذكارات أو التهويمات يحمل كلّ استذكار أو تهويم منها قصّة فرعية. وإذا جاز لي عنوان المحكي الفرعي فإنني سأختار عبارة (رحلة إدريس عبر الذاكرة والباطن) عنوانا له. وهي رحلة نكتشف تفاصيلها عبر القصص المنبثقة من ذاكرة "إدريس" محلقة في فضاء النصّ لتحفّزه على السرد ولتضيء بعض جوانبه المعتمة. ويمكن رصد القصص الفرعية التي تضمّنتها استذكارات "إدريس" بحسب الترتيب الذي وردت به في صفحات الرواية كما يلي:

- قصّة المخترع الضائع: (اليتم. ص. 11).
 - قصّة "علية" البئيسة: (اليتم. ص. 15).
 - قصّة المعلّم المكناسي والد "علية": (اليتم. ص. 16).
 - قصّة المرأة الأنجليزيّة الجاسوسة: (اليتم. ص. 18).
 - قصّة الشيخ العجوز: (اليتم. ص. 21).
 - قصّة ليلي اللبنانية التي لم تنس وطنها: (اليتم. ص. 28).
 - قصّة المناضل الإيطالي الذي قاوم الفاشيّة وتكرّر له التاريخ: (اليتم. ص. 49).
 - قصّة الخادم صالح وفرسان الدمار: (اليتم. ص. 77).
 - قصّة الفقيه الرفاعي ورعب السياسة: (اليتم. ص. 86).
 - قصّة مدرّس المدينة: (اليتم. ص. 93).
 - قصّة الرجل الذي التقت به "مارية" بعد اختفائها عن "إدريس": (اليتم. ص. 146).
- وإذا كان المحكي الرئيس في رواية "اليتم" يضمّ حبكة طويلة وظيفتها تحفيز السرد وتنشيط أفعال الشخصيات فإنّ تلك الوظيفة لا يمكنها أن تكتمل ولا أن تكتسب ملامح "التحرّر من الذكرى والتصالح مع النفس ومع الزمن" (اليتم. ص. 35) أو "أن يعيد الذاكرة إلى المدينة" (اليتم. ص. 88) إلّا عبر ارتداد "إدريس" إلى الماضي؛ ماضي التاريخ العام

وماضيه الشخصي: "استنشق رائحة الماضي استلذ طعم الماضي بعد خمس عشرة سنة" (اليتيم. ص. 35) ليغدو في عمق المحكي وبواسطة تقنيّة الاسترجاع وكأنّه في رحلة بحث عن زمنه ووجوده وجذوره مستدعيًا كينونته في علاقتها بالغيريّة؛ بنظرته أو بمركزها على حدّ تعبير "جاك لاكان" Jacques Lacan 1901 - 1981⁽¹⁾.

وقد ترتّب عن رجوع "إدريس" إلى الذاكرة لاستدعاء كينونته، أن وجد "الذاكرة آفة يُمحي المسجل على شريط ولا يُنسى المخزون في الذهن" (اليتيم. ص. 13). بيد أنّه وجدها منشطرة بين الرئيس والفرعي وأنا والغير والحاضر والماضي والهنا والهنالك أو قل بين الطبيعة والذات؛ كما قال هو في إجابته على سؤال طرحته عليه "مارية": "هل في وسعك أن تتغمس في الطبيعة وتنسى الذات؟" فردّ قائلا: "أنا، في زمني وبين أقراني، لا أستطيع (...) لأنّ غشاوات موروثه تحجب عن عيني النور" (اليتيم. ص. 58).

ولا تقلّ مظاهر الانشطار ودلالات التشتّت في نصّ "أوراق" عن النصّين السابقين بيد أنّ الانشطار في "أوراق" تجاوز أن يكون عنصرا تقنيّا معزولا عن مضمونه السوسولوجي إلى تشكيل بؤرة نصّية مشحونة بدلالات التشتّت والانكسار سواء على المستوى الشخصي أو على المستوى الاجتماعي والسياسي العام. فها هو "إدريس" "ينقل من العبارة المباشرة، الالتقاط العفوي لما يروّج في المجتمع حول فواجع الماضي إلى عبارة تساؤلية فيواجهه مشكل الهيكلية. لم يعد مرآة صقيلة يعكس مباشرة ما يرى ويسمع، بل أصبح مثقلا بالتساؤلات حول ذلك الموصوف المنعكس في ذهنه (...) هذا الشكل الجدلي، الإشكالي المتغيّر والمتلوّن باستمرار.." (أوراق. ص. ص. 217. 218).

وعند العبور إلى أحداث نصّ "أوراق" ووقائعه صادف البحث مسألة تتعلّق بطبيعة تلك الأحداث والوقائع. فالنصّ يستبعد - على غير العادة في المتراكم الروائي المغربي أو العربي - الوقائع والأحداث المتّصلة بمحكي الحياة اليوميّة ويحتفي بدلا من ذلك بالمحكي الفكري عبر تسليط الضوء على المؤثرات التي طبعت رؤية "إدريس" للوجود وساهمت في تشكيل وعيه ونموّ وجدانه. بيد أنّ البحث لم يجد أحداثا بالمعنى المألوف

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 233.

لفظة événements وإنما وجد أحداثا ذات طابع ذهني Montal / خطابي Oratoire على حساب محكي الحياة اليومية؛ وكأنّ الشخصية التي يريد النصّ معرفتها شخصية خارقة للعادة وخارقة لليومي (*).

وقد أدّت هيمنة الأحداث ذات الطابع الذهني بما تتضمنه من تصوّرات ومقولات وأطروحات تتناول - في مجملها - الواقع الإنساني بالمعاينة والفحص والتحليل على حساب محكي الحياة اليومية، إلى غلبة محكي الأقوال Récit de paroles على محكي الأحداث Récit D'événement بحسب تعبير "جيرار جينيت" (1). ف"العروي" إذ يحتفي بـ"إدريس" وهو يفكر أو وهو يتفاعل مع أقوال المفكرين والمؤرخين والفلاسفة والفنانين الذين التقى بأفكارهم خلال تشكّل سيرته الذهنية، لا أخاله يحتفي به استعراضا لمآثره أو تبشيرا بأيديولوجيته وإنما لأنّ المحكي الذهني لا يمكنه إلا أن يحتفي بأقوال أو أفعال ذات طابع ذهني وفكري؛ من منطلق أنّ الأفكار لها محكيها وتاريخها هي الأخرى. بيد أنّ الفكر وتاريخه بالنسبة للروائيين المثقفين لا أخاله منفصلا عن الحياة اليومية وإنما الحياة اليومية في واقعهم تغدو بكلّ جزئياتها وعمومياتها أمرا مفكرا فيه على الدوام.

ويتجلّى الانشطار على مستوى محكي "أوراق" حين يتضمّن طبقتين سرديتين تشتمل الأولى على المحكي الإطار أو الطبقة السردية المؤطرة (الحاشية) وهي محكي "شعيب" والسارد اللذان ينهضان بدور الحكي فيحلّان "أوراق" "إدريس" ويناقشان مضمونها ويعلقان عليها وتشتمل الطبقة الثانية على المحكي المؤطر أو الطبقة السردية المؤطرة (المتن) وهي محكي "إدريس" المتمثّل في "أوراقه" التي يتحدّث فيها عن قضايا عديدة ومختلفة تتعلّق بمسيرة تشكّل جانبه الذهني. فبنية النصّ بالنتيجة، مبنية على تعدّد النصوص وتفرّعها إلى نصّ المؤلّف وما يعرفه عن مدينة الصديقية وما جرى ويجري فيها ونصّ إدريس (أوراقه) ونصّ السارد (جامع الأوراق ومرتبها ومحلّها) ونصّ شعيب (التعليق على الأوراق وتثمينها) ونصّ القارئ المفترض للأوراق ولما أحاط بها من تعليقات وتحليلات. فهو نصّ مبني "على انعكاس الصورة في مرايا متقابلة" (أوراق. ص. 7).

1- Gérard Genette, Figures III, édition seuil, collection poétique paris, 1972, p: 12.

وقد اسهم اعتماد "العروي" على طريقة "المتن" و"الحاشية" التي كانت سائدة في الكتابات التقليدية والانزياح عنها في آن، في إنشاء دلالات التشّت وإشاعتها في النصّ. إذ يقول في الكلمة التقديمية للنصّ: "للقارئ الحق (...) أن يختزل الكتاب في أوراق إدريس فقط ويستقل بالكلمة دون الراوي وشعيب" (أوراق. ص 7). غير أن قراءة المتن بمعزل عن الحاشية في نصّ أوراق بالذات يؤدي في اعتقادي إلى عزله عن الوظيفة التحليلية للسارد والوظيفة التعليقية لشعيب وحرمان القارئ من مكونين سرديين هامين في بلورة السرد وتناميه وحيويته الجدلية. خاصّة وهو يقوم على تحليل ومناقشة سيرة مثقّف مغربي من الناحية الذهنية ذات الرابط الاجتماعي المتّصل بطبيعة المجتمع المنتج والحاضر وما يمثّله من قيمة في تأويل سيرة مثقّف بحجم "إدريس".

لذلك لا غرابة أن يبدأ الحدث السرد في المحكي المؤطّر (إذا جاز لي اعتبار ذلك حدثاً) بمبادرة "شعيب" بحمل أوراق "إدريس" إلى السارد ومطالبته بترتيبها وتوثيقها خوفاً عليها من الضياع. لأنّ توثيقها من خلال كتابة سيرة ذهنية لـ"إدريس" يُعتبر احتفالاً بعشرينيته بعد موته؛ "يحتفل الناس بالأربعينية لاحتفال بعشرينية إدريس.. عشرين سنة في ظلمات الاحتلال وعشرين سنة في نور الاستقلال" (أوراق. ص 9).

وللاقترب أكثر من دلالات التشّت في نصّ "أوراق" سأقوم بتلخيص/ جرد كلّ أقسامه وفصوله بحثاً عن تجليات تقنية الانشطار فيه ورصد تداعياتها على دلالاته. فالنصّ يتكوّن من ثلاثة أقسام مسبقة بمقدمة بعنوان (شبح شعيب) ومنتهاية بخاتمة بعنوان (التأبين). ويحتوي كلّ قسم منها على ثلاثة فصول؛ وتبعاً لذلك سيكون جرد محكي "إدريس" على النحو التالي:

- الفصل الأول: يتضمّن (الورقة 3 والورقة 5) من محكي "إدريس" ويحمل لفظة

"العائلة" عنواناً له. وفي ذلك إشارة إلى أنّ الورقتين تتناولان التعريف بعائلته ومواصفاتها. غير أن القارئ لا يعدم الالتقاء بمحكيات فرعية تتطرّق لسنوات دراسته التي قضاها بمراكش مع زملائه وأساتذته وأخرى تشير إلى عودته إلى منزل الأسرة وتعرّفه على أبناء عمومته وأخرى تتطرّق إلى تجربته العاطفية الفاشلة مع ابنة عمّه.

- **الفصل الثاني:** يحتوي الأوراق (8-10-12-14) من محكي "إدريس" ويحمل لفظة "المدرسة" عنوانا له. وتحكي "أوراق المدرسة" موضوعات تتّصل بمسار "إدريس" المدرسي. غير أنّ ذلك المحكي كثيرا ما يتفرّع لمعالجة قضايا فلسفية تتحدّث عن مفهوم "البطل" أو مفهوم "الإنسان المتفوّق" أو مفهوم "العلّسان" المناقض للرجل العادي في فلسفة "نتشه" وتعاليم "أفلاطون" و"أرسطو" و"ديكارت" و"كانط". كما يتفرّع محكي المدرسة إلى محكي محاضرة ألقاها "إدريس" حول "نتشه" في ندوة نظّمها أسقفية الرباط سنة 1951م. وينشطر أيضا إلى محكي آخر يقوم فيه "إدريس" بتحليل موضوع يناقش ضرورة مسايرة الدين لمستوى التطوّر الحضاري وإلى محكي فرعي آخر يستحضر من خلاله حدثا ترك أثرا عميقا على نفسيته ويتعلّق بتشكّك أستاذ الفلسفة (الفرنسي) في قدراته المعرفية بعد كتابته لموضوع إنشائي فلسفي.

- **الفصل الثالث:** يحتوي الأوراق (16-18) من محكي "إدريس" ويحمل لفظة (الوطن) عنوانا. ويمكن القول إنّ محكي "إدريس" في علاقته بمسألة (الوطن) يدور حول مسائل وطنية شهدتها التاريخ المغربي قبيل الاستقلال بالخصوص؛ كنفى "محمد الخامس" وما نتج عنه من قلاقل. غير أنّ ذلك المحكي سرعان ما يتكسر لتتفرّع عنه محكيات جانبية كقصّة "الحلاج" (المتصوّف) المأساوية؛ الذي قُتل بسبب قولته الشهيرة التي لم يتمّ فهمها من قبل المجتمع وهي: "ما في الجبّة إلّا الله" التي تشير إلى تساميه الروحي وقولته: "معبودكم تحت قدمي" التي تعبّر عن عزوفه واحتقاره للمال المدفون في الأرض.

- **الفصل الرابع:** ويحمل لفظة "الوجدان" عنوانا له ويضمّ الأوراق (21-23-25) من "أوراق" / محكي "إدريس". ويسرد فيها إحباطات وجدانية سرعان ما تتداخل مع قضايا وطنية حول الثورة والحرية والسياسة والفكر والهزيمة.

- **الفصل الخامس:** عنوانه السارد و"شعيب" بلفظة "الضمير" ويضمّ الأوراق (27-29-30-31-32-33-35) من محكي "إدريس" ويعثر القارئ في محكي ضمير "إدريس" على تردّده بين امتهان الطبّ واحتراف الكتابة. غير أنّه سرعان ما يتمّ تفسير هذا المحكي بعرض العديد من المحكيات الفرعية منها:

- محكي علاقة الشاب العربي مع أسرته بالمقارنة مع علاقة الشاب الغربي بأسرته.
- محكي (رسالة) تردّد "إدريس" في بعثها إلى "علّال الفاسي" بعد صدور "النقد الذاتي".
- محكي مقال يردّ فيه "إدريس" على "إميل روش" ومن خلاله على الموقف الاستعماري الذي يحاول جعل المشكلة المغربية خاصّة بالحكومة الفرنسيّة وحدها في حين أنّها مشكلة مرتبطة بكلّ الدول الإسلاميّة.
- محكي رسالة ردّ فيها "إدريس" بعنف على الكاتب المغربي "إدريس الشرايبي" وكتابه "الماضي البسيط" Le passé simple لإرغامه على التراجع عن مواقفه التي استغلّتها الحكومة الفرنسيّة لتبرير سياستها الرجعيّة بالمغرب.
- محكي "إدريس" عن عيد العرش باعتباره رمزا لانتصار الحقّ على الباطل.
- **الفصل السادس:** ويحمل لفظة "الهويّة" عنوانا ويضمّ الأوراق رقم (37-40-42-44) ويتناول محكي وعي "إدريس" بهويته العربية الإسلاميّة التي ازدادت تجذّرا عندما جاء إلى باريس وزاد وعيه بخصوصيته الحضارية. بدأ يفهم معنى قوله: أنا مسلم" (أوراق. ص 125). غير أنّ خطّ هذا المحكي سرعان ما يتكسّر بعرض محكيّات فرعيّة عديدة ومختلفة الأشكال والمضامين منها:
- محكي كتب كثيرة يدور مضمونها حول ما يسمّى بنهضة الإسلام.
- ومحكي آخر يتناول قصّة تحت عنوان "الساعة الخامسة والعشرون" للكاتب الروماني "فيرجيل جيورجيو".
- محكي العلاقة بين العلمانيّة والديمقراطيّة وآخر عن العلاقة بين الشرق والغرب.
- **الفصل السابع:** وسمه السارد و"شعيب" بلفظة "العاطفة" ويضمّ الأوراق (49-51-53-55-56-57) ويتضمّن رسائل كتبها "إدريس" إلى شابة ألمانيّة وأخرى فرنسيّة يبدو أنّها رسائل تلخّص أزمته العاطفيّة. ولم يسلم خطّ هذا المحكي بدوره من التفسير وذلك حين يستعرض "إدريس" رسالة وجّهها من باريس إلى صديقه "شعيب" يسأله فيها عن أحواله وعن أخبار الوطن.

- **الفصل الثامن:** تَمَّتْ عنونته بلفظة "الذوق" ويتضمّن الأوراق (59-61-62-63-64-66) ويحتوي محكيّه أوراقا ثبّتت فيها "إدريس" تعليقاته على أشرطة وحفلات وملقّيات سينمائيّة شاهدها وتأثّر بها مبيّنا الكيفيّة التي تشكّلت بها ذائقته. فـ"إدريس" "عاش منذ صباه في جو سينمائي. وعى مبكّرا التناقض بين الحياة والخيال ثم أدرك بارتياحه القاعات المظلمة أن ذلك التناقض هو موضوع الأشرطة التي يشاهدها. لم يعد يدري على أي تناقض يدور كلامه، عن تجربته المباشرة أم عن صورتها المنعكسة على الشاشة؟ هذه تكيّف تلك وتلك تضيء هذه دون أن يتوقّف أبدا التأثير المتبادل بينهما" (أوراق. ص. 181). غير أنّ خطّ محكي (ذائقة إدريس) كثيرا ما يتكسّر هو الآخر بفعل تشعّب مقاطع محكيّات فرعيّة عديدة منه، مثل: محكي ساحة سان لازار ومحكي الفتاة المرحّة ومحكي مغنية الحي ومحكي الفتاة الألمانية "فيرا" ومحكي الوزير الأوّل الهندي ومحكي جمال عبد الناصر ومحكي العلاقة بين المكسيكيين والأسبان...

- **الفصل التاسع:** ويحمل لفظة "التعبير" عنوانا ويضمّ الأوراق (68-70-72-74-76) من محكي "إدريس" وأجد فيه محاولات تعبيريّة قصصيّة عناوينها الصومعة-الكهف-العائلة-الوجدان. حاول "إدريس" كتابتها قبل أن يلقى حتفه. ولم يسلم هذا الفصل بدوره من تقطّع المحكي وتكسّره من خلال استعراض مقاطع محكيّات منها محكي الفقيه الرافعي ومحكي مقال حول دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت ومحكي قصّة شركان في ألف ليلة وليلة ومحكي الجاسوس الإسباني الذي دخل المغرب في عهد المولى سليمان ومحكي محاضرة لـ"إدريس" لخصّ فيها وقائع مشاركته في ندوة نظّمها إحدى جامعات ألمانيا الغربيّة يدور موضوعها حول تجديد دراسة تاريخ إفريقيا.

تلك هي أهمّ الأحداث/الخطابات التي تضمّنتها الأوراق التي كتبها "إدريس" وأطّرها "شعيب" والسارد بعنونتها وتحليلها ومناقشتها وتقويمها بهدف إعطاء معنى لحياة وموت صاحبها. وقد تميّز محكي "إدريس" - كما سبق وذكرت - بعدم الخضوع للتعاقب الخطّي المنتظم. وهو ما دفع السارد و"شعيب" لترتيبه في المحكي الإطار عبر عمليّة أشبه ما

تكون بتقنية "المنتاج"(*) المستعملة في الفن السينمائي. التي تقوم على تجزيء المتواصل الفيلمي إلى مقاطع ثم يتم انتقاء تلك التي ستشكل لحمة الفيلم وفق استراتيجية إخراجية تقوم على جدلية ماذا سنرى؟ وكيف سنراه؟

والواقع أنه مثلما يُنير تشعب وانشطار المحكيّات الصغرى عن المحكيّات الرئيسة في النصوص قيد التحليل الطابع "الأطروحي" للثلاثية ويُلَوّن بنياتها الحكائيّة ويُنوعها فإن تشعب وانشطار المحكيّات التي تقترن في غالبيتها بشخص "إدريس"، يمثل ما يشبه (السيرة التحليلية) أو (محكي الأفكار) الذي يضيء هشاشة الشخصية وتآزمها. وتلتقي المحكيّات الصغرى بالمحكي الإطار عن طريق المشابهة أو التكثيف أو الإرهاس(*) Amorce؛ الذي يُفيد بأن المحكيّات المنشطرة إما أن تكون "الرحم" الذي تكون منه المحكي الرئيس أو أنها متشعبة عنه. وفي هذه الحالة تصبح المحكيّات الصغرى بمثابة صوت نبويّ يحكي عن المستقبل في صيغة الماضي عن طريق الاستشراف.

والجدير بالذكر هو أنّ المحكيّات المنشطرة أضاعت - إلى حدّ كبير - ما وراء الحدث الروائي الأصلي من دلالات رمزية عميقة. فهي بمثابة مرآة يرى المحكي الإطار فيها ذاته أو موضوعه مصغراً أو مكبّراً، مفصّلاً أو مكثّفاً أو ملخّصاً. وقد وردت تارة دفعة واحدة كما هو شأن (محكي عليّة) ووردت مبعثرة بشكل متدرّج يخترق فصول الروايات وشذاراتها كما هو شأن (محكي الفقيه الرافعي). ولعبت هنا تقنية التلخيص وظيفته التشويق التي أمّنت مقروئية النصوص من خلال ترتيب المشتت والمبعثر ونظم المنثور والمكسر بكيفية تنعش ذاكرة القارئ وتوجّهه في فهم النصوص وتأويلها.

وعليه يمكن القول إنّ "العروي" واع بتقنية الانشطار/المنتاج السينمائية؛ التي أصبحت من مميزات الرواية الجديدة بشكل عامّ من جهة وواع من جهة أخرى بلعبة

*- المنتج أو المونتاج (والأولى أقرب إلى منطق العربية لخلوها من الساكنين) مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية. ولا يختلف المنتج الروائي كثيراً عن المنتج السينمائي، لا في تقنيته ولا أهدافه ولا نتائجه. فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف. وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية (...) ويمكن أن يخالف تدرج الزمن الطبيعي كما في الروايات الحديثة... لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2002، ص 162.

* - الإرهاس: "إشارة لا يكتمل معناها إلا لاحقاً في النص". المرجع نفسه، ص 15.

الشكل الروائي السوسيوولوجية. إذ يقول: "هذا الشكل الذي تأخذه تجعله على شكل شظايا ينعكس فيها هذا المجتمع المجزأ وتكسّره على طريقته الخاصة"⁽¹⁾. لذا أرى أنّ تناول "العروي" لمسألة التصوير المرجعي كان تناولاً يتسم بوعي فنيّ أصيل. كونه لم ينظر إلى تقنية الانشطار بمعزل عن مرجعها السوسيوولوجي الحيّ ولم يقدّم بمعالجة ظاهرة التشتت البادية في (المرجع) بكيفية (انعكاسية) فجّة وإنّما عمل على شحن التقنية بدلالات اجتماعية وتاريخية من صميم المحيط المنتج المشتت والمتكسر والمتشظّي بدوره. بيد أنّ "العروي" يعتبر تقنية الانشطار التقنية الأنسب لتصوير حالة التشتت في المجتمع المغربي إذ يقول: "إذا لم يكن المجتمع منسجماً كما هو الحال في المغرب لا في المظهر ولا في العقلية ولا في التعبير ولا في الشعور، فكيف تعطي صورة الانسجام لمجتمع يفقده؟ فالانسجام الملاحظ عند بعض كتابنا، هو خادع مستوحى إما من انسجام اللغة الفصحى المنفصلة عن الواقع، وإما من الموروث القصصي، أي أسلوب ألف ليلة وليلة، وإما من الرواية الواقعية الأوربية"⁽²⁾.

د - على مستوى الخط الزمني للمحكي:

يساعد تحليل عنصر الزمن في العمل الفنيّ بحسب "جورج لوكاتش" على الوقوف عند القصد الأيديولوجي الذي يرمي إليه الكاتب. كما يساهم في معرفة العصر والتاريخ الذي تتحرّك فيه الشخصيات الروائية. ويساعد أيضاً في تحديد مدى واقعية الرواية أو ذاتيتها. ناهيك عن رصد أنماط السلوك الإنساني في مجراها المتغيّر وتقييم تطوّرات الأنماط الموجودة بالفعل في الرواية. ضف إلى ذلك أنّه يساهم في تحديد موقف الكاتب من العصر وقضاياها والوقوف عند رؤيته إلى العالم⁽³⁾.

لذا يمكن القول بداية إنّ زمن "العروي" كمؤلف للنصوص قيد التحليل عرف على المستوى السياسي عدم تكافؤ مجتمعات (الجنوب) مع مجتمعات (الشمال) وخطورة إسرائيل والحروب الأهلية في لبنان وتشريد الشعب الفلسطيني وثورة أطفال الحجارة؛ إلى

1- عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحب، ص 39.

2- عبد الله العروي، التحديث والديمقراطية، حوار أجراه معه "عبد الحميد عقّار" و"عبد الله ساعف" و"عبد القادر الشاوي" ضمن: محاور فكر العروي، ص 14.

3- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص 78.

جانب خذلان الإنسان العربي ورجعية الأنظمة التي تسوسه واعتمادها على سياسة المصالح بدل الاعتماد على المبادئ والقيم النابعة من هوية الإنسان العربي. أما على المستوى الاجتماعي، فقد عرف زمن المؤلف ذاته زيادة الفوارق الطبقيّة وتنامي الاستغلال غير المشروع في المجتمع المغربي وظهور الشركات الاحتكارية عبر الخصوصية والعولمة؛ علاوة على تردّي مستوى المعيشة وارتفاع الأسعار واضمحلال قدرات الطبقة الاجتماعيّة المتوسطة وسحق أدنى حقوقها. أما اقتصاديا فقد عرف تتابع الأزمات الاقتصاديّة في المغرب إلى جانب استفحال مشكل الجفاف وكثرة الديون واستفحال البطالة وعجز الميزان التجاري وتأزم الاقتصاد بفعل التهريب وانعدام المنافسة الشريفة وانعدام التصنيع.

أما على المستوى الثقافي فقد رافق الزمن سالف الذكر خيبة آمال المثقّف المغربي وانهيار رجل التعليم نفسيا وانحطاطه ذهنيّا وتملّص الدولة من آداء نفقات قطاع التعليم وتطويره أو تحديثه بتقنيات حديثة؛ علاوة على كساد الساحة الثقافيّة على مستوى النشر والاستهلاك. أما إبداعيا فقد عاش "العروي" إبان فترة الكتابة في ساحة إبداعية قوامها المثاقفة والتغريب واستهلاك المناهج الحديثة والاهتمام بالأشكال والتجريب وتأصيل الفنون والأجناس الأدبية.

أما فيما يخصّ زمن الأحداث داخل حيّز النصوص فإنّه يمتدّ من نهاية الحرب العالميّة الثانية إلى غاية سنة 1965م. حيث يتمّ التقاط أحداث عهد الحماية الفرنسيّة للمغرب وأحداث نهاية الحرب العالميّة الثانية ونتائجها ومطالبة المغاربة بالاستقلال. كما تلتقط أحداث الأزمة التي شهدتها المفاوضات بين المغرب وفرنسا؛ علاوة على الأحداث المتّصلة بنفي "محمد الخامس" والاحتفال بعيد العرش المغربي وما ترتّب عن أحداث (غشت)؛ أي ثورة الشعب والملك على المستعمر. إلى جانب عودة الملك الشرعي إلى المغرب بعد خلع الملك الذي وضعه المستعمر وتحقيق الاستقلال. فضلا عن أحداث ما بعد الاستقلال؛ مع استقرار الأحداث الوطنية المغربيّة والقوميّة والدوليّة والتاريخيّة.

ويمكن للبحث وهو يروم تحليل الكيفية التي عالجت بها النصوص مسألة التشنّت والتكسر في المجتمع المغربي من خلال شخصية "إدريس"، أن يُضيف أمرا آخر يتعلّق بعمل "العروي" على استبدال الشكل الروائي التقليدي الذي يقوم على احترام التتابع الزمني بشكل روائي آخر جديد يقوم على التناسل الحكائي وتكسير الخطيّة الزمنية وتهشيم التتابعات السردية وتكثيف - بدل ذلك - التفاعلات النصّية. فهو لم يلتزم بخطّ زمني واحد ومستقيم أثناء عرضه للأحداث في نصوصه الثلاثة؛ سواء تلك المتّصلة بالمحكي الرئيس أو تلك المتّصلة بالمحكيات الصغرى المتشعبة وإنّما أصرّ على تشنّت الأزمنة وتكسير خطيّتها. الأمر الذي أسهم في تهشيم التتابع السردى وخلق مقاطع أو مشاهد سردية مشتتة ومبعثرة.

ومثلما أدّى تشنّت الأزمنة في النصوص إلى تكسر الخطيّة الزمنية للمحكيات، فقد جعل الأحداث الروائية فيها جميعا لا تجري بالطريقة المتسلسلة العادية. وإنّما جاءت على شكل مقاطع - مشاهد سردية تبدو كشذرات متناثرة ومبعثرة يتناول كلّ مقطع - مشهد فترة تاريخية قد تتقاطع مع غيرها وقد تتداخل أو تتوازي لكن دون أن يُسهم ذلك في عكس فترة تاريخية بعينها بحيث يمكن للقارئ أن يقبض على تفاصيلها بسهولة. بيد أنّ "العروي" عبّر تقنيّة تكسير زمنية المحكي وتهشيم الخطيّة السردية قام بتقديم صور رمزية عن تواريخ تخصّ مغرب ما قبل الاستقلال وفي حينه وبُعده لا يمكن فهمها وتقديم قراءة كلية لها إلّا بعد سبر ما وراء تلك الأحداث - الشذرات من دلالات رمزية.

كما أدّى خرق الخطيّة الزمنية إلى بروز ما يُصطلح على تسميته بـ "المفارقات الزمنية"؛ فالنصوص وإن كانت تقدّم إشارات تشير إلى أنّها تنطلق من نقطة ميلاد "إدريس" فطفولته ثمّ شبابه وصولا إلى موته (التأبين) غير أنّ هذا الترتيب يتمّ اختراقه في كلّ النصوص. بحيث يبتدئ الكاتب في مقاطع سردية كثيرة بعرض لحظة حاضرة ثمّ يرجع إلى الماضي باحثا عن (خلفية) تاريخية أو معرفية أو فنية يمكنها أن تحرّك مشاعر الشخص و هم في الزمن الحاضر وتدفعهم إلى اتّخاذ مواقف منها. فيتمّ بذلك

إغراق الحدث - المشهد - التاريخ الماضي في زمن التكلّم؛ الأمر الذي يعطي إلى المرجع حيويته ونداوته ويعطي الحاضر عمقه فيصبح فهمه أمرا ممكنا. والشواهد الدالة على صحّة الأحكام النقدية السابقة كثيرة جدًا في الثلاثيّة. وإذا كان لابدّ من ذكر شاهد دالّ على صحّتها فإنني اقترح مستقطعا من الصفحة الأولى في نصّ "الغربة"؛ حيث يقول السارد العليم بكل شيء:

"قالت الزوجة وهي ممدّدة على السرير بدون غطاء:

- هل أنت خارج الليلة؟

قلت: نعم.

- وهكذا ستكون الليالي على التوالي، خروج دائم وانتظار دائم. تهتدت الزوجة.

- اسمعي يا عائشة، ليست الليلة كسابقاتها. إننا ننتظر وصول صديق عزيز علينا جميعا، صديقي وصديقك أيضا. لا بد أن نجتمع من قبل، نحن الأصحاب لنتشاور في الأمر.

- اليوم صديق وغدا رحلة والبارحة مناقشة. لا بد أن تخرج ولا بد أن انتظر." (الغربة. ص. 7).

يمكن ملاحظة أنّ السارد في المستقطع السابق قام بنقل مشهد مسئّل من زمن مضى وانقضى؛ باعتبار أنّ الفعل (قالت) ثمّ الفعل (قلت) اللذان ابتدأ بهما المشهد وقعا في الزمن الماضي. غير أنّ ملفوظ زوجة "شعيب" المنبثق من الخلفيّة المشهديّة الواقعة في الماضي والمعبر عن مشاعرهما وموقفهما من خراجات زوجها المتكرّرة من البيت ليلا يقع في زمن التكلّم (أي الحاضر) وذلك عبر استعمالها لفظة (هكذا) الدالة على تنالي حالة الخروج واستمرارها في الحاضر مرفوقة بفعل الكينونة (ستكون) المنصرف بدوره إلى زمن التكلّم الممتدّ عبر لفظتي (التوالي) و(دائم) إلى الفعل في المستقبل أيضا.

ولا تتوقّف تقنية إغراق الأحداث الماضية في الزمن الحاضر على المقاطع أو المشاهد السردية في حيّز الصفحة أو الصفحتين فقط وإنّما تتجاوز ذلك إلى إغراق أحداث فصول وأقسام برمتها في عملية التلاعب بالزمن وتشثيت خطّيته؛ فهناك أقسام في النصوص - قيد الدرس - تنشطر إلى شطرين؛ أحدهما ينصرف إلى الماضي والآخر ينصرف إلى الحاضر؛ مثلما هو الحال في القسم الثالث من نصّ "الغربة".

وقد أسهم إغراق أحداث الماضي في الزمن الحاضر في تشتت زمن عرض الأحداث بين الماضي حينا والحاضر حينا آخر؛ الأمر الذي جعل النسق الزمني للنصوص، يؤسّس بشكل شديد التعقيد والتداخل. وذلك لأغراض تتصل - في اعتقادي - بمهام السارد؛ الذي يريد أن يؤكّد حيرة الشخص واختلال القيم التي يتعاملون معها من جهة، ومهام الكاتب الذي يروم إبراز دلالات التشتت والتكسر على المستوى السوسيو- نصّي من جهة أخرى.

فالسارد يضطرّ أحيانا للعودة إلى الوراء لتقديم معلومات سبق وأن أغفلت أو لتقديم توضيحات تخصّ وقائع لم يتم الوقوف عندها بما فيه الكفاية؛ وهو ما يُسمّى في علم السرد بالاسترجاع *Analépse*؛ كقول السارد في "أوراق": "قبل أيام كنت اعتقد أنه يجب النظر إلى مشكل المغرب (...) الآن أعود إلى فكري الأولى" (أوراق. ص. 29) وكقوله: "السنة الماضية كنا نلجأ إلى حومة النساء..." (أوراق. ص. 78).

كما أنّ الكاتب يومئ في أحيان كثيرة إلى وقائع وأحداث سوف تقع في مستقبل القصة (أو ما يُسمّى بالاستباق أو الاستشراف *Prolépes*) كقوله: "سنصف فيما بعد علاقة إدريس بالفن السابع" (أوراق. ص. 88) وقوله: "هي فكرة شغلّنتي أنا أيضا ولفترة طويلة سنعود إليها فيما بعد" (أوراق. ص. 91).

واعتقد أنّ التكسير في خطية الزمن أثناء عرض الأحداث، يعبر عن رغبة الكاتب في إبراز حالة "إدريس" النفسية والذهنية المشتتة والمكسرة؛ وذلك عبر مقارنة مقاطع تتناول وضعية معيّنة له بمقاطع أخرى تتناول ما ستؤول إليه الوضعية ذاتها لاحقا. ومثال هذا: "إنّ إدريس الذي حجّ إلى مونا مارت قبل أن يغادر باريس أواخر غشت 1956 غير إدريس الذي طرق دار المغرب صباح عاشر أكتوبر 1953" (أوراق. ص. 72)؛ جاءت هذه الإشارة في معرض الحديث عن التحاق "إدريس" بباريس لأول مرة. ومثالها أيضا: "لم يتخيّل إدريس أن الكلمة البسيطة التي فاه بها دون روية ستسجّل عليه وتتبعه عواقبها سنين وسنين" (أوراق. ص. 93).

كما قد يعبر ذلك التكسير - وبشكل مباشر هذه المرّة- على توتر المضامين وتعلّقها خاصّة تلك المتعلقة بحالة "إدريس" المضطربة وما يشعر به من حيرة ويأس جرّاء تداخل الماضي بالحاضر في ذهنه والأنا بالآخر و"الهنا" بـ"الهناك" وتداخل قيم الغرب من ناحية، بقيم وتقاليد وأخلاق العرب من ناحية أخرى؛ فالتعقيد في طريقة عرض الأحداث لا يخرج - في اعتقادي- عن التشبّث القائم في بنية وعي "إدريس" نفسه؛ الذي لا يخرج عن وعي سوسيولوجي عامّ مشبّث بدوره.

هـ - على مستوى الفضاء الروائي (التخييلي):

يوجد في روايات العروي - منط الدرس- فضاءان متقاطعان: فضاء خارجي تمثّله (فرنسا - باريس) وآخر داخلي يمثّله (المغرب بمدنه الكبرى التي ارتادها "إدريس" وهي: الرباط، مراكش، الدار البيضاء، أكادير). ويتّسم الفضاءان بالعموميّة بينما تتّسم الأمكنة المتضمّنة بالخصوصيّة. إلّا أنّ (الداخل) و(الخارج) كليهما يشكّلان - وفق الخطط الصارمة التي اعتمدها "العروي" في نسج نصوصه السردية- جدليّة (التشبّث) و(التمزّق) بين (النعم) و(اللا) على حدّ تعبير "غاستون باشلار" في كتابه (شعرية الفضاء)؛ وهي جدليّة وجدها تتفرّع في النصوص إلى عدّة ثنائيات تقابليّة أذكر منها:

1- ثنائية الغرب / الدفء: يقول "إدريس" موضّحاً هذه الثنائية بتعبير شفيف:

"ماذا حصل بين البارحة واليوم؟ لم أعد أحب هذه المدينة. كنت بين سكانها الوحيد الذي أحبها فعلاً. غيري يعيش فيها ويستبطن يوم فراقه لها ورجوعه إلى منبع وجدانه. غيري يعرف أنه لن يغادرها أبداً ومع ذلك يرفض أن ينتمي إليها. وأنا أحببتها منذ طفولتي في صور متعاقبة: ساحة القنصلية، درب بوطويل، مقاهي فردان، درب الإنجليز، سينما القوس طريق المسبح البلدي، كنت أقول إنها الإسكندرية وبيروت وأثينا في حيز واحد. أنا فيها وإليها إلى الأبد. اليوم أظلم الجوّ وحجب السماء وأصبحت مثل غيري أنسحب من البيضاء وألتجئ إلى شوارع تريستا وجنيف" (اليتيم. ص. 10).

2- ثنائية الأصالة / المعاصرة: عبّر السارد العليم عن هذه الثنائية بقوله: "أغلق الباب من ورائه واستلقى على السرير الخشبي. ردّد في نفسه: هكذا تنقضي الليالي في انتظار إشارة ممن يصرّ على الصمت، وهكذا تتوالى الأيام كاتمة في طيها تغيرا مستمرا دقيقا لا يدركه الوعي. نعم لم تتغيّر البلدة لكن سكانها تغيروا وهم يظنون أنهم عند ماضيهم واقفون. كيف أقول لشعيب إنه تغيّر لأن البلدة لم تتغيّر؟" (الغربة. ص. 120).

3- ثنائية التقدّم (الحلم) / التخلّف (الواقع): وقد عبّر عنها "إدريس" بقوله: "أعيش الآن في عزلة تامّة. غادر باريس رفقاء السنوات الأولى والطلبة الذين جاءوا بعدهم لا يعتبروني أحدا منهم. ينظرون إليّ كرجل أخطأ موعده مع الأحداث. إذا لم تطغ عليك الحياة الزوجية زوّدي بأخبار المدينة وأخبار الوطن. أتمنى أحيانا أن أعود إلى مدينتنا العتيقة وأن اشتغل معلما في المدرسة التي عرفتني تلميذا. حلمنا بمغرب شاب للشبان مغرب عادل حازم ينظر إلى الأمام ويعمل بهمة وطموح، فكشف لنا عن مغرب شيخ للشيخوخة، ينبذ كل مقاييس العصر. كنا طفيليين في مغرب الأجانب وها نحن أجنب في مغرب الأشباح العائدة. قد تقول: هذا ميزان الكون، هذا وجه من وجوه الاعتدال. لكن الأيام تمرّ والعالم يتقدّم ونحن نتقرّج. هذه ارتسامات رجل غائب والرأي لمن حضر." (أوراق. ص. 164).

4- ثنائية اليأس (الموت) / الأمل (الحياة): وقد استرسل "إدريس" معبرا عنها بقوله: "فقد تمنيت أن تطلبي مني أكثر مما فعلت. لن أرافقك الآن إلى الصديقة. إنني أنكر المدينة كما هي الآن والمدينة التي أعرفها لن تكتشفها أول الأمر. كنت أريد أن أحتفظ بمدينتي الخاصة حتى أصورها كما أدركتها. لم أنجح إلى حد الساعة، إمّا لعدم القدرة أو لأنها ليست إلا تخيلات صبي. إذا رافقتك الآن لن استحضرها أبدا.. في الواقع إنني متردّد، أترجح بين الأمل واليأس. قد ألحق بك وقد لا ألحق." (اليتيم. ص. 63).

5- **ثنائية العدائية (الهنا) / الحميمية (الهناك):** تساءل "إدريس" مستوضحاً عن سرّها قائلاً: "أتساءل: كيف لم يجد في مغرب 56 تلك الوسيلة وكيف ظنّ أنّه يجدها مع فتاة من غير جلدته؟ وأنا أتساءل كيف يجدها في فتاة من جلدته، في سنّه وحاله؟ لا أوافق. عرفت أنت مغرب 56. خرجت من السجن وقلت: تحقّق الحلم. تلك كانت وسيلتك. هل دامت؟ قلت: بعد الشدّة الفرج. كانت شدّتك السجن. أمّا شدّته هو سجنه هو، فكان شيئاً نسبياً يقاس بحالتين: حالته هنا وحالته هناك. لا يمكن أن يقول صادقاً خرجت من السجن." (أوراق. ص. 159). "ساكن البيضاء غير مرتبط بمدينةته." (اليتيم. ص. 14).

6- **ثنائية الشرق (الهمجي) / الغرب (المتحضّر):** من الشواهد الدالة عليها في النصوص خطاب "إدريس" مستعرضاً أحد الكتب بقوله: "هذا كتاب يتعرّض لمشكلة حضارية تهّم الشباب المغربي الحائر بين اتجاهين وبين حضارتين. ينبّهنا جورجيو أن الغرب قد دخل بالفعل المنعرج الخطير الذي كان يخشاه أورّل في كتابه 1984. لم يعد الغرب ينظر إلى الإنسان إلا من الوجهة الاجتماعية. جعل منه كيانا مسطحاً، ذا بعد واحد أقل من تعقيدا من الآلة التي يبدعها ويتفنّن في اتقانها. كتاب جورجيو متشائم، كله بكاء ونحيب على ما ضاع من الإنسان الغربي إلى الأبد. يقول أحد أبطال القصة وهو أمريكي: هذه حرب بين الغرب والشرق، بين الحضارة والهمجية. فتجيبه يهودية: ما تسميه الشرق إنما هو القسم المتطرّف من الغرب (...). لكن الشرق يمرّ اليوم بأزمة فكرية وروحية. خدعه الغرب باختراعاته المغرية. والمغرب يوجد بين عالمين. عليه أن يختار بين ولا شيء أثقل على النفس من الاختيار." (أوراق. ص. 126).

وعليه يمكن تقسيم فضاء الأحداث في النصوص إلى بنيتين متقابلتين: بنية محلية وأخرى حضرية.

أ- البنية المحليّة: وتتشكّل من:

1- المدينة: مراكش - المدرسة - الثانويّة - الداخليّة - جامع الفنا - الحديقة العموميّة - الشوارع - الممرّات - حي كليز - الأجمات - الرياض - الحيطان - القنارية البريد - دور العرض - السينما - الرباط - الدار البيضاء - أكادير - ثانوية مولاي يوسف - أكدا - المقاهي...

2- البلدة: البلدة النائمة - محطة صغيرة منعزلة - الطرق الصاعدة - النواحر - النهر - الحقول - الهضبات - الأجنّة - الصوامع - الدار - الدار المهجورة - الغابة - الفلوكة - التراب المرشوش - البيت المنعزل - المنتزه - قرية حقيرة - بيت هامشي...
3- الفضاء الأسطوري: الجنوب - الصوامع - أروقة المسجد - المنارة - الكهف مسالك المقابر - صحن المدارس - برج السرطان - الزاوية المختارية - ألوية المرابطين الصديقيّة - المحروسة - حي الزاوية - مغرب الجنوب - باب الصحراء - إفريقيا...

4- الفضاء الطبيعي: النهر - النواحر - الهضبة - الأجنّة - الطبيعة غاضبة أوراق الشجر - الغابة - الظلال - عاصفة ممطرة - القطرات - المناظر الطبيعيّة...
5- الفضاء المؤسّساتي: المدرسة - الثانويّة - مقرّ الحزب - مقرّ الداخليّة مكتب البريد - الجامعة - المدرسة العليا - المدرسة الإداريّة - مقرّ المجلس الدستوري...

ب- بنية حضريّة: وتتشكّل من:

1- المدينة - باريس: دار المغرب - الحي الجامعي - الساحات الواسعة الشوارع العريضة - البنايات على أشكال المعابد اليونانيّة - العمارات الضخمة المشيّد بالأحجار المنحوتة - شارع سان جرمان - سان ميشيل - الحي اللاتيني - حديقة لوكسومبرغ باب أوليان - شارع جوردان - مونمارت - مونبرناس - الكنائس - حي السربون - حدائق الحي الجامعي - الغرف - الفنادق - الأبواب - الساحات - نهر السين دور السينما - الميترو - النوافذ - القصر الملكي - المسارح - الأقواس المقاهي - الأزقة المتاحف...

2- مدن حضرية أخرى: مرسيليا- بوردو- فرانكفورت- أروقة البارودو الإسبانية.

والى جانب هذه الفضاءات الخاصة يعثر القارئ على فضاءات عامّة؛ كالمغرب- إسبانيا فرنسا- ألمانيا؛ باعتبارها فضاءات تؤطّر أحداث الشخصيات في الروايات.

وعليه يمكن في الجدول الوصف التالي، استنباط العديد من المعطيات الدالة على التشبّت والتمزّق في بنية النصوص؛ التي هي بنية "إدريس" في النهاية؛ تشبّت ناجم بالأساس، من التقابلات التوجيهية العديدة بين الفضاءات كما سنرى:

المعطيات الدلالية	الفضاءات المتقابلة
البداوة ≠ الحضارة	الصدقيّة ≠ باريس
التبعية ≠ التحرّر	المغرب ≠ فرنسا
الدين ≠ العلمانية	الصوامع ≠ الكنائس
الخرافة، الأسطورة ≠ العلم	الزوايا ≠ المدارس
الدين ≠ العقل	الجوامع ≠ الجامعات
الدفع ≠ الغربة	الداخل ≠ الخارج
الروح ≠ المادّة - الهمجية ≠ التحضر	الشرق ≠ الغرب
الحميمية ≠ العدائية	الوطن ≠ الغربة
الثقافة - التقادّم ≠ الطبيعة - التخلف	العمارات، الأندية ≠ الغابة، الأنهار
الانغلاق ≠ الانفتاح	الكهف، الصوامع ≠ أندية السينما

ألاحظ من خلال المعطيات التي يوقّرها الجدول الوصف السابق أنّ التقابل حاصل بين بنيتين فضاءيتين: واحدة محلية منغلقة وتتسم بالطابع التقليدي والخرافي والأسطوري وهيمنة التخلف وأخرى غربية منفتحة وتتسم بالطابع الثقافي والتقني والفني والاحتكام إلى العقل والمنطق والفن. والجدير بالذكر هنا، هو أنّه بين البنيتين الفضاءيتين المتقابلتين السابقتين يقف "إدريس" / النموذج الإشكالي كـ(النواس) يتأرجح بين الفضاء الشرقي تارة والفضاء الغربي تارة أخرى ليكابد التشبّت والتمزّق والعجز على تفضيل إحدى العوالم

الفضائيّة على الأخرى. وكيف له أن يحسم الموقف و"المفصوم لا يتمنى أن يختفي عالم من عالميه"(اليتيم. ص. 59).

وفي محاولة من البحث للقبض على العلاقة بين الفضاءات التي تمّ ذكرها على المستوى التخيلي وبين الفضاء الواقعي أو المرجعي، يمكن القول إنّ الفضاءات التخيليّة في الثلاثيّة لها مرجعيّات واقعيّة وإن اتّخذت مسمّيات (رمزية). فـ"إدريس" ينتقل من (الصادقيّة- التي هي أزمور حاليّا) إلى (فرنسا) عبر فضاءات وسيطة كـ(مراكش والرباط والدار البيضاء) نحو (باريس) للدراسة والانتهاال من العلوم السياسيّة والاجتماعيّة والإسلاميّة والتاريخيّة؛ قصد تحضير شهادة الدكتوراه التي ستؤهلّه للمشاركة في بناء صرح وطنه والمساهمة في تشييده ثقافيّا وفكريّا وحضاريا.

وعليه يمكن استنتاج إنّ الفضاءات المحليّة والطبيعيّة والأسطوريّة التي سبق ذكرها تعكس الفضاء المغربي قبيل الاستقلال وبعيده. بينما تعكس الفضاءات الحضريّة فرنسا التي توحى بالغرابة الحضاريّة والثقافيّة والنفسيّة لـ"إدريس". ونظرا لأنّ الفضاء المغربي يغلب عليه التخلف والجهل والتبعيّة السياسيّة والاقتصاديّة والإداريّة؛ علاوة على التفكير الخرافي والأسطوري ونظرا لأنّ الفضاء الفرنسي يمثّل الوجه القبيح للاستعمار المباشر سابقا وغير المباشر لاحقا، فإنّ "إدريس" عاش على المستوى الذهني والوجداني مشتنّا بين الفضاء المغربي (بلد المأساة والخيبة والإخفاق) وبين الفضاء الفرنسي (بلد الاستغلال وسحق الهويّة ونهب الخيرات).

بيد أنّ الفضاء (الأخر) الفرنسي أصبح - في ظلّ خيبة أمل "إدريس" من صلاح حال الفضاء الأصلي- فضاء يهرب إليه للتعويض عن إخفاقاته الذهنيّة والوجدانيّة عبر الانشغال بالحبّ والعلاقات الغراميّة تارة أو عبر تزجيّة الوقت في ممارسة الثقافة العالميّة والمفارقة للواقع أو ممارسة الكتابة التعبيريّة ذات الطابع الرومانسي أو متابعة الفنّ وأخباره تارة أخرى. كلّ ذلك حتى يتسنى له النسيان وعدم تذكّر الواقع المغربي الذي صدمه بعد أن ناضل (أو توقّع أنّه ناضل) من أجل تطويره في محاضراته ومساجلاته العديدة. لكن كيف يتسنى له النسيان و"النسيان يحتفظ بجرثوم الذكرى"(اليتيم. ص. 43).

فالكاتب - من خلال المكونات المختلفة للفضاء التخيلي في نصوص الثلاثية برمتها- أراد أن يشخص ظاهرة تشتت الشخص وتكسر العلاقات بينها؛ عبر جدلية الداخل/ الخارج بمفهوم "غاستون باشلار" وعبر ثنائية المنفتح/ المغلق بمفهوم "ميخائيل باختين" وعبر إشكالية التقدّم/ التخلّف بالمفهوم السوسيولوجي وعبر إشكالية الاتصال والانفصال بالمفهوم النفسي والذهني؛ ف"الميادين في البيضاء قليلة أو قل منعدمة. لهذا ساكن البيضاء غير مرتبط بمدينةته. الميدان عالم مقفل مثل مراح الدار، والبيضاء مدينة مفتوحة على المستقبل غير المتناهي. في هذا اليوم المظلم، في هذا المقهى الفارغ أطلّ على شارع صامت وأتكرّ لمدينة المستقبل، آسف لانعدام الميادين فيها. الميدان الوحيد الذي يستحق هذا الاسم أمام مقهى القمح. هناك توقفت عليه يوما من أيام نونبر لتكلمني عن حياتها البائسة ثم قطعت زقاق ابن دحان، قائد الصديقية السابق" (اليتيم. ص. 14).

واللّفت للإنتباه في تشخيص الكاتب للثنائيات الضدية بواسطة لغة الفضاء التخيلي أنّه لم يلجأ إلى لغة التزيين الديكوري القائمة على الوصف الحسي الخارجي بل قام بتقديم تلك الفضاءات في ثوب رمزي شفيف ومصقّى ينبثق من نبع ذاكرة - ذواكر الشخص أو من شبكات عيونهم وتقديمتها كأنّها تجارب معيشة ومحسوسة. الأمر الذي عمل على تعميق الأفكار وتشكيل المضمرات الخطابية المعبرة عن وضعيات ذهنية ونفسية واجتماعية وثقافية محدّدة.

إنّ "العروي" - أريد أن أقول- قدّم في ثلاثيته الروائية فضاءات شخصية غير منجزة وبالتالي إشكالية. ذلك لأنّها تسهم إلى حدّ بعيد في إضاءة مشاعر ومواقف وأفكار الشخص الذين يعيشون (بين - بين) في أمنخة مشحونة بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية؛ بيد أنّه صوّر بأسلوب مأساوي حالة التشتت - التمزّق التي كابدها مثقّف مغربي جرّاء توزّع ذهنه بين فضاء مغلق ومتخلّف (الصديقية - المغرب) وفضاء منفتح ومتقدّم (باريس - فرنسا) دون أن يعزب عن باله تقديم مآل ذلك التشتت على المستوى الفردي وهو (تلاشي) و(ترهل) "إدريس" في الأخير وتقديم المآل ذاته ولكن

على المستوى الاجتماعي العامّ وهو حالة صراع حضاري - أيديولوجي مزمن بين الريف والمدينة أو بين الشرق والغرب أو بين الروح والمادة أو بين التقليد والحدّثة.

وقد وظّف الكاتب إلى جانب مكّونات الفضاء التخيلي المؤدّج، فضاء آخر لولا أنّه شاعري تتعايش فيه الأمّكنة من زوايا ومنظورات مختلفة نابعة من نظرة "العروي" إلى الكتابة الروائيّة باعتبارها "حصيلة ثقافيّة عليا" أو باعتبارها "نداء للفكر"⁽¹⁾ - على حدّ تعبير "ميلان كانديرا" - أو نابعة من نظريته العميقة لعنصر المكان التي عبّر عنها "ميشال بوتور" بقوله: "نحن اليوم لا نعيش في مكان واحد، فالمكان الذي نقيم فيه معقّد، وهذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما، نفكر دائما في مكان آخر"⁽²⁾.

وقد اسهم تجاوز الكاتب النظرة الكلاسيكيّة التي سادت زمن كتابة نصوصه والتي كانت تعتبر الفضاءات التخيليّة عنصرا معبّرا وانتهى الأمر إلى اعتباره موضوعا للتعبير عن مواقف الشخوص وسريان الأحداث بالدرجة الأولى، في إضفاء طابع حواريّ متميّز أبعد النصوص عن مأزق التصوير المرجعي الذي عرفه متن البداية والتأسيس الروائي المغربي على حدّ سواء وقربها من الواقعيّة الجديدة؛ التي تستند في مختلف تعابيرها على قريحة الشخصية أو على مزاجها وشعورها عبر التركيز على الحلم والرؤى والذكريات والتسبب وتشنيت اللّغة والتشظّي والتفاعل النصّيين.

و- التشنّت على مستوى العلاقات القائمة بين الشخوص:

إذا ما تمّ التسليم بالفكرة القائلة بأنّه لا سرد دون شخوص فإنّه بالإمكان اعتبار ثلاثيّة "العروي" الروائيّة مصهرا تتفاعل فيه شخوص وقوى فاعلة عديدة وبأيديولوجيات مختلفة ومتصارعة. غير أنّه على الرغم من التعدّد الظاهر في علاقات الشخوص إلّا أنّها جميعا يكتنفها التشنّت والانفصام والتباعد والهجران: ف"كلّنا ذاهبون إلى مراكش وعائدون منها ولكل منّا عائشة يناجيها من بعيد" (الغربة. ص. 144)؛ بيد أنّ "لكلّ مدينة حيّها القديم وحيّها الجديد وكأنّ الدنيا في انفصام دائم" (الغربة. ص. 112).

1- ميلان كانديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 1999، ص 112.

2- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت 1971م، ص 61.

واللّافِت للانتباه أنّ التشتّت على مستوى علاقات الشخص لا يمكن للقارئ أن يتعرّف عليه لولا انبثاقه من ذاكرة "إدريس"؛ ممّا يعني أنّه رغم التعدّد الظاهر للتشتّت إلّا أنّ اجتماعه في ذاكرة واحدة هي ذاكرة "إدريس" يشير إلى أنّها ذاكرة تُضمّر التشتّت وتقتات عليه ولعلّ الجدول الواصف التالي يبيّن التشتّت المؤطر لعلاقات الشخص:

الطرف الأول	الطرف الثاني	العلاقة
مولاي شعيب	عائشة البحرية	تشتّت وانفصام
رجل الفيلم	امراة الفيلم	تشتّت وانفصام
القائمون على شؤون العامة	العامة	تشتّت وانفصام
شعيب	زوجته	تشتّت وانفصام
إدريس	- مرجانة - مارية - الفتاة الفرنسية - الفتاة الألمانية.	تشتّت وانفصام
الفتى الإسباني	لارة	تشتّت وانفصام
عمر	مريم	تشتّت وانفصام

فقد انفصم "مولاي شعيب" عن "عائشة البحرية"؛ "مازال شعيب يناجي ليلا ونهارا عائشة البحرية التي أتى من أجلها يقلّه سبع طيّع" (الغربة. ص. 144) كما انفصم رجل الفيلم عن المرأة التي تعانقه تحت أحد التلال الرملية إذ بعد أن "غلبها العياء فاغفت إغفاءة ثم استيقظت فلاحظت غياب الرجل. وها هي تبحث عنه طول الشاطئ وعرضه" (الغربة. ص. 36). والوضع نفسه يهيمن على العلاقة بين العامة والقائمين على شؤونهم (الشرطة)؛ ف"قبل أعوام عجزنا عن أخذ الأمور بحزم فلم نساهم في سير الأحداث. واليوم ها هو الشرطي يلعب الكارثة ونحن نغشى الزقة ليلا وممثلو الحركة يتخاصمون فيما بينهم والباشا نائم ليلا ونهارا بين نسائه وبين المشتكين" (الغربة. ص. 11).

والأمر ذاته بالنسبة للعلاقة بين "شعيب" وزوجته إذ يقول: "ماذا أصنع معها وهي مصممة على الصمت؟ قبل أعوام قليلة كانت تلميذة لي تتصت باهتمام لما أقول فظننت

أنها ستظلّ كذلك طول العمر. وها هي الآن تنظر إليّ نظرة عتاب واستصغار. ماذا أفعل إزاء عنادها" (الغربة. ص. 73). مثلما انفصمت علاقة "إدريس" بـ"مارية": "مارية ابنة عمومتي، نائمة جنبي، غائبة عني مشاكسة لي، نافرة مني بعد أن كانت راضية عني، موالية لي" (الغربة. ص. 100). والأمر نفسه حدث بين الفتى الإسباني وحبيبته "لارة": "سأكون هنا وهو هناك" (الغربة. ص. 15). والوضع ذاته يطغى على علاقة "عمر" وزوجته "مريم": "اتخيل زوجته مريم تبحث عنه البارحة في كل مطاعم وحانات ومجالس المدينة لتذكره بموعد الرحلة: "آلو هل عندكم عمر؟ هل رأيتم عمر؟" (الغربة. ص. 132).

واعتقد أنّ دواعي عديدة غذّت حالة التشنّت والانفصام في العلاقات القائمة بين الشخوص في الروايات. فالأطراف المغربيّة جميعها - وبغض النظر عن التفاصيل والجزئيات التي تميّز تجربة كلّ طرف عن التجارب الأخرى- تقع في أسر عائقين بارزين قاما بتغذية حالة تشنّت وانفصام كلّ طرف عن الطرف الآخر وهما: الفكر التقليدي "الماضوي" والفكر التغريبي أو المستغرب.

وتتخذ تلك العوائق في النصوص شكل مسارات دلالية تتضوي تحت كل مسار عدّة شخوص أو أصوات أيديولوجية يعرفها القارئ من خلال ما تسمح به ذاكرة "إدريس" لتجتمع في الأخير في مسار واحد يشكّل أو يهندس بنية "إدريس" ذاته أو يشكّل بنية "النموذج" الإشكالية بتعبير أدقّ. وسأعمل فيما يلي على توضيح تلك المسارات الموحّدة في الظاهر والمشتتة في العمق.

1- مسار الأيديولوجيا التقليديّة الماوضيّة:

يتشكّل مسار الفكر التقليدي الماوضي في النصوص من شخوص تربطها علاقة قرابة أو صداقة مع "إدريس" وتشترك كلّها في الانحياز إلى الماضي؛ ليس كزمن فقط وإنّما كأيديولوجيا لها منظومتها القيمية ونمط تفكيرها وسلوكاتها الخاصّة بها أيضا. وهم: والد "إدريس" وعائلته و"شعيب" صديقه والعمّة. ضفّ إليهم القائمين على شؤون الناس من الطبقة الحاكمة وأعوانها. ويفيد التعرّف على أيديولوجيا الأطراف المشكّلة لهذا المسار في ضبط التفاعلات الحاصلة فيما بينها من جهة وبينها وبين الشخصية الرئيسة من جهة

أخرى. ممّا سيساعد على ضبط دلالات التشبّه والتلاشي التي راهن الكاتب على استخلاصها من وراء نمط العلاقات القائمة بين الشخوص على امتداد نصوص الثلاثية. أ- والد "إدريس": وهو الذي كان فقيها ثم صيّادا فكاتبا "لأحد القواد والشيخو الجدد الأميين ثم عدل عن رأيه لأنه أدرك أن الفقهاء لم يعد لهم شأن في المدن العتيقة" (الغربة. ص 95). وهو لا يبدو من الشخوص الحاملة للفكر التقليدي الماضوي والمدافعين عن قيمه فحسب وإنما يبدو أيضا من الشخوص التي تعيش على المستوى الذهني تشبّهًا حادًا بين الفكر الخرافي ومتطلّبات الواقع. بيد أنّه لم يجد حرجا في التخلّي عن تكوينه التقليدي الأولي الذي تربّى عليه في سبيل مسايرة الوضع الجديد الذي لم يعد يسمح لأصحاب تكوينه العتيق بالعمل في رحابه.

بله إنّه على الرغم من دفعه لولده للتحصيل العلمي إلّا أنّه لا يؤمن في قرارة نفسه بقيمة التحصيل العلمي وجدواه في غياب تحصيل صاحبه للمال والمكانة الاجتماعية المرموقة. لذلك لم يتورّع في حثّ "إدريس" على الإقبال على الدنيا وترك الدراسة مردّدا بتأسّف عبارة العامّة التي تقول: "له ابن فطن ومثقف ولكنه للأسف لا يزال يجري وراء العلم. إلى أين الطلب؟ إلى أين؟" (الغربة. ص. 114).

ولقد وجدته في مرّات عديدة في النصوص، يخلط بين الدين والتفكير الخرافي خدمة لمنظومة القهر والاستبداد⁽¹⁾. ذلك حين ينظر إلى ممارسة السياسة بمنطق عجيب يقتضي أن ينغمس ممارسها في شرب الخمر حتى يتمكّن من مواجهة إشكاليات الواقع ومستجداته. وهو أمر يعجز أيّ كان من أفراد المجتمع عن ممارسته وبالتالي لا يمكن

1- توجد عوامل ومتغيرات اجتماعية وثقافية عديدة في الماضي والحاضر غدّت التفكير الخرافي في المجتمع العربي وأرى أنّ رصد تلك العوامل والمتغيرات يحتاج إلى جهد كبير يتجاوز إمكانيات هذا البحث، لذا يكفي هنا أن يلمح إلى بعض الخلفيات التي عملت وتعمل على انتشاره. فقد وقع المجتمع العربي في مستنقع الجمود والتصلّب والتراجع بتأثير من عوامل شتى أهمّها: سقوطه في مأساة السيطرة الاستعمارية التي استمرّت ستمائة عام ومن ثم غياب الحريات العامة والديمقراطية وحقوق الإنسان وهيمنة العقول الجامدة والمتحجرة. ومن أهم عوامل تحجّر العقل والثقافة العربيين يمكن الإشارة إلى هيمنة التقاليد العمياء وسطوة الجبروت السياسي والطغيان العسكري بمختلف أشكاله وتجلياته. وفي هذا السياق يقول "مصطفى حجازي" في معرض تفسيره لظاهرة السيطرة الخرافية على المصير عند الإنسان العربي قائلا: "السيطرة الخرافية على الواقع والتحكم السحري بالمصير هما آخر ما يتوسلها (المقهور) عندما يعجز عن التصدي والمجابهة، قبل أن ينهار ويستكين. وتشكل هذه السيطرة بالتالي، أحد خطوط الدفاع الأخيرة له. ويتناسب انتشار الخرافة والتفكير السحري في وسط ما، مع شدة القهر والحرمان وتضخّم الإحساس بالعجز وقلة الحيلة وانعدام الوسيلة". يُنظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة التاسعة، 2005م، ص 145.

لأَيِّ كان ممارسة السياسة والمشاركة في تغيير الواقع فيظلّ هذا الأخير حكراً على فئة فاقدة للوعي ومنفصلة عن الواقع؛ إذ يقول: "السياسة صعبة لا بدّ لها من تسخين الراس. والعم جالس ويبتسم لهذا المنطق العجيب" (اليتيم. ص. 93).

ومن العبارات الدالة في النصوص على تشتّت "إدريس" بين القيم التي تفرض عليه احترام والده وبين واجبه كمثقف طلائعي مفروض عليه أن يردّ على أيديولوجيته العقيمة ردّه الحيّ عليه قائلاً: "يا أبت إن سبل الماضي لم تعد نافذة فاتركنا نبحت عن مسالك جديدة. مفتوحة للجميع وملزمة للجميع" (الغربة. ص. 115). بيد أنّ ذاك التشتّت بات يشعره "بفجوة يعبر عنها بانفصام بين الجسم والذهن" (أوراق. ص. 21) وبحسّسه بعدم القدرة على الحسم بين مسايرة الراهن أو القبول في الماضي واجترار الذكريات. جاء ذلك في جوابه على سؤال والده: "والآن ماذا تنوي؟" فأجاب: "لا أزال أفكّر أراجع أتذكّر.. استلهم هذا المقام. لم أحسم في المسألة بعد" (الغربة. ص. 116).

والجدير بالذكر أنّ نظرة والد "إدريس" إلى العالم غامضة وشديدة التعقيد. كونها ليست وليدة إعمال للذهن أو نابعة من تفكير جدلي وإنّما هي موجودة قبل أن يوجد هو أصلاً. كونها كانت مسطرة "في مؤلفات أصحاب العلم والحنكة" (اليتيم. ص. 95)؛ بيد أنّ نظرتهم تلك تعتمد في فهم العالم على التفسيرات الغيبية⁽¹⁾. إذ يعتقد "أن سبب كل فاجعة كثرة المنافقين وقلة المؤمنين" (اليتيم. ص. 93). والأغرب من هذا كلّ نصحه لـ "إدريس" بترك العلوم الحديثة كونها غير مجديّة وحثّه على إتباع العلوم التقليدية الفقهيّة قائلاً: "عليك بسيدي خليل وأترك ما لا يعينك" (اليتيم. ص. 95).

وعوض أن يمارس "إدريس" الجدل في واقعه عبر المعارضة والمحااجة كان "يُنصت إلى صوت والده، صوت الأشباح، هدير الريح العاصف فوق كتبان الرمال وأحس ببرودة تندس في فؤادي كأن الشيطان يخاطبني من وراء حجاب" (اليتيم. ص. 95) إلى

1- ويرجع "عبد الله عبد الدايم" هذه الصورة السلبيّة التي يعانيتها المجتمع والثقافة العربيين إلى حالة تاريخيّة وعوامل حضارية حيث يقول: "الثقافة العربيّة محملة بما تركته عصور الانحطاط الطويلة من مفاهيم متخلّفة ومن مقومات نفسية واجتماعية تحول دون التقدم؛ من مثل التواكل والتفسير السحري للأشياء وسيطرة الشكل والمظهر على المضمون والجوهر في شتى جوانب السلوك وتعطيل دور المرأة وسيادة التسلط والقسر والأحجام عن المهنة والمعرفة وغير ذلك من أنماط السلوك الزائفة". يُنظر: عبد الله عبد الدايم، العرب والعلم بين صدام الثقافات وحوار الثقافات. مجلّة المستقبل العربي، عدد 203، كانون الثاني/يناير 1996، ص. 33.

غاية أن "انقطع حبل المودة بيني وبين أبي مدّة قبل أن يموت واختفت مناجاتنا وراء غيوم الماضي" (اليتيم. ص. 95). أدرك حينها أن "كلّ القرائن تدلّ على أنّه لم يدخر نصائح ليوم بلوغي الرشد." (اليتيم. ص. 96). فهل بقي دليل للبرهنة على أنّ "إدريس" شخصيّة إشكاليّة مشتتّة بين منظومة ثقافيّة معاصرة تنبذ التفكير الخرافي وبين منظومة قيميّة ماضويّة تلزمه باحترام قيم العائلة والولاء لها حتى لو كانت حاملة لفكر خرافي آسن.

وتعود أسباب عجز "إدريس" عن معارضة فكر العائلة الماضوي والخرافي - على الرغم من امتلاكه ثقافة معاصرة بإمكانها أن تمدّه بالقدرة على المحاججة والتغيير - هيمنة القيم "العاطفيّة التي ترتبط بالوفاء (...) للماضي ولأب (...) من هذه الناحية فهو تقليدي. لكنه، تقليدي، فقط، لكونه لا يريد أن يحسم القضية من أصلها. وربّما هذا هو سبب إخفاقه. هناك قضية تعود باستمرار وهي قضية العطف، الذي يتضمّن معنى التودّد ومحاولة تفهّم الغير ومحاولة التقرب منهم ، وهذا موروث عندنا من سلوك الأمهات. الأمومة هي أساس العطف، والطفل المغربي يحسّ، دائما، على أنه في حمى الأم. بعد ذلك يأتي الأب، ولما يكون يتيما (وإدريس يتيم)، فالأب يكون في الوقت نفسه أبا وأما. فحينئذ يعطف عليه ويظهر له العطف ولا يريد أن يصدمه... إلخ" (1).

ب- العامّة: يتجسّد تشتّت العلاقة على هذا المستوى حين ترى العامّة إنّ "إدريس لم يذق طعم الحياة" (الغربة. ص. 142) لأنّ "العلم لا ينفع اليوم. هذا سؤالها قديما وحديثا باللسان أو الحال" (الغربة. ص. 114). فالحياة عندها تختزل في مجرد "الوظيفة الرفيعة المضمونة والعيش الرغد والمكانة المرموقة" (الغربة. ص. 142). بينما يؤكد "إدريس" أنّه ليس ممن يلهثون وراء ذلك كلّهم؛ غير أن هذا التأكيد لم يرضهم مثلما لم يرض والده الذي أحاله بحدّة على آيتين قرآنيتين تحثّان على الإقبال على الدنيا؛ "كلوا وأشربوا" و"ولا تنسى نصيبك من الدنيا" وأردفهما بمثّل يفهم منه تأسّفه على توجّه ابنه إلى دراسة (الدمياطي). وتعني لفظة الدمياطي - بحسب الشرح الذي ذيل به "العروي" نصّ "الغربة" - التعمّق في أسرار الخلق بالتعبير العلمي الحديث. حيث قال الوالد لابنه: "من أتمّ القرآن

1- عبد الله العروي، ضمن كتاب: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، ص 56.

والأجرومية وسيدي خليل، فتح الله عليه ومن تعاطى الدميّاطي صاحبه الزلط طول حياته" (الغربة. ص. 114). فأدرك "إدريس" وهو الذي توجّه إلى دراسة العلوم الحديثة إنّهُ المقصود بالزلط؛ مادام "أن مثقفي اليوم هم ورثة أصحاب الدميّاطي" (الغربة. ص. 114).

ج- شعيب: وهو صديق "إدريس" الحميم. بيد أنّ اسمه يختزن حمولة رمزيّة تُحيل إلى الـ(شعب)؛ "هذا الشعب التعيس الذي انتهج النحيب دينا وأقام المغنيات النادبات على طقوسه المبتدعة!" (الغربة. ص. 26). وهو مذ خُلق وهو "يقوم بالدعاية والرعاية. تتغيّر الأوجه وتختلف الأوضاع وهو وحده ثابت في مكانه وفيّ لمهمته، تقمّص كل دور وتزيّا بكل زي نطق بكل لهجة وهاجم كل جبار متناول. وعندما أطفئت المصابيح وركن كل فرد إلى مسكنه أهمل مرة أخرى وظلّ فقيرا مهجورا كما كان بادئ أمره" (الغربة. 115).

واعتقد أنّ "شعيب" أفضل من يمثّل الانحياز إلى الفكر الماضويّ في النصوص فهو مثقّف تقليدي وفقيه يميل إلى التصوّف. وعلى الرغم من نشاطه الوعظي وتلقينه الأطفال القرآن وإخلاصه في عمله ومشاركته في تحرير البلاد من المستعمر إلّا أنّه مع زملائه الذين "لم تحسم الضرورة علاقتهم بالماضي فتراهم مهملين في زوايا النسيان قد ركنوا إلى أنين لن ينقضي" (الغربة. ص. 26). كما يعيش وضعية أسريّة يكتنفها التشنّت ويلقّها التوتر. إذ "يقضي أوقاته في مهنة حقيرة جنب زوجة لا يعرف كيف يتصرف معها. كان سجيناً وها هو اليوم يحصي أعداد المساجين ويحقق في أسمائهم" (الغربة. ص. 77) أو يقضيها في قراءة الكتب الصفر التي يجد "في غموضها لذّة وفي حلّ ألغازها فضل ونعمة، منها انتهلت أول مرّة وإليها أعود كلما أعجزتني الحيلة" (الغربة. ص. 8).

ويمكن ردّ العجز الذي مُني به "شعيب" وزملائه إلى فشل فكرهم التقليدي الماضوي في التصدّي للمشاكل التي أفرزتها مرحلة الاستقلال. الأمر الذي دفعهم إلى الاتكال على الحلول القادمة من الغرب عبر صديقهم "إدريس" العائد من فرنسا بعد خمس سنوات من الدراسة. فالثقافة الغربيّة تمثّل بالنسبة إليهم حبل النجاة؛ هذا ما يوضّح سرّ اللهفة التي كانوا ينتظر بها "شعيب" عودة صديقه الحميم حيث يقول: "قبل أعوام معدودة كنا نتجمع

حول آلات الإذاعة نتلقف الأخبار واليوم ننتظر عائدا نستفسره، قبل أعوام عجزنا عن أخذ الأمور بحزم فلم نساهم في سير الأحداث" (الغربة. ص. 11).

ولكن الحلّ لم يأت على الرغم من استتجاد "شعيب" وزملائه بـ"إدريس"؛ باعتباره ضرورة أملتھا المرحلة. جاء ذلك في قول "شعيب": "كنت في السابق تكاتبنني من بعيد والآن جاء دورك. لا بدّ أن تساعدني بنصائحك" (الغربة. ص. 78). ليعيشوا الخيبة والإخفاق على أصعدة مختلفة؛ جرّاء عقم الفكر الذي يحملونه وانفصامه عن واقع الاستقلال من جهة وتشتّت فكر "إدريس" بين الماضي والحاضر وعجزه عن تقديم الحلول المقنعة عن الإشكاليات التي يطرحها الواقع ذاته من جهة أخرى.

بيد أنّ "إدريس" يبدو في النصوص بمثابة "الشيخ" الذي يلجأ إليه "شعيب" كلّما أعجزته الحيلة ليلتمس منه السكينة والاطمئنان: "آه لو كنت كامل الإحساس. كلّ منّا مرید ولا بدّ من شيخ لمريد. أتصفح اليوم هذه الكتب فلا أجد فيها سوى راحة مؤقتة. أحنّ إلى رؤياك وسماع منطقك صديقي أسرع إلينا نشاورك" (الغربة. ص. 8). بله إنّه يعتبره العنصر الأقدر على إيصال هموم الطبقة الدنيا إلى القائمين على شؤون العامّة؛ إذ يقول: "هل يساعدنا فعلا؟ على الأقل سيبلغ ما سيلاحظه من أحوالنا. سيطلع الزعيم على خصوماتنا التي لا تنتهي(..) لا شك أن إدريس يعرف كيف يقنعه" (الغربة. ص. 12).

وبالإضافة إلى ذلك، تبدو حاجة "شعيب" إلى "إدريس" - في المرحلة التي تصوّرها النصوص - ماسّة وتتمثّل في قدرته كمثقف طلائعي وصاحب تجربة حصّلتها من التثاقف والاحتكاك بالغرب على مساعدة القوى الوطنيّة على تنقيّة الساحة المغربيّة من الدجالين والمتطفلين؛ أولئك الذين انتهزوا غياب المعرفة الكاملة بالوضع لدى القوى الطليعيّة من أجل إقصاء الوطنيين الحقيقيين من ساحة السجال السياسي غير أبهين بأنّهم هم الذين حملوا على عاتقهم - دون غيرهم - مسؤوليّة تحرير المغرب من الاستعمار.

أقول إنّ المرحلة المصوّرة في النصوص حسّاسة لأنّها تتوزّع بين لحظة ما قبل الاستقلال التي ثار فيها الجدل حول جدوى الثورة ولحظة ما بعد الاستقلال أين ثار الجدل حول كفيّة تسيير شؤون المغرب ومن له أحقيّة المشاركة فيه. وقد وصف "شعيب" ذلك

بقوله: "آه يظن الجاهلون أن الأمور كانت عشوائية وإننا كنا نضرب الأبرياء خدمة لأغراض شخصية (..) من يصدع بالحق ويعيده إلى نصابه؟ يطغى اليوم صوت الدجالين المتطفلين على الحركة.. وإدريس نفسه يجهل الكثير مما قمنا به فيدافع عنا بدون قناعة العارف" (الغربة. ص. 52).

غير أنه مثلما لم يحسم "إدريس" موقفه من مسألة انغماسه في راهنه الجديد الذي سألته عنه والده في الفقرات السابقة لم يحسم موقفه إتجاه حاجة "شعيب" ورفاقه إليه أيضا. بل إنه افتقر إلى الشجاعة للردّ عليهم مباشرة ووجها لوجه واكتفى بالقول مناجيا نفسه في شكل ردّ على الجميع وعلى "شعيب" بشكل خاص: "أعرضتُ عن إجابة الجميع عاجزا لكن غير يائس أو نادم. إنما حزني على شعيب لأن التاريخ قد خانته. تفتّحت له آفاق ثم انسدت في وجهه ولم يدر أن رجع الريح هو الذي منع زوجه أن تصغي إلى صوته" (الغربة. ص. 144).

د- القائمون على شؤون الشعب: تصوّر النصوص تخليّ القائمين على الشأن العامّ عن أداء واجباتهم نظرا لتفاهة نظرتهم إلى الواقع وافتقارهم للرؤى التقدّمية التي استبدلوها بالخطب الرئانة ممّا جعلهم لا يقدرّون على الاستجابة لحاجيات الناس المتجدّدة. هذا ما أكّده "إدريس" وهو يُرثي حال المدينة بعد عودته قائلا: "أعجب لهذه المدينة. أجدها تماما كما تركتها قبل سنين في حين أن كل الخطب الرسمية تؤكّد إننا نعيش طفرة وأية طفرة في حياة بلادنا" (الغربة. ص. 118). لتصبح مهمّته والحال على ما هي عليه مشنّنة بين إنقاذ "شعيب" وزملائه من مزالق التصوّف؛ مادام التصوّف "انهزام أمام الحياة" (اليتم. ص. 114) وبين إصلاح شؤون المدينة الغارقة في التفاهة والإهمال إلى درجة أن "المارّ لم يعد يرى سوى أرض بور وجذوع عقيمة غبراء ولم يبق من الهالة الخضراء التي كانت تحيط بالمدينة وتحميها من القبيظ وزحف الرمال إلا نتف متفرّقة" (اليتم. ص. 142).

إلا أنّ "إدريس" المشنّنت بين الفكر الحرّ الذي ثاقفه في الغرب وبين الواقع المقيّد الذي أفرزه الاستقلال، لم يُنجز مهمّة إنقاذ "شعيب" وزملائه ولا مهمّة إصلاح شؤون

المدينة الغارقة في التفاهة؛ واكتفى بالقول إنّ "الواقع قفص" (الغربة. ص. 135) وإنّه أحسّ لحظة الاستقلال "أنّ المسيرة ستتعثّر. فقلت لعمي الذي كان حاضرا: إنّنا كهذا الطير الذي قفز من المراح إلى الغصن وهمّ أن يلحق بالسطح، فما استطاع كما لو كان يربطه بالأرض خيط خفي. كذلك نحن، أحرار طلقاء لكن في حدود لا يجوز أن نتعداها" (الغربة. ص. 135).

2- مسار الأيديولوجيا الغربيّة والأيديولوجيا المستغربة:

تتضوي تحت هذا المسار شخوص أكثر تناغما مع الحاضر وأشدّ إقبالا عليه من شخوص المسار السابق. إلّا أنّ علاقاتها السوسيو- نصّية لا تقلّ عن علاقات البقيّة تشنّتا وانفصاما. وهي "عمر" و"يوليوس" و"مارية" و"لارة" و"جليل" و"حمدون". والنصوص وإن كانت لا تخبر بالشيء الكثير عن أوضاعهم الاجتماعية فأنها بالمقابل لم تقصّر في إبراز إيديولوجيتهم المشنّنة بين طموحات وآمال ومصالح مجتمع مغرب الاستقلال وبين اشتراطات الفكر الغربي أو الفكر الارستقراطي المتأثّر بالفكر الغربي الذي يحثّ - بحكم طبيعته التسلّطية - على تمجيد الغرب ولو على حساب المصلحة العامّة للمجتمع.

أ- يوليوس: وهو شخصية غربيّة تحتلّ مكانة بارزة في نصّ "الغربة" بالخصوص إذ تربطه فيه علاقة صداقة فاترة مع "إدريس" يعود سبب فتورها إلى "عمر" الذي كان كلّ واحد منهما ينافس الآخر على استقطابه. وإن كان "يوليوس" يحاول إخفاء تشنّته الذهني عبر تلوين خطابات بمسحة حضاريّة فأّنّ القارئ لا يعسر عليه ملامسة عمله الدؤوب على زرع التشنّت وتأصيله في ذهنيّة غيره من الشخوص المغربيّة.

لذا يمكن القول إنّ كلامه الذي تعلوه مسحة حضاريّة إنسانيّة، يضرر في الباطن نزعة اسغلاليّة للشعوب المستضعفة. فقد جاء إلى المغرب "قاصدا بلاد الشمس والوفاء للتقاليد" (الغربة. ص. 46) من جهة وفارّا من بلاده "فرنسا" بسبب غياب القيم وتراجع الحالة الاجتماعية من جهة أخرى. إذ يقول: "مللت من الازدحام والتدافع وبئست من الغيوم والمداخن" (الغربة. ص. 46) عكس أوروبيين آخرين قصدوا المغرب: "يريدون متاع الدنيا، وأنا أروم راحة البال، كلانا يتوسل بالغير لتحقيق أمنيته" (الغربة. ص. 46).

وتربط "يوليوس" (الفرنسي) و"عمر" (المغربي) علاقة التابع بالمتبوع. إذ يروم الأول تشتيت فكر الثاني عن واقع مجتمعه ومتطلبات المرحلة التاريخية التي يمرّ بها. بيد أن "عمر" - ومنذ سنين - يعتبر تلميذ "يوليوس" النجيب و"ابنه الروحي ووارث فكره وذكره" (الغربة. ص 57). لذلك كثيرا ما تتقاطع آراؤهما في النصوص؛ كوقوفهما إلى جانب الخائن "بائع الليمون" الذي قتله الثوّار ووقوفهما ضدّ الثورة على الاستعمار. فهي في نظر كليهما، رديف للجور والعمل الثوري رديف للباطل. جاء ذلك في قول "يوليوس": "إنّ الحرية لا تحمى بالجور والحق لا يدعم بالباطل" (الغربة. ص. 56)؛ معبرا بذلك عن موقف في ظاهره إنسانيّ ولكنّه في جوهره يحمل أيديولوجيا استعماريّة.

وتتسم العلاقة بين "إدريس" و"يوليوس" بالتكسّر والتقطّع. بيد أن "إدريس" يعتبره من "الطارئين على هذا البلد، الذين يستعجلون اليأس" (الغربة. ص 47). بينما ينظر "يوليوس" - وهو "الرجل الذي جاب ربوع المدينة العتيقة وكشف عن خفاياها، الذي اطلع على فقرها المدقع وفحص ماضيها البعيد" (الغربة. ص 46) - إلى "إدريس" من خلال أفكاره التي يعتبرها تهديدا لأيديولوجيته الاستعمارية. خاصّة بعد أن تقوّض ولاء "عمر" له. ففهم ذلك في خطابه لـ "عمر": "لا تواجهني يا عمر بأفكار صديقك إدريس. أعلم أنه حرّرها ونسّقها من تلقاء نفسه أو بإعانة غيره" (الغربة. ص. 58).

ب- عمر - جليل - حمدون: وهم أصدقاء "إدريس" وغرماؤه في آن. ورغم ما تبديه خطاباتهم من واقعيّة غير أنّ القارئ بإمكانه أن يلمس أنّها واقعيّة سلبية شديدة الالتصاق بالاستغلال والانتهازية والكومبرودورية^(*). فـ "عمر" لا يلتفت إلى الماضي وإنّما يعيش الحاضر بطمع رانيا بعينه إلى المستقبل بأنانيّة بيد أنّه لا يخفي تأفّفه من شعبه وتأثره بالفكر الغربي الذي ثقّفه من أستاذه "يوليوس". وتتنّضح أفكاره السلبية من خلال موقفه من

*- الكومبرادورية مصطلح سياسي يكثر استعماله في الكتابات الاشتراكية واليسارية. والكلمة - بحسب "موسوعة المصطلحات الإدارية والاجتماعية والاقتصادية والتجارية" لـ "هاشم حسين ناصر المحنك" الواردة في "ويكيبيديا" الموسوعة الحرة (موقع إلكتروني معرفي وثقافي) - ذات أصل إسباني وتعني "المُشتري" Comprador ثم أصبحت تُطلق في البلدان المُستعمَرة والتابعة على "البورجوازية الوطنيّة" التي ما لبثت أن ارتبطت مع البورجوازية الكبرى ذات العلاقة المباشرة برأس المال الأجنبي بهدف تمكينه من السيطرة على السوق المحليّة وعلى اقتصادات البلاد. وللبورجوازية الكومبرادورية تاريخ سلبيّ مع شعوبها؛ فقد عملت إبان اشتداد التوسّع الاستعماري كوسيط بين الاستعمار ومقدّرات شعوبها الباطنية والبشرية اللوجيستكيّة.

النضال المغربي ضد الاستعمار الفرنسي؛ حيث اعتبره مضيعة للوقت ومزيذا من سفك الدماء. جاء ذلك في ردّه على "مارية: "لم الفتك مارية (..) أعني كل عمل لا يستسيغه الطبع؟" (الغربة. ص. 23).

ومن مواقف "عمر" السلبية أيضا، تبجّحه بأنانيته وتفضيله مصلحته على مصلحة شعبه وتسبيقه عاجل نفسه على آجل مجتمعه أمام "مارية". وذلك عندما قال لها بصوت هادئ: "وهل تعتقدين إنني أهتم لغير شعبي. إنني أعزّه، في ماضيه ومستقبله لكنني أرى إننا بلجونا إلى العنف نبدد الميراث ونضع المستقبل في خطر. ما دورنا نحن الشباب إذا لم ننّبّه على خداع الحاضر؟" (الغربة. ص. 24).

وتتقاطع آراء "عمر" كثيرا مع إيديولوجيا الغرب؛ الذي يسمّ النضال ضدّه عادة بسفك الدمّ ويصف الشائرين عليه بالمخربين ودعاة العنف. كما تتقاطع مع الفكر الأرستقراطي الوافد؛ ذاك الذي يتأقّف من الاحتكاك بالطبقات الشعبية ويرفض الإصغاء إليها. ويتجلّى ذلك في خطابه المتعالي وهو يردّ على غريمه "إدريس": "لا تذكر لي أبدا الجمهور لن انقاد للعامة. لن أعطيهم الفرصة ليصموا جهودي بالإخفاق" (الغربة. ص. 131). غير أنّه يشعر في قرارة نفسه بالتشتّت يعبر عنه بالميل الشديد "لمحاسبة النفس (..) فقد ضاقت بي الأرض وأشعر أينما اتجهت أنني منبوذ" (الغربة. ص. 23).

أمّا موقف "إدريس" من "عمر" ومن الأيديولوجيا التغريبية التي يحملها فغالبا ما يتمّ عرضه في تضمينات مشتتة بين خطابات "مارية" أو "لارة" أو السارد. ف"مارية" وهي تعلّق على مواقف "عمر" وأشباهه الذين وقفوا في صفّ المستعمر تتحدّث عن "إدريس" بتعبير نفهم منه وقوفها في صفّه؛ مثل قولها: "ابك يا ظالم، إنك صادق البكاء (...) بعد الدول الزاهرة والنظم المتقنة باتوا ذيلا فوق مضاربهم يشاهدون مسرحية لا دور لهم فيها. وظلّوا من المشاهدين المتفرجين حتى عندما رفعت بجوارهم شعارات جديدة هزّت الرض هزّا. ابك يا ظالم، لهو الدهر يسخر" (الغربة. ص. 26). والسارد يقوم بالأمر ذاته حين يعلّق على موقف "عمر" الذي ساند الخائن الذي قتله الثوّار فيقول: "ألا سحقا لكل خائن غريب" (الغربة. ص. 131).

أمّا "إدريس" فلا يمكن ملامسة مواقفه من "عمر" ومن غيره إلّا من خلال مشاعر (حيّة) تأتي مضمّنة في تأوّهات مونولوجيّة لا بدّ على القارئ أن يجتهد لاستخلاص دلالاتها السلبية. لذا يمكن القول إنّ موقفه من الاستغلال والانتهازيّة لم يتجاوز الخطاب المونولوجي الأحادي أو خطابات غيره الضمنيّة؛ دون أن يكون له خطابا يحمل موقفا مناهضا مباشرة وبوضوح لذيول الاستعمار وحلفائه.

ويعتبر "جليل" و"حمدون" أفصح من يعبر في نصّ "اليتيم" عن الطبقة الانتهازيّة التي استفادت من الفكر الغربي أثناء تواجد الاستعمار بالمغرب ومن حالة الجهل والامية التي أصبح عليها المجتمع المغربي بعد خروجه. حالة وقفت عائقا أمام مغرب الاستقلال وهو يحاول التصديّ لمسألة التنمية وإعادة بناء الدولة من جديد. وبما أنّ عمليّة التنمية تستلزم إطارات مؤهّلة علميا ونظرا لأنّ التأهيل لم يكن متوفّرا لحظة استقلال المغرب بفعل عمليات التجهيل التي مارسها الاستعمار على الشعب فإنّ أشباه المثقّفين والانتهازيين والأنانيين والمصلحين؛ الذين راهن المستعمر على أن يخلفوه بعد خروجه لم تتورّع من بيع العاجل بالآجل عبر النفاذ في مختلف المناصب الحسّاسة في الدولة والاشراف على المشاريع التنمويّة. ومن هناك اجتهدت في التلاعب بمقدّرات المجتمع واستنزاف خيراته.

فقد تمكّن "جليل" وهو "غرابي الشعر، نحاسي البشرة، مقصوص اللحية، إنجليزي اللباس" (اليتيم. ص. 65) من تحصيل شهادة عاليّة في العلوم القانونيّة؛ على الرغم من أنّ "إدريس" يقول عنه إنّّه لم يواظب على دخول المدرسة: "أمرّ أمام المقهى على الساعة التاسعة فأراه خلف الزجاج قدام كأس (...). أذهب إلى المدرسة، استمع إلى الدرسين الأول والثاني ثمّ أرجع فأجده في المكان نفسه" (اليتيم. ص. 65).

ولكنّه - في الأخير - حصل شهادة في العلوم القانونيّة؛ ليس عبر التحصيل العلمي الجادّ وإنّما بفضل علاقة عائلته بالمستعمر الذي كان يعدّ العدة لترك نخبة تابعة له تخدمه بعد خروجه من المغرب وبفضل ثروة العائلة وبفضل ما يمتلكه من مؤهّلات ذاتيّة خسيصة ساعدته على التغلغل في المواقع الحسّاسة للدولة وخدمة أغراضه الانتهازيّة ومصالحه الضيقة؛ ولو "عبر الترويج للسياحة الجنسيّة بالمغرب" (اليتيم. ص. 72).

أمّا "حمدون" فهو زميل دراسة قديم لـ"إدريس"، كان "ذكياً، مطلعاً على كثير من الأمور، لكنه كان مستأناً. لم يتحمّل حياة الداخلية" (اليتيم. ص. 115). لذلك ترك الدراسة في سنّ مبكّرة. بيد أنّ جدّه كان ممّن خدموا الاستعمار حيث "شارك في حملة ابن دحان ضد مربيه ربه ثم لما سُرح من الخدمة تزوّج واستقرّ في هواره" (اليتيم. ص. 116). وقد كان "حمدون" بعد تركه الدراسة "مجرّد موظّف في مصلحة البريد ولكّنه بعد سنوات قليلة انتقل ليسكن بحي عصري أوروبي في مراكش" (اليتيم. ص. 169).

ويبدو "حمدون" من خلال محكيّه مهوساً بالمظاهر الغربيّة؛ إلى درجة أنّه "يتشبّه بناظر ضيعة: الطاقة ملفوفة، الجاكّة الجلدية، الجزمة، الغليون السلوقي." (ص. 119). بيد أنّه انتهازيّ. فقد اشترى أرضاً من امرأة "كانت خادماً لأحد الجنرالات الفرنسيين، تبعته إلى فرنسا حين أُحيل على التقاعد (...). لا أدري كيف اتّصل بها حمدون كما لا أعرف كيف اطلع على قضية الإرث. هل استغل مركزه في البريد لفض بعض المراسلات؟ هل تعرّف على شخص أخبره بالحادثة أثناء تجواله في أسواق المنطقة؟ على كل حال نقّب حتى عثر على المرأة واتفق معها على أنه يصرف عليها مدى حياتها مقابل تنازلها له عن سهمها" (اليتيم. ص. 117).

بمعنى أنّ "حمدون" اتّجه بعد تركه للدراسة واشتغاله في مصلحة البريد وجهة بورجوازيّة تقوم على امتلاك الأراضي التي كانت بيد المعمّرين الفرنسيين وشركائهم من البورجوازيين الصغار المغاربة؛ يشتريها من ورثة الاستعمار بطرق ملتويّة منتهاز ظروفهم الصعبة؛ تماماً مثلما انتهز المستعمر أميّة الملاكين المغاربة الحقيقيين وانتزعها منهم. فقد كانت الضيعة التي بحوزته "تحت تصرف أحد المعمّرين، شريك باشا مراكش اكترها من بعض أصحابها ثم عند أول تجديد لعقد الكراء انتهز أمّيتهم. فوقّعوا على عقد بيع وهم لا يشعرون. لم ينتبهوا للغش..." (اليتيم. ص. 117) ثمّ اشتراها هو؛ لا لكي يخدمها - وإن كان يدّعي ذلك متبجحاً (اليتيم. ص. 120) - وإنّما ليعيد بيعها لمن يدفع أكثر.

أمّا على مستوى المواقف، فإنّه بالإمكان استنباط أرسنقراطيّة "حمدون" وتعلّقه بقشور البورجوازيّة من حوارته مع "إدريس" لمّا كان يزوره في الحي الأوروبي. إذ كان يراه

"يخاطب الجنود الأمريكيان من بعيد ويضرب لهم المواعيد. كان واضحا أنّه معهم في بيع وشراء" (اليتم. ص. 116). بيد أنّه ألحّ عليه كثيرا قبلها، أن يتّخذ التجارة والكسب السريع مشغلا عوض التحصيل الدراسي قائلا: "في هذا الزمن القرابية ما تتفع. تقرا وتتغذب (...). لا بد من رأسمال والمال ما يجي في هذا البلد غير من الأرض" (اليتم. ص. 116)؛ بل أنّه لا يجد حرجا في تفسير الانتهازية تفسيراً غيبيا؛ فقطعة الأرض التي تمكّن من امتلاكها هي في تصوّره (هبة) من الله الذي تذكّره "بإرث فاغتتمت الفرصة واشتريت قطعة أرض من أرملة كانت في حاجة" (اليتم. ص. 120).

لذلك يمكن عدّ "حمدون" و"جليل" الورثة الشرعيين للبورجوازية الاستعمارية. واعتقد أنّه لا يمكن فهم فكرهما الانتهازيّ في علاقته بمسألة "اليتيم" في نصّ "اليتم" إلّا ضمن السياقات النصّية السوسيو- سياسية والتاريخية المتمثّلة في الإرث الاستعماري الذي أبتلي به المجتمع المغربي كغيره من مجتمعات العالم الثالث خلال القرن التاسع عشر والعشرين وما خلفه وجوده وخروجه من آثار جانبية تمثّلت في ظهور ما بات يُصطلح عليه في الفكر السياسي عموما بـ"البورجوازية الكومبرادورية" (اليتم. ص. 69).

واللّافت للانتباه في مكوّنات البورجوازية الكومبرادورية" المغربية أنّها تتكوّن بالإضافة إلى المعمر (المحتلّ) ورجال القبيلة (احتلوا الأرض) وورثة الباشا (شريك المحتلّ) والمحامي (استغلالي ومدافع عن إرث المحتلّ)، تتكوّن أيضا من شيخ الزاوية وورثته من الفقهاء؛ الذين "اشتروا الأرض من السكان. يفعلون كل هذا وينصتون إلى الأرض تسبح للرحمان؟" (اليتم. ص. 121) بل أنّ الانتهازي "حمدون" لا يتورّع من الدعاء قائلا: "حشرنى الله مع هؤلاء الفقهاء. ربحت إذن، يا إدريس، في الدنيا وفي الآخرة." (اليتم. ص. 121).

بيد أنّ التشنّت غزى كلّ مظاهر الحياة في مغرب الاستقلال. إلى درجة أصبحت "الحياة في الصديقية مملّة. لا توجد جمعية ثقافية ولا مكتبة عمومية ولا دار جماعة (...). لا تنتفع المدينة حتى من موقعها على الساحل (...). الحياة العامة منعقدة لأن الإدارة تستقلّ بكل الأنشطة، لا توجد أي هيئة وسيطة بين الإدارة والسكان لا الدرب ولا الحومة

ولا العائلة تكون وحدة حقيقية. الفردية هي السمة الغالبة على مجتمع الصديقة، فردية لا يحدّها تكتل من أي نوع" (اليتيم. ص. 97).

وحتى مدينة مراكش لم تجد من يهتم بحالتها فـ"التجار لا يهتمهم إلا مصالحهم" (اليتيم. ص. 98)؛ تحس فيها "بجو الاستعمار الحقيقي: التقارب والتناظر بين الأجناس التزاوج والتناوب" (اليتيم. ص. 126)؛ تشعر "بانحطاط المدينة ببؤسها وشقائها" (اليتيم. ص. 127). فقد "خلعت رداءها النير وعادت إلى حقيقتها: بلدة فقيرة جائعة تستثمر الماضي وتستعطف السواح" (اليتيم. ص. 133) و"الطلبة أنفسهم يقتصدون من منحهم ليعينوا آباءهم وأمهاتهم" (اليتيم. ص. 98).

فهل هذا هو الواقع والغد الأفضل و(اللحظة السعيدة) التي حلمت بها الجماهير وهي تقوم بطرد المستعمر؟ وهل يوجد يتم في الواقع أبشع من اليتيم الذي يكابده المجتمع المغربي المستقل؟ لقد ألقى به ليقع بين مطرقة التفكير الخرافي وسلوكات الانتهازيين في محيط تنخره الفردية ويفتك به التشنّت وضيق الحال من غير مغيث أو مساند.

ج- مارية: وهي مغربية وخطيبة "إدريس" وتربطهما علاقة قرابة وحبّ وانسجام وتوافق معه على أفكار حاملة كثيرة؛ كمجابهة المستعمر والوقوف ضدّه. يطّلع القارئ على كلّ ذلك من خلال ردودها على "عمر" وهي تشرح له أنّ الفداء غير القتل وإنّ استرداد الحقوق يتطلّب التضحية: "وهل فتكنا حقاً؟ أولم نقابل نوعاً من الفتك بنوع آخر؟ وإذا قلت إنّ أبناء الحقد والبغضاء يكبرون نحافاً غير متكاملين أجبنك إنّنا لا نطمح إلى الكمال بل نطالب بحقنا في الحياة فقط" (اليتيم. ص. 24).

غير أنّ الوفاق بينهما لم يستمرّ وتكسّر بفعل كلمة قالها "عمر" فعملت على تغيير عواطفها اتجاه "إدريس" نهائياً وهي: "إنّ العاطفة غريزة حيوانية تجذب الإنسان الواعي المسؤول إلى دعة الرحم، وأنه يطمح لأن ينقذ مواطنيه من سباتهم العميق حتى ولو كان في ذلك شقاؤهم. كلمة واحدة منه غيرت حالي" (اليتيم. ص. 27).

وعلى الرغم من محاولة "لارة" التخفيف من تأثير هذه الكلمة بقولها: "تخلّيت عن كل مشاريعك بسبب كلمة واحدة" (اليتيم. ص. س) إلا أنّ الشقاق بينهما حدث وراح يزداد

خاصّة حين أعلنت له موقفها المستلب والاستغرابي من التاريخ ومن العلاقة بين الرجل والمرأة. فرأى هو أنّ الرغائب تنمو والشهوات تستعر في عمق قلبها (اليتيم. ص. 30) طلبا لحبّ من نوع جديد. فهاجرت هي إلى باريس لتعيد النظر في مواقفها السابقة معه وبقي هو على حبّه العائر لها؛ يمني نفسه بعودتها إليه.

د- لارة: وهي الشخصية الغريبة الثانية في الرواية بعد "يوليوس". تربطها بـ"مارية" علاقة صداقة حميمة كصداقة "شعيب" و"إدريس"؛ إذ تعتبرها "أختها الكبرى" "كيف أتزوج ولما تزوديني بما أفهم به نفسي وسائر الناس" (اليتيم. ص. 20). كما تبدو مشاعرها إنسانية مثل "يوليوس"؛ "قصدتُ باريس لا ألوي على شيء. وصلت (..) وعمّ حبّي الإنسانية جمعاء على اختلاف ألوانها وأنغامها. أدركت إن الناس من حولي مطمئنون أن الزمن جبار يقهر.. بالحب والإيثار. فنسيت الهموم والأهوال" (اليتيم. ص. 14). لكنّ مشاعرها اهتزّت بفعل حدّة الصراع في الغرب ممّا أفقدها الإيمان بالعديد من المبادئ التي قامت عليها حضارته الحديثة؛ كالحرية والأخوة والاتحاد: "هكذا قالت لارة إن الكائنات إلى حلول واتحاد وإن دعاة الفرقة والشقاق لا محالة محجوجون ومغلوبون.. إلى أن انحلت عقدة التفاهم وتموهت نقطة الارتكاز وتجلّى أن الوحدة كانت قفصا والإخاء كان كبتا وقسرا" (اليتيم. ص. 16).

ومثلما أثر "يوليوس" في طريقة تفكير "عمر"، تؤثر "لارة" على طريقة تفكير "مارية"؛ ويبدو ذلك في قول هذه الأخيرة: "إن غاب عني شخص مارية فسأستوحي أشباحها من جدران هذا الحي" (اليتيم. ص. 18)؛ بيد أنّه من خلال عدّة مواقف وعلى أكثر من صعيد، تبدو "مارية" أمام أكثر الأحداث مصيريّة مجردة لمرّددة لمواقف "لارة" لا غير؛ فمنها استلهمت موقفها السلبي من الثورة المغربيّة ضد المستعمر ومن تجربتها العائرة في الحبّ مع الشاب الإسباني أخذت موقفها اليائس من علاقتها بـ"إدريس".

وقد ذكر "إدريس" "لارة" "لما حدّقت في وجهه أول مرة وبدون استحياء بشبح شاب إسباني أحبّته وخاب حبّهما في النهاية" (اليتيم. ص. 15). وهي التجربة الخائبة ذاتها التي عاشتها "مارية" مع "إدريس"؛ ممّا سيقرب بين المرأتين كثيرا فينشأ بينهما حوار غير عادي

يتمّ على مستوى المشاعر والأحداث والتجارب وينتهي باستلاب "مارية" من قبل "لارة" وإيديولوجيتها؛ لتختار هي الأخرى هجران أهلها ووطنها وحبيبها وتحيا حياة العبت والضياح معها: "لارة! لارة! لو علمتني حقاً أسرار الهمة والحزم!" (اليتيم. ص. 19).

وبناء على الوصف والتحليل السابق، يمكن للبحث أن يستخلص - في خاتمة هذا الفصل - نتيجة تتولّد منها مجموعة من النتائج الهامدة في سيرورة الدراسة وهي: إنّه إزاء ثبات واقع مغرب الاستقلال - المصوّر في النصوص - على ما كان عليه خلال الفترة الاستعماريّة على أصعدة ومستويات مختلفة؛ إلى درجة أنّه بدا جامداً؛ غير أنّ ملاحظة أنّ شخوصه تعرف حركيّة وترحال مستمرين أمراً ممكناً؛ بل إنّها شخوص تتبادل الأمكنة بكيفيّة لافتة للإنتباه. فـ"يوليوس" الفرنسي يرتحل إلى المغرب و"إدريس" المغربي يشدّ الرحال إلى فرنسا و"لارة" من أوروبا الشرقيّة تنتقل إلى أوروبا الغربيّة بينما "مارية" المغربيّة تهاجر إلى فرنسا وجليل يقفز من بلد إلى آخر دون أن يحده حدّ أو يقيدّه قيد.

بيد أنّ ملاحظة أنّ انتقال أو ترحال الشخوص الروائيّة في نصوص الثلاثيّة يتمّ بشكل معكوس أمر ممكن أيضاً؛ أي من المكان إلى المكان النقيض أو المضاد. فكلّ الشخوص المرتحلة تنتقل إمّا من الشرق الأستراكي المتخلّف صوب الغرب الرأسمالي المتقدّم أو العكس وإمّا من الجنوب المتخلّف صوب الشمال المتقدّم أو العكس أو تنتقل من البلد المستعمر بإتجاه بلد المستعمر أو العكس؛ وكأنّ السعادة معقودة في الأماكن المضادة والوئام مربوط بالأماكن المعاديّة والنقيضة.

غير أنّ الانتقال والترحال الذي تعرفه الشخوص على مستوى الأمكنة، لم يكن له أدنى أثر على واقع الأمكنة المتخلّفة والمتوتّرة بشكل خاصّ؛ بله أنّه انتقال وترحال لم يحقق السعادة في نفسيّة شخوصها؛ على الرغم من انتصار شعوبها على المستعمر وتحقيقها للاستقلال. واللافت للإنتباه أنّ الأمر نفسه يحدث مع "إدريس"؛ فعلى الرغم من تنقله من الجنوب إلى الشمال ومن الشمال إلى الجنوب وعلى الرغم من ثقافته وتواصله مع المكان المعادي، إلّا أنّ ذاك لم يسعفه على فهم واقعه الذي همّ باستنطاقه في نصّ (الغربة - البكر).

إنّ "إدريس" على الرغم من حلّه وترحاله، إلّا أنّه ما فتئ يحسّ بأنّه زائد على الحاجة؛ فقد "استحال إدريس إلى مجرد ملاحظ لا دور له" (الغربة. ص. 101)؛ لقد أتعبه التشتّت وأضناه الإخفاق وانطقه العجز ليقرّر مناجيا نفسه: "لم أتجاوز بعد الثامنة والعشرين وأكاد أجزم أنّ دور حياتي قد انتهى" (اليتيم. ص. 135). بل ها هو يقضي وقته "وحيدا مع الألم واليأس، لا الدموع تنفع ولا الأشعار ولا تعديلات العقل" (اليتيم. ص. 154). إنّ النتيجة التي توصّل إليها "إدريس" في العبارات السابقة، يجعلني أطرح سؤالاً فرض نفسه على الدراسة فرضاً وهو: لماذا صعب على هذا البحث إدراجه اسمه ضمن مسار من المسارين الأيديولوجيين السابقين؟

أليس "إدريس" صنو "شعيب" وصديقه الحميم؛ ممّا يشجّع على وضعه ضمن المسار الأيديولوجي التقليدي؟ أليس هو من تثقّف وتهذب في الغرب؛ ممّا يدفع إلى موقعته ضمن المسار الأيديولوجي الغربي أو المستغرب؟ لكن لماذا اللاحاح على مسألة المسارات الأيديولوجية؟ ولماذا اللاحاح على موقعة نموذج إشكالي عاجز حتى عن موقعة نفسه ضمن مسار أيديولوجي بعينه؟ هل قضيتّه في مدوّنة البحث قضية مسارات أيديولوجية متصارعة أم قضية نظرة مثقّف مغربي إلى العالم قاصرة أو قل قضية تجربة شخصية عميقة عاشها وتميّز ماهيته الداخلية وتعكس بذات الوقت مسائل هامة يكابدها المجتمع عكسا بليغا؟

اقتبس للإجابة على هذه التساؤلات خطابا استراتيجيا من خطابات "إدريس" المثخنة جميعها بالدلالات والايحاءات الرامزة؛ لاعتقادي أنّ قراءته ستساعد على تأويل تجربته الشخصية في علاقتها بالواقع الاجتماعي العام تأويلا من شأنه أن يمهد أيضا لدراسة مسألة تبدّده في الفصل اللاحق. إذ يقول إنّّه لمّا شرع في استنطاق الواقع المغربي وجد "الواقع قفص (وهو فيه) كالطير الذي قفز من المراح إلى الغصن وهمّ أن يلحق بالسطح فما استطاع كما لو كان يربطه بالأرض خيط خفي" (الغربة. ص. 135).

وهو خطاب رغم لغته المثخنة بالرمزية ولبوسه المثقل بالرومانسية، إلّا أنّني اعتقد أنّ تحليل رموزه وفكّ شفراته واستنطاق لغته الثاوية، يمكن أن يجعله يبوح بنظرة "إدريس"

إلى ذاته وإلى العالم ويشي بموقفه من الواقع المغربي لحظة الاستقلال وبعيده بقليل. فالخطاب السابق - في اعتقادي - يريد أن يقول أنّ "إدريس" لما همّ باستتطاق الواقع المغربي وفهمه، وجد المجتمع مكبلاً بقيود القهر والاستبداد (الواقع قفص). وبالمقابل وجد نفسه حرّاً طليقاً (كالطير) (يقفز) من الأسفل (المراح) إلى الأعلى (الغصن) بهدف بلوغ العلى وارتياح المعالي (السطح). غير أنّه لم يحقق ذلك في الأخير (فما استطاع)؛ لأنّ قيوداً كانت تشدّه (تربطه) وتجذبه إلى الأسفل (الأرض). بيد أنّه عجز أن يحدّد ماهية تلك القيود (خيّط خفي).

ويمكن ملاحظة أنّ الخطاب السابق تتجاذبه عدّة ثنائيات ضدّية متناطحة: كثنائية (القيود / الحرية) وثنائية (الأسفل / الأعلى)، (النجاح / الفشل)، (العلم / الجهل) (القفز / العجز). وهي ثنائيات يمكن تأويلها برغبة "إدريس" المثقّف وصاحب الفكر المتحرّر في استتطاق الواقع والقفز به عالياً لارتياح مفاوز العلى والنجاح والعلم والاقتدار ومسايرة ركب الحضارة؛ إلّا أنّ عائناً خفياً يجهله، كان يكبح جماح رغبته تلك إلى الحضيض والأسفل؛ حاكماً على تجربته بالفشل؛ ليبقى "إدريس" - والحال على ما هي عليه - جاهلاً ومنزويًا، يلحق مرارات الاخفاق ويتجرّع خيبات العجز.

فما هو المقصود بـ(الخيّط الخفي) الذي حوّل رغبة المثقّف في فهم الواقع واستتطاقه إلى فشل وحوّل طموحه إلى التحليق به عالياً إلى انزواء وعجز؟ إلى درجة أنّه راح يصرّح - على طول الثلاثيّة وعرضها - بأنّ "كل شيء يبدو وكأنه على وشك الانهيار والضياع" (الغربة. ص. 120) ويتساءل فيها محتاراً "كيف الإياب بعد الضياع؟" (اليتيم. ص. 20) ويحكم بـ"أنّ كلّ شيء إلى ضياع" (اليتيم. ص. 143) وأنّ "كلّ حلّ نتصوره يقود إلى النتيجة ذاتها وهذه هي المأساة" (اليتيم. ص. 136) وإنّ الجهود مهما كانت بواعثها وأهدافها، تنتهي حتماً بالإخفاق" (أوراق. ص. 145).

هل المقصود به (نظرته) إلى الواقع المغربي التي حصلها من "التثقيف التهذيب التأديب، حشو الفؤاد بأعمال وأقوال بمنابر ومواقف" (أوراق. ص. 22)؛ نظرة عجزت ولم تقدر على اسعافه في اللحظة التاريخية الحاسمة بالآليات الإجرائيّة اللازمة لما همّ أن

يفعله؟ أم أنّ المقصود - ببساطة - هو (القهر) أو السلوكات غير الإنسانية التي كابدها المجتمع المغربي بعد الاستقلال؟ بل كيف يكون القهر هو المقصود؟ أليس بمقدور المثقّف - إن توفّرت لديه النظرة القمينة بتغيير العالم نحو الأفضل - أن يحوّل القهر إلى سعادة أو يحدّ منه على الأقلّ؟ أليس بمقدوره في ظلّ حيازته على رؤية أصيلة للواقع أن يقلّص من حجم السلوكات غير الإنسانية التي سادت مجتمعه؟ وإذا تخلّف المثقّف عن أداء الدور المنوط به تاريخياً، فمن ذاك الذي بإمكانه تخليص الطبقات الشعبية منها؟ أيّهما الخيط الخفي باختصار: نظرة النموذج الإشكالي إلى العالم أم قهر السلطة وسلوكاتها غير الإنسانية؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه والتدليل عليه في الفصل اللاحق.

- الفصل الرابع -

تفاعل الخطابات وتبدّد النموذج الإشكالي
في ثلاثيّة عبد الله العروي الروائيّة

اعتقد أنّ الوقت قد حان للانتقال بالدراسة من مرحلتي البحث في بنية النموذج الإشكالي وبنية النصّ الإشكالي اللّتين تبين فيهما مدى تشبّث وتمزّق كليهما إلى مرحلة البحث في دواعي ذلك التشبّث والتمزّق وتداعياته على هويّة النموذج الإشكالي وعلى نظريته إلى ذاته وإلى العالم وما آل إليه في النهاية. وإذ أروم القيام بذلك، فلأنّه أمر يستلزمه منطق النصوص من جهة وتقضيّه عمليّة تحديد (الرهان - Enjeu) الذي راهن عليه "العروي" وهو يقدّم نموذجاً إلى المتلقّي بذلك الشكل المشتّت من جهة أخرى.

وعندما أقول إنّ دراسة مآل تشبّث النموذج الإشكالي قد حانت، فإنّني أقصد بذلك دراسة بنية تبدّده وتلاشيه وضياعه بين المتناقضات والأضداد التي تحفل بها تجربته الحيّاتيّة. واعتقد أنّ دراسة تلك البنية من وجهة نظر سوسيو - نصّية، يمكن أن تتحقّق عبر التركيز على عدّة مداخل إستراتيجيّة في النصوص؛ من شأن التركيز عليها أن يقود إلى فهم تبدّده وكشف دواعي تلاشيه وترهّله ومقاربة تداعيات ذلك كلّه على الرهانات التي راهن الكاتب على إيصالها إلى المتلقّي.

ونظراً لما تحفل به نصوص النموذج الإشكالي المركزيّة من نصوص أخرى مُستلّة من مصادر مغايرة معاصرة لها أو سابقة عنها، ونظراً لكثافة حضورها وطغيانه على بنية نصوصه؛ إلى درجة أنّ وعيها - الذي هو وعيه بالأساس - أصبح مسرحاً فسيحاً لتفاعلات وتناطحات نصيّة بمرجعيات ثقافيّة مختلفة؛ ناتجة "عن تمثّل تجارب أجنبية تلقّاها أثناء دراسته" (أوراق. ص. 241)؛ فإنّني أرى أنّ دراسة تبدّد النموذج الإشكالي من منفذ (التفاعلات النصّيّة) هو المدخل الإستراتيجي الأنسب.

بيد أنّني اعتقد أنّ النموذج الإشكالي - قيد التحليل - لم يتبدّد فقط جرّاء التناقض الذي حصل في وعيه - كمتنفّد ذي وطنيّة طافحة - بين حلمه بمغرب مستقلّ يسير شؤونه بيده وبين واقع الاستقلال الذي خيّب حلمه وبالتالي وسّع "الهوة بين الواقع والأمني" (أوراق. ص. 116) وجعله يرفض "أن ينغمس في المسيرة، أن يتيه بين المراحل والمنازل" (أوراق. ص. 246)، وإنّما حصل بالأساس، جرّاء (تمثّله) السيئ لتجارب ونصوص بلغات وأشكال ومرجعيات ثقافيّة مختلفة خلال رحلة تثاقفه؛ التي

"لا تشير بالضرورة إلى ثقافة عميقة ومتكاملة"⁽¹⁾؛ لأنّها "أبعدته عن محيطه العائلي والطبيعي" (أوراق. ص. 244) ولم يكن من وراءها "سوى الانفصال عن الواقع والانغماس في حلم متواصل قاده مباشرة إلى الفناء" (أوراق. ص. 73).

فماذا يقصد هذا العنصر البحثي بـ(تبدّد) النموذج الإشكالي؟ وما هي أشكال تجلّيه في النصوص؟ وما المقصود بـ(التفاعل النصّي)؟ وكيف يمكن أن يكون معبراً لدراسة تبدّد النموذج الإشكالي؟ وهل تبدّده كان نتيجة حتمية لمنطق تشكّل وفقه وعي المثقف المغربي والعربي خلال مرحلة الكولونيالية وما بعدها؟ بل هل حضوره في النصوص يعتبر موقفاً من الكاتب للدفع به إلى حدّ استنزاف كلّ الطاقات التي تمده بالاستمرارية تمهيداً لميلاد وعي عربي جديد يثبت الهوية ويوحّد الذهن والوجدان؟ أم يعني - باختصار - أنّ "العروي" "ينس من أن يكون المثقفون وسيلة تحديث (...) هذا الموقف يدفعني أنا المثقف، إلى مهاجمة المثقفين؛ إلى حدّ أنني طالبت بالقيام بسوسيولوجيا المثقف العربي لكي نعرف الدوافع الخفية لمواقفه الانتحارية"⁽²⁾؟

أولاً - المقصود بلفظة التبدّد وأشكال تمظهرها في النصوص:

أقصد بتبدّد Dissipation النموذج الإشكالي في الثلاثية قيد التحليل (تبخره) على حدّ تعبير "العروي" في حوارهِ الموازي حين قال: "لقد صورت في أعمالي الأدبية تعاسة المثقف ولكنني لم أجوّر أبداً اليأس. إدريس تبخر في الهواء ولم ينتحر. هذه قناعاتي الثقافية تؤلم وتؤذي ولكنها تشفي أيضاً، بل هي الطريق الوحيد للشفاء"⁽³⁾.

أو قل إنني أقصد بتبدّد النموذج الإشكالي (ضياعه) و(تفكّكه) و(موته) على حدّ تعبيره هو ذاته في الثلاثية حيث يقول في (الغربة. ص. 133): "كل شيء إلى ضياع" وقوله في (اليتيم. ص. 10): "أجوب الشوارع أترنم بأسماء لم يعد لها مسمى. استشعر اليوم ما شعرت به قبل خمس سنوات وقبل ثلاث سنوات حين ضاع الأمل وحكم القدر أن

1- عبد الله العروي، ضمن محاوره فكر العروي، ص 26.

2- المرجع نفسه، ص 27.

3- المرجع نفسه، ص 29.

اليّتم يتيم أبد الدهر" وقوله في (أوراق. ص. 8): "الفرد خلق مستمر وتفكّك مستمر" وقول السارد في (أوراق. ص. 241): "إدريس مات كما مات غيره من العجز والحسرة". واعتقد أنّ "العروي" مثلما هندس بنية تشنّت النموذج الإشكالي في ثلاثة نصوص بكاملها، فإنّه هندس أيضا بنية تبدّد في الأخير. وإذا كان القارئ (العادي) للروايات لا يعدم ملاقة عديد العبارات الدالّة على التبدّد صراحة، فإنّ القارئ (المتمرّس) بإمكانه أن يكتشف (التبدّد) ذاته لولا أنّه من نوع آخر؛ كونه مضمّر في فجوات النصوص وفي ثغراتها ويحتاج إلى عمليات حفر وتنقيب كبيرة؛ بيد أنّه تبدّد يقوله (لا مقول) النصوص الذي يستدعي استحضار خطابات اسهمت بشكل كبير في هندسة تبدّد النموذج الإشكالي ويقولوه أيضا صمتها؛ مادام "الصمت عبء والكلام نقمة" (أوراق. ص. 152).

ومن الألفاظ والعبارات الدالّة في النصوص على تبدّد النموذج الإشكالي ما يلي:

الرقم	العبارات الدالّة على التبدّد	النصّ	الصفحة
1	"دمعة على شاب خانه التاريخ وخانه الحب"	الغربة	15
2	"كلما لاحت تباشير الوفاق برزت العوائق من طول الانتظار واليأس الملازم والفرص الضائعة"		35
3	"كل شيء يبدو وكأنه على وشك الانهيار والضياع"		120
4	"التفت إدريس إلى شعيب فأدرك في الحين أن الفرصة قد ضاعت وإنه لن يستطيع استمالته"		121
5	"أما قلت لنفسك أحيانا: إنه ملكي وضياع كل ما سواه."		129
6	"عائقني بحرارة كأنه يودّع حبه الضائع وأحلامه المتبخّرة"		133
7	"قال إدريس: كل شيء إلى ضياع"		142
8	"كل شيء إلى ضياع"		142
9	"كل شيء إلى ضياع"		143

10	اليتم	"أجوب الشوارع أترنم بأسماء لم يعد لها مسمى. استشعر اليوم ما شعرت به قبل خمس سنوات وقبل ثلاث سنوات حين ضاع الأمل وحكم القدر أن اليتيم يتيم أبد الدهر"	10
20	اليتم	"ستتساءل يوما من الأيام: كيف الإياب بعد الضياع كيف إنقاذ الفؤاد من الأباطيل؟"	11
21		"قلت في نفسي: (...) ننظر إلى الموت ونحن أموات. الفرق بيننا وبين من سبقنا أننا نطلق الدنيا اليوم في سنّ مبكّر. نرتبط بالحياة متباطئين وننسلخ عنها مسرعين"	12
35		"استنشق رائحة الماضي (...) بعد خمسة عاما من التقيب عن حقوقنا الضائعة"	13
60		"لتخفّف من وقع الأخبار المؤلمة و صدى الآمال الضائعة."	14
151		"ربما كانت موجودة ثم ضاعت لأن بلادنا لا تهتم بعد بأمراض الحضارة"	15
8	أوراق	"الفرد خلق مستمر وتفكّك مستمر"	16
13		عجز "إدريس" عن تملّك "معارف تقلّب الأحجار إبريزا"	17
66		"الجماعة في أوضاع المغرب تمر بأزمة وكأنها فاقدة الوعي والروح"	18
71		كانت "الأشباح ترافقه باستمرار، أمّا الأشياء والأشخاص المحيطة به فكان يراها من خلال ضباب"	19

73	20	لم يجن إدريس من الثقافة "سوى الانفصال عن الواقع والانغماس في حلم متواصل قاده مباشرة إلى الفناء"
119	21	مسيرة إدريس الفكرية "مسيرة عادت على أعقابها وانعكست على نفسها"
144	22	"إدريس بين العقل الذي يقبل والفؤاد الذي يتحسّر على الوقت الضائع"
145	23	"إن الجهود، مهما كانت بواعثها وأهدافها، تنتهي حتما بالإخفاق"
147	24	"الاخفاقات متوالية... الفشل إرادة لا قدر، انكسار لا كسر... والصمت عبء والكلام نقمة"
152	25	"كل شيء خائب بائخ، الماضي والحاضر. متى يلمسنا طير الأمل؟ عزم الزعماء وزعموا... أما يعلمون أن كل يوم يضيع يزيد من المسافة التي يجب استدراكها"
220	26	"من المسؤول عن العنف والضياع والخيبة، عن الردة إلى عهود الجاهلية"
235	27	ذهب "إدريس" ضحية أفكار نقشت في ذهنه ولم يستطع أن يتخلّص منها، رغم عملية النجر والتنقية التي ما فتئ يجريها على وعيه"
241	28	"مات كما مات غيره من العجز والحسرة"
247	29	"إدريس أودى به إيمانه"

يمكن أن استنتج من خلال عبارات الجدول الواسف لشكل حضور تيمة التبدّد في النصوص، عدّة ملاحظات لعلّ من أبرزها:

1- يرد التبدّد في النصوص بعدّة ألفاظ منها: الضياع، التفكّك، الموت، الضحية الإخفاق، الفشل، الانكسار، التكرّر، الصمت، التحسّر، الانفصال، الفناء، فقدان الوعي والروح، العجز، التبخّر، الانتظار، اليأس، الانهيار... وهي ألفاظ أرى أنّ جمع دلالاتها في لفظة (التبدّد) أمر ممكن؛ وهو ما يجعلني استنتج أمرين:

أ- لقد صوّرت النصوص النموذج الإشكالي وكأنّ التبدّد وُلد معه ولازمه في كلّ مراحل تكوينه؛ حتى غدت تفاصيل تلك المراحل، مجرد حركة باتجاه التبدّد أو الموت؛ بل إنّ التبدّد غدا التجربة التي توجّب على النموذج الإشكالي أن يعيشها حتى تستمرّ الحياة. فقد "عاش في ظلّ الخيبة منذ ولادته. تربّى وتعلّم وفكّر محاطاً بآثار الانحطاط". وهو استنتاج يتماشى ورؤية "غاستون باشلار" للتبدّد أو الموت؛ حيث يقول: "ليس الموت نهاية المطاف في حياة الفرد، بل هو مرتبط بالوجود الزمني للإنسان، فنحن نموت ونحيا في الزمن، لأن الزمن لحظات معلقة بين عديمين: الماضي والمستقبل"⁽¹⁾.

ب- إنّ تركيز الثلاثية على تيمة التبدّد، يجعلني أقول إنّ نصوصها - في حقيقة الأمر - ما هي إلّا بحث فنيّ في أسباب تبدّد النموذج الإشكالي؛ وهو بحث يُعدّ "من البحوث الصعبة إلى حدّ الازعاج"⁽²⁾ - على حدّ تعبير إمام عبد الفتاح إمام - لأنّه يتعرّض ببساطة لظاهرة كليّة مطلقة، لقوله تعالى: "كلّ نفس ذائقة الموت"⁽³⁾، إلّا أنّه على الرغم من طابعها الكليّ المطلق، إلّا أنّها تحمل طابعاً جزئياً؛ فالموت فرديّ وشخصي في النهاية؛ لقوله تعالى: "ولقد جنّتمونا فرادى كما خلقناكم أوّل مرّة"⁽⁴⁾.

والبحث في أسباب تبدّد النموذج الإشكالي بالنتيجة، هو بحث في أسباب تبدّد (الجزء) ضمن (الكلّ) الحاضر - المجتمع؛ وبالتالي، هو بحث بقدر ما يُجلّ الأسباب

1- غاستون باشلار، حدس اللحظة، تعريب، رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر، 1986م، ص 9.
2- إمام عبد الفتاح إمام، مقدّمة كتاب: الموت في الفكر الغربي، تأليف: جاك شورون وترجمة كامل يوسف حسين ومراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984م، ص 9.

3- قرآن كريم، سورة العنكبوت، الآية 57.

4- قرآن كريم، سورة الأنعام، الآية 94.

الفردية للموت؛ باعتباره ظاهرة فردية، إلا أنه لا يمكنه أن يكون بحثاً عميقاً إلا إذا تجاوز الأسباب الخاصة وتناول علاقة الموت بمسبباته الكامنة في ثنايا السياق العامّ الموجد. بيد أنه بحث ممتع أيضاً؛ نظراً للعلاقة الموجودة بين "الموت" من جهة، والتأمل في الحياة عبر الموت من جهة أخرى؛ فآخر ما يفكر فيه الرجل الحرّ هو الموت: لأن حكمته ليست تأملاً للموت بل تأملاً للحياة؛ على حدّ تعبير "اسبوزا"⁽¹⁾.

2- كما أضفى الانتشار الكثيف لألفاظ التبدّد ودلالاته وإيحاءاته (هالة نغمية) واضحة على النصوص؛ تجعلني أعتبره (اللازمة) العامة المواكبة لجميع برامجها السردية إلى درجة أن غيابها عن تلك البرامج، يؤثر فيها ويفقدها قدرتها على الاستمالة.

ويشبه مصطلح (اللازمة) "الصدى الذي يدغدغ الوجدان أياً ما بعد مطالعة العمل الروائي" (أوراق. ص. 241)؛ بل إنّه "مصطلح مستعار من الموسيقى وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية، ومعناه طبقاً لأحد القواميس الأمريكية المعتمدة: عبارة إيقاعية متميّزة أو قطعة قصيرة، تعبر عن فكرة معينة، أو شخصية أو موقف أو تتصل بها وتصحّب ظهورها. وقد يعرف هذا المصطلح - بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية - بأنه صورة متكررة أو رمز، أو كلمة، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة أو موضوع معين"⁽²⁾.

واعتقد أنّ "العروي" اعتمد على العبارات الدالة على التبدّد كـ(لازمة) مصاحبة لحركات النموذج الإشكالي وسكناته على طول الثلاثية وعرضها، حتى يضمن وحدتها ويجعل النظر إليها ككلية أمراً ممكناً؛ فنصوص الثلاثية - وفق الأسلوب الذي اتّبعه الكاتب في الإخراج - تتجاوز الحبكة والقوالب التقليدية وتعتمد في موضوعها على تتبّع مسار تشكّل حياة النموذج الإشكالي الذهنية. وبما أنّ تلك الحياة "الوحدة فيها مستحيلة وذلك ببساطة، نظراً لطبيعة الذهن التي هي ليست منظمة بعناية، التي هي متحررة من المفاهيم التقليدية عن الزمان والمكان (...)" فإن العمل الفني الذي يحاول أن يكون أميناً لطبيعة العمليات الذهنية لا بد أن يفرض عليه قالب ما"⁽³⁾.

1- نقلاً عن: مقدّمة امام عبد الفتاح امام، ضمن كتاب: الموت في الفكر الغربي، ص 9.

2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 148.

3- المرجع نفسه، ص 147.

وأرى أنّ "العروي" أبدع في نصوصه قيد التحليل لمّا عمد إلى توظيف وبكثافة ودراية وبأشكال متباينة (اللازمات) اللفظيّة الدالّة على التبدّد؛ فقد تسنّى له - جرّاء ذلك التوظيف - ضبط برامج نصوصه السردية - التي خضعت لتكسر الأزمنة وتداخلها وتقابل الأمكنة وتشدّر فضاءاتها وانشطار المحكي وتغوير دلالاته وتشتّت العلاقات القائمة بين الشخوص وانفصامها - فأصبح بإمكانه التعبير عن رؤاه الفكرية والشعورية التي تجسّد - في الأخير - قدرته الفنيّة على صياغة برامج سردية تمتلك (الحياة) في (التبدّد) وتحوز (الإنجاز) في (التلاشي) و(الاضمحلال)؛ بعيدا عن الحبكة الخاضعة للتسلسل المنطقي.

3- ومثلما لازم الشعور بالتبدّد النموذج الإشكالي طويلا، لازم أيضا الواقع الاجتماعي الحاضن (بشخصه وأحداثه وفضاءاته) وكأنّ التبدّد هو القاسم المشترك بين التجربة الفردية والمصير الاجتماعي أو كأنّه عصارة التجربة الفردية التي تتكشف عبرها البنية الاجتماعية التي لا تقلّ عنها تبدّدا؛ فـ"إدريس" "منذ البداية عاش على مستويين (أوراق. ص. 18)، "هذا الشكل الجدلي، الإشكالي، المتغيّر والمتلوّن باستمرار غير مستحيل بل هو وحده ممكن، إذا أراد الكاتب أن يكون صافي الوعي." (أوراق. ص. 216).

وأجد صدى هذا التوجّه الإبداعي الإشكالي في تصريح "العروي" في كتاب "الأيديولوجيا العربية المعاصرة"؛ حين قال: "إنّ أي رؤية تصدر في العالم الثالث لا بدّ وأن تكون موضوعها المفضّل الكشف عن بنية اجتماعية عبر تجربة فردية"⁽¹⁾. بل إنّ الفكرة ذاتها موجودة في كتاب "معنى الواقعية المعاصرة" لـ"ج. لوكاتش"؛ أوردتها وهو يستعرض علاقة النموذج بمسألة الوعي؛ حيث قال: "إنّ وعي الشخصية بمصيرها ينشأ من خلال قدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها إلى مستوى معيّن ملموس العموميّة"⁽²⁾. فما هي تجلّيات التبدّد ودواعيه على المستوى الذاتي (الداخلي) وما هي تجلّياته وتدايعاته على المستوى الموضوعي (الخارجي)؟ وكيف أدّى تفاعل الجانبين (الذاتي - الداخلي / الموضوعي - الخارجي) إلى هندسة نموذج إشكاليّ مبدّد؟

1- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 277.

2- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص 58.

ثانيا - التبدّد على المستوى الذاتي: التجليات - الدواعي - الدلالات:

يقتضي رصد تجليات تبدّد النموذج الإشكالي في نصوص "عبد الله العروي" قيد التحليل وتسييج مختلف دواعيه ودلالاته، أن يلمّ الباحث بمسيرته الحيائية عبر الانتباه إلى سوسيولوجيا نصوصه من أوّل كلمة إلى آخر كلمة. وهو الأمر الذي يفرض عليه أن يجتهد لكي يتجاوز عديد العقبات الشكلية والمضمونية التي اكتتفت بنية النصوص بشكل عامّ؛ ففهمها هي بالذات وتكوين فكرة حولها تؤوّل حياة النموذج الإشكالي ليس بالأمر الهين في الحقيقة؛ ناهيك عن الوقوف عند قوانين الاستدلال النصّي لظواهر تبدّده ودواعيه وواليات اشتغاله ودلالاته من وجهة نظر سوسيو - نصّية.

فبعد أن تمكّن البحث من تكوين فكرة أوليّة عن حياة النموذج الإشكالي، أصبح بإمكانه أن يقول إنّ تقسيم تلك الحياة إلى ثلاث محطات رئيسة يعدّ أمرا ممكنا. وهو ممكن ليس لأنّه يتطابق مع التقسيم الثلاثي للنصوص قيد التحليل فحسب؛ فالنصوص في نظر البحث تشكّل بنية كليّة مترابطة؛ وإنّما هو كذلك بالنظر إلى تطابقه مع مسيرة تشكّل عقليّة النموذج الإشكالي وتكوّن وجدانه ووعيه؛ سواء وهو ينتظر رخصة السفر لمزاولة دراسته بفرنسا (المحطة الأولى) أو وهو يشدّ الرحال إلى فرنسا ويقيم بها (المحطة الثانية) أو بعد عودته إلى وطنه وقد أنهى دراسته العليا (المحطة الثالثة). وسأقوم فيما يلي باستجلاء تجليات التبدّد ورصد دواعيه على المستوى الذاتي في المحطات الثلاث.

1- التبدّد الذاتي ودلالاته في المحطة الأولى:

تغطّي المحطة الأولى من محطات تبدّد النموذج الإشكالي المرحلة التعليمية الابتدائية والثانوية من حياته. وتتميّز كونها تمثّل "ما رسخ في ذهنه من كل سنوات الصبا" (أوراق. ص. 17). بيدّ أنّه يمكن لهذا البحث، أن يعدّها اللبنة التي سنّقام عليها تبدّداته المستقبلية؛ كونها القاعدة الأولية التي سينبني عليها كيانه الشخصي إلى حدّ أنّه لن يقدر مستقبلا على التخلّص من تأثيرها على فكره وشعوره؛ فقد "ندم على ما حصل وودّ لو استطاع أن يجتثّ قدرته على التجاوب، أن ينزع آثار التأديب والتنقيف من ذهنه وقلبه." (أوراق. ص. 26).

وبعبارة أخرى، اعتقد أنّ تبدّد النموذج في هذه المحطّة بالذات، سيشكّل (النواة) التي ستتفرّع منها تبدّداته على أصعدة ومستويات مختلفة في محطات حياته اللاحقة. فقد أدّى إخفاق عائلته في تحقيق (نذر) أمّه بخصوص تنشأته وتعليمه إلى تبدّد (مشروع) فرد كان بالإمكان - في اعتقادي - أن يكون "عاملا في محيطه، في عائلته أو في قبيلته أو وطنه أو أمته" (أوراق. ص. 240)؛ وبروز - عكس ذلك - شخصية إشكاليّة منشطرة منذ بداية مشوارها الحياتي إلى شطرين متناطحين، أفضى تناطحهما إلى تبدّده في نهاية المطاف. فأمّه "نذرت وهو في بطنها أن لا تدخله مدارس النصارى وأن توقّفه على شيوخ فاس ومراكش. لكنّها ماتت وهو صغير فوجّه إلى غير ما أرادت" (أوراق. ص. 15)؛ وكأنّه لمّا خالف إرادة والدته لم يجعل الله بركة فيما تعلّم. (أوراق. ص. 15).

ويمكن تحليل تبدّد النموذج الإشكالي على هذا المستوى، بخضوعه القسري منذ بداية حياته - مع غالبية مجايليه - لمنظومة القيم التقليديّة التي كانت تسود المجتمع المغربي خلال الحقبة الاستعماريّة من جهة، وخضوعه في الآن ذاته، ولكن مع قلّة من مجايليه هذه المرّة، للتعليم العصري الفرنسي وما يحمله من قيم حديثة في الظاهر ولكنها تغريبيّة استلابيّة في الباطن. وذلك نظرا لما رافقها من مهيمنات الطرف الغازي التي من مظاهرها في النصوص: تسمية الأزقة والشوارع بأسماء جنود الاحتلال ومنع الاختلاط بالمغاربة والنظرة الدونيّة لهم وفرض مقرّرات وبرامج تعليميّة غربيّة غريبة عن العادات والقيم التي كانت والدته ترغب في تنشأته عليها.

بيد أنّه مقابل تبدّد حلم الأمّ، وجد النموذج الإشكالي أختين أميّتين وأخا متعطرسا وأبا عاجزا عن تزويده بآليات التفكير الجدلي الحديث؛ الذي من شأنه أن يساعده على فكّ طلاسّم الواقع المستجّد. فراح الوالد - عوض ذلك - يمدّه بمرويات عن شخصيات تاريخيّة مضى وانقضى زمنها (عمر، علي، الشيخ الرافعي، فرسان النار...) وكأنّ مرويات الأسلاف المنقضيّة تصلح لفهم الراهن المعقّد وتحليل مستجدّاته.

بيد أنّه مات وتركه تاهنا بين "الأقزام" عاجزا عن التعامل مع الواقع؛ خاصّة وقد غدا مغرب ما بعد الاستقلال "واقع الأقزام دون غيرهم" (الغربة. ص. 76). وحتى لمّا كان

الابن يسأل أباه عن أسرار تخصّ مسائل سياسيّة وتاريخيّة مصيريّة في فهم السيرورة التاريخيّة المغربيّة، كان الأب يلجأ إلى الغيب والخرافة أو يلازم الصمت. ومن الأمثلة الدالّة على ذلك سؤاله: "علاش طلب الحفيظ الإعانة من جيش النصاري؟" (الغربة. ص. 92)، "أطرق أبي ولم يجب عن سؤال صبي" (الغربة. ص. 93).

وقد أدّى بروز الوضع الحياتي المتقابل بشكل تواجهي منذ البداية؛ ضف إليه غياب العنصر الأنثوي الذي كان النموذج الإشكالي يتطلّع إلى صداقته ليتفهم همومه وأحلامه إلى أن يحاكم عائلته التي لم يجد فيها ما يحقق أحلامه؛ فعاش "على هامش أسرته كان يراها منذ البداية (...) لم يكن منغمسا فيها" (أوراق. ص. 22) ثمّ حاكم مجاليه فوجدهم "يعيشون في عالم باهت" (أوراق. ص. 29) ثمّ حاكم القائمين على الدين فوجد "الشيخ يأخذ كتابا عتيقا ويعلّق عليه. قال فلان وقال فلتان" (أوراق. ص. 60) وأخيرا حاكم الطبقة السياسيّة فوجدها مشنّنة فقال: "لو اتّفق المغاربة وقالوا بلسان واحد (لا) لفهمت فرنسا وخرجت من البلاد. الاتفاق غير موجود اليوم ولن يتحقّق في القريب" (أوراق. ص. 52) فحدث أن شعر بـ "انعدام مثل أعلى" (أوراق. ص. 69) في هذه المحطة الهامّة من محطات حياته؛ التي يكون المرء فيها عادة، بحاجة إلى (مثال) يقتدي به.

وقد أدّى غياب (المثل الأعلى)؛ الذي يمكن أن يُشكّل وجوده واحتذاءه التوازن الغائب في حياة النموذج الإشكالي، أن لجأ إلى تعويضه بالبحث عنه في الثقافة الغربيّة "فوجد تحت تصرّفه (أنماطا) زوّدت به اللغة التي تعلّمها" (أوراق. ص. 25)؛ فواظب على قاعات السينما وانهمك في قراءة "سارتر"؛ الذي عرف معه الفلسفة الوجوديّة وفيها تعرّف على فكرة "الجحيم هو الغير" (أوراق. ص. 30)، كما قرأ (أطعمة الأرض) لـ "أندريه جيد" و(الكون تصوّر وإرادة) لـ "شوبنهاور" و(الأقاصيص الأسبوية) لـ "غوبينو"؛ فعرف أنّ "مفهوم الذات لم يتبلور إلّا عند الرومانسيين" (أوراق. ص. 23) وإنّ "التعبير تصوير الذات في ممانعتها للأشياء، في التحرّر منها والاستعلاء عنها" (أوراق. ص. 23) وتعرّف على مختلف مقولات الرومانسيّة كـ (العزلة، الكآبة، الخيال، التجاوب الروحي).

وقرأ "إدريس" لغير هؤلاء أيضا، ولكنّه لم يقرأ لهم كما قرأ ما كُتب وقيل عن "نيتشه" إلى درجة أنّه لم يعد يقرأ أي شيء إلّا في إطار توجّه "نيتشه" الفكري (أوراق. ص. 32) فاكشف "تلازم فكرة البطولة ومفهوم النقاوة والصفاء" (أوراق. ص. 32)؛ مثلما اكتشف أنّ البطل يُصبح عاطلا (أوراق. ص. 33) لمّا لا يُلزم تحقّق الشرط الذهني الذاتي تحقّق الشرط الموضوعي الاجتماعي (أوراق. ص. 34)؛ حينها تعلّق ذهنه "بنقد رجل الوسط القانع بإرضاء شهواته البسيطة، وبما أن هذا هو الغالب في محيطه اليومي فإنّه رفضه مع ما يمثّله من أعراف وقيم" (أوراق. ص. 35).

ويمكن عدّ غياب (المثل الأعلى) أو (الشخصيّة المثل) في حياة النموذج الإشكالي وتوجّهه إلى مصادر أخرى من خارج بيئته لسدّ حاجته إليه، بمثابة البداية الفعلية - في اعتقادي - لولوجه عالم (التبدّد) عن محيطه الثقافي و"الانسلاخ عن المحيط الاجتماعي العائلي" (أوراق. ص. 23)؛ إلى درجة أنّه أصبح ينظر إلى نفسه ومحيطه "من خلال الأنماط - التماثيل - المحفوظة في ذاكرته. بها وربما بها وحدها يتحدّد موقفه من الحياة." (أوراق. ص. 23).

فالأنماط والتماثيل التي اكتسبها من مطالعته للثقافة الغربيّة، جعلته يعيش في جوّ من التعالي والمثاليّة والانفصام السيكولوجي؛ فهو لم يعد بمقدوره الاحساس بثقل الجسد ونزواته ولا بمقدوره معانقة الواقع في مباشرته؛ إلى درجة أنّه حين رأى حبيبته "تجري على البحر كاشفة عورتها (...) كما لو أُوحي إليها في رؤية صادقة أن أخرجي مع الصبح إلى الشاطئ وانكشفي إلى الملاء، لتكون الجرأة أوضح وأبلغ (...) استحال إلى مجرد ملاحظ لا دور له في احتجاج الفتاة ولا دور له في عنادها وتحديّها." (الغربة. ص. 101).

لقد أضحى النموذج الإشكالي بعد أن أصبح ينظر إلى ذاته والعالم المحيط من خلال الأنماط والتماثيل، أشبه ما يكون بمن يعيش في عالم من الأشباح؛ التي لا وظيفة لها إلّا تعميق غريته عن ذاته وتجزير انفصاله عن واقعه. لذا يمكن القول إنّ رؤيته إلى ذاته وإلى العالم، لم تكن أبدا رؤية شفّافة ومباشرة؛ بل كانت من خلال رموز وأنماط

وأوثان وتماثيل مستعارة من الكتب والأفلام؛ أي كانت رؤية عبر وسيط ومن وراء حجاب ويا ليتها كانت - رغم ذلك - رصينة ومتكاملة.

ففي النصوص التي تتعلّق بمحطّة حياته الأولى، يبدو النموذج الإشكالي معترّاً بكونه لا ينتسب إلى طبقة التجّار؛ "التي يشمئز حتى من ذكر اسمها" (أوراق. ص. 27). وهو موقف مستعار استمدّه من قراءته للأدبيات الليبراليّة الغربيّة؛ التي يغدو فيها (التاجر) شخصية مفارقة لتطلّعات المجتمع؛ بيد أنّ التاجر في تلك الأدبيات - على حدّ تعبير العروي - جبان؛ كونه "لا يروم الانخراط في أيّ مشروع حدّاثي واضح ومتوازن، إنّهُ شخص انتهازِي واتكالي ومتعلّق بأهداب الدولة"⁽¹⁾.

كما أنّ الصورة التي يشكّلها في النصوص عن بيت العائلة وعن شكله المعماري هي أيضاً صورة غيريّة أو تمثّل مستعار - في اعتقادي - استمدّ مادته من قراءته لمؤلّفات سوسيو - تاريخيّة غربيّة تعادي الطبقة الوسطى. فهو بهذا النحو، يشكّل نموذج المثقّف الذي (يقتات) على ثقافة مستوردة "غير مرتبطة عضوياً بالحياة الاجتماعية: منطقها مختلف وتعابيرها مختلفة، وذوقها مختلف، عما تعود عليه المجتمع الأصلي... عوض أن تعكس تلك الثقافة تحولات المجتمع العفوية وأن تتأثر مباشرة بتناقضاته، فهي التي تحاول أن تغيّر السلوك والذوق والتعبير ليعود المجتمع مطابقاً لمنطقها"⁽²⁾.

كما يبدو النموذج الإشكالي في هذه المحطّة الحسّاسة من حياته، مجرد مقلّد للأدبيات الرومانسيّة ومسكوناً بتماثيلها؛ إلى درجة أنّه يعتبر "التعبير في الكتابة هاجس رومانسي وما سواه صناعة" (أوراق. ص. 24). والغريب أنّ الرومانسية التي يتدنّر بها "مأخوذة من الصورة المدرسية للكاتب الرومنسي، من تلك الروايات التي تتخذ أسماء أبطالها عناوين لها" (أوراق. ص. 24)؛ بيد أن الأغرب من ذلك، أنّ النموذج "ما كان يفهم منها أكثر مما استوعبناه من مقتطفاتنا المدرسية" (ص. 24)؛ لذلك لا يمكن اعتبار (رومنسيته) اتّجاهاً أدبيّاً رصيناً ومتكاملاً؛ وإنّما هي حالة تعبيريّة ونمط وجودي للذات

1- A.LAROUÏ, islamisme, modernisme, liberalisme. Centre Culturel arabe, 1997. P 48.

2- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط 4، 1997م، ص 173.

حيال الواقع(*) أي تلك الحالة التي يصير فيها التعبير، لحظة هروب من / استعلاء على الحقيقة خوفاً من شرستها؛ ف"الفن وقاء وإلا قتلنا الحقيقة" (أوراق. ص. 36).

وتخبر النصوص أيضاً، أنّ ذوق النموذج الإشكالي وحساسيته الفنيّة، لم يتشكّلا إلا في عتمة قاعات السينما؛ ولكن ما هي نوعيّة القاعات التي كان يرتادها؟ وما القيمة الفنيّة والمعرفيّة للأفلام التي اسهمت منذ البداية في تشكيل ذائقته الفنيّة؟ لقد كان يرتاد ورفاقه "سينما روايال وفي أغلب الوقت قاعة فوكس المتخصصة في عرض الأفلام الأمريكيّة من نوع ب، أي التي تكتسب جاذبية بتكرار موضوعاتها، الأفلام السوداء الوسترن، أفلام المغامرات، الكوميديات الاجتماعيّة.. كنّا نشاهد هذه الأعمال المتواضعة التي يشارك فيها كبار الممثلين عندما يبدأ نجمهم يخبو، كما لو كنّا في زيارة لأقرباء نحبهم رغم أنهم لا يسمعون ما نقول ويجيبون على غير ما نسأل" (أوراق. ص. 43).

إنّ قاعات سينمائيّة متواضعة كذلك التي كان يرتادها ومجايلوه وأفلاما كذلك التي كانوا يواظبون على مشاهدتها لتشكل ذائقتهم الفنيّة ومساءلتها بشأن واقعهم خلال فترة حسّاسة من حياتهم؛ أين تتزاحم الأسئلة في أذهان الشباب بشأن الذات والواقع والمصير لا يمكنها - في اعتقادي - أن تمدّهم بالمعرفة المناسبة والجواب المقنع لفهم ذواتهم والتصدّي لتساؤلات محيطهم. بل بالعكس؛ إنّها ستعمل عبر ثقافتها المتواضعة ومواضيعها الباهتة على تعميق غربتهم عن الواقع وتوطيد عزلتهم عنه.

إنّ الذي تمّ اقتباسه من سيرة النموذج الإشكالي الحيائيّة قليل من كثير تصوّره النصوص. وهو يؤكّد أنّ النموذج الإشكالي شخصيّة تنن تحت عجز مزدوج: عجز

*- الرومنسيّة حركة فكرية ظهرت منذ أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا ضد فلسفة العقل وسلطته الشمولية التي نادى بها فلسفة الأنوار. وقد انتعشت هذه الحركة من (غوته) إلى (شوبنهاور) في الأعمال الأدبيّة بالخصوص. وواكب ظهورها احتدام الصراع بين مؤيدي ما وصف حينئذ بـ(الاستبداد المتنور) والقوى السياسيّة الأخرى. وإذا كانت الحركة الرومنسيّة قد ناهضت عقل الأنوار في بداية تشكّلها، فإنّها أخلت محله العقل كما تصوّره (سبنوزا)؛ وهو عقل لم يقطع صلته بالوجدان والشعور الديني. والعقل عند فلاسفة الأنوار نور (بيدّد) الظلمات؛ إنه التعبير عن وضوح الرؤية والأفكار وسداد الحكم. ومع ظهور الفلسفة الديالكتيكية أصبح يعني قوّة الخلق ووحدة الكل؛ الوحدة المتجليّة في تناسق الكون وجلاله. أمّا مع (غوته) ومرورا بـ(شبنهور) و(ننتشه)، فقد انتقل مركز الثقل من الأنأ إلى الطبيعة ولم يعد مركز الفكر هو (الأنأ) كما كان الشأن عند (ديكارت) بل أصبحت الطبيعة: حياة الطبيعة هي مركز الفكر. وأصبح الرومنسيون ينظرون إلى الطبيعة على أنها صيرورة الوجود المتجلي للزمن؛ زمن لا رجعة فيه، محل الولادة والموت الحجاب الذي يخفي تناهي الذات ودوام الإرادة والقوّة الإلهيّة، التفكير في عظمة الكون، إدراك وحدته. وبعدّ الإحساس بنبض الحياة فيه، مجازفة خطيرة بالنسبة لمن لا يستطيع أن يتبين نظامه الكلي. لذا يستدعي إدراك النظام الكلي العودة إلى الأصل ورصد سلسلة الكائنات. ومن نتائج الموقف الرومنسي بروز الحس التاريخي وتشكل نظريات التطور.

عناصر الواقع العياني ممثلة في العائلة والمرأة والمجايلين وشيوخ الدين والطبقة السياسيّة عن إمداده بالمثل الأعلى الذي من شأنه أن يشكّل حضوره في حياته الاتّزان المطلوب وعجز التماثيل والرموز والأوثان التي استعارها من الثقافة الغربيّة لتغطية حاجته إلى المثل عن إمداده هي الأخرى، بالآليات القمينة بفهم الواقع الموضوعي. فظلّ عاجزاً عن فهم محيطه الطبيعي والتاريخي وغير قادر على العبور إليه، إلّا من خلال استعارات وتماثيل محفوظة في ذاكرته أو من خلال مرايا الآخرين وأنماطهم التعبيريّة.

ويشترك النموذج الإشكالي المصوّر في النصوص - في تعامله مع الواقع والمحيط - مع المثقّف العربي المعاصر بشكل عامّ؛ الذي يقول بشأنه "العروي": "إنّ محيط المثقّف هو محيط ثقافته لا ما يحيط به مادياً وأدبياً في الوقت الحاضر"⁽¹⁾. ويعني أنّ المثقّف العربي المعاصر لا يدرك محيطه الطبيعي وواقعه التاريخي إلّا من خلال ثقافته ونظامه الرمزي المستعارين. بيدّ إنّّه في نظره، مثقّف مقلّد كالنموذج الإشكالي؛ كونه لا يرى ذاته إلّا في مرايا الآخرين ولا يفهم واقعه إلّا من خلال أنماط خارجيّة وتماثيل محفوظة؛ فعالمه الذهني والثقافي - بالنتيجة - عالم مستعار ورئيته إلى ذاته وإلى العالم رؤية ضبابيّة ومغمّمة وعاجزة على النفاذ إلى الواقع وغير قادرة على ادراك أشياء مباشرة.

2- التبدّد الذاتي ودلالاته في المحطة الثانية:

تضمّ المحطة الثانية من حياة النموذج الإشكالي، المرحلة التعليميّة الجامعيّة التي سيقضيها بفرنسا. "حيث سافر إلى باريس يوم العاشر من أكتوبر. فاز بمنحة حكومية على شرط أن يهيء المباراة العامّة لولوج المدرسة الإداريّة. ساعده على الفوز بها، علاوة على تفوقه في الامتحانات، انتماؤه لمدينة صغيرة هادئة." (أوراق. ص. 75). وبهذا السفر سيحقّق النموذج الإشكالي قفزة نوعيّة؛ خاصّة على مستوى علاقته بالموروث الثقافي والحضاري الغربي، مقابل "تبدّد" شبه كلّ للعلاقة التي تربطه بالواقع والثقافة المغربيين. فبعد أن كانت علاقته بالموروث الثقافي والحضاري الغربي خلال المراحل التعليميّة الثانويّة وما قبلها، منحصرة فيما هو مدرسي ونظري؛ الذي كان يصله عبر الدروس

1- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، ص 173.

والمحاضرات التي كان يتلقاها من معلّميهِ وأساتذته دون أن يقطع علاقته بواقعه وثقافته مجتمعه؛ فإنّني أجده في هذه المحطّة قد قطع علاقته المباشرة مع الثقافة والواقع المغربيين كلياً؛ إلى درجة أنّهما لا يحضران عنده إلّا كـ"أشباح ترافقه باستمرار، أمّا الأشياء والأشخاص المحيطة به، فكان يراها من خلال ضباب" (أوراق. ص. 77). ممّا سيُشكّل تحوّلًا نوعيًا خطيرا في مسيرته الذهنيّة وصعوبة كبيرة في جانبه النفسي.

ورغم الجهود المضنيّة التي بذلها النموذج الإشكالي في بداية هذه المحطّة للتغلّب على آثار التحوّل النوعي الخطير الذي لحق مسيرته الذهنيّة وأفرز لديه معاناة نفسيّة وعقليّة أدّت إلى انعزاله عن الأجواء الطلّابيّة المغربيّة في باريس والاهتمام بالتحصيل والتثقيف؛ فقد ورد إنّهُ "اجتمع في دار المغرب عدد من الطلبة المغاربة (...) تأدّى إدريس من جوارهم حتّى أنّه فضّل بعد سنة أن ينتقل إلى دار اليابان حيث لا يمكن أن يعرف أحداً." (أوراق. ص. 82)؛ إلّا أنّ بواذر أزمة نفسيّة خطيرة أخذت تتشكّل في أعماق عقله ووجدانه وتوشك أن تفتك به.

وقد زاد من تأجّج سكير تلك الأزمة، أنّها صادفت على مستوى عمر L'age النموذج الإشكالي مرحلة المراهقة؛ بكل ما يُصاحبها من تحولات فيزيولوجيّة ونفسيّة سريعة وخطيرة في الوقت نفسه؛ احتاج فيها "إلى الإيمان بأنّي جزء من كلّ له مستقبل" (أوراق. ص. 83)؛ بالإضافة إلى أنّها قابلت على المستوى التاريخي الخاصّ ببلده اشتداد الأزمة المغربيّة الفرنسيّة بكلّ ما صاحبها من تطوّرات مصيريّة سريعة ومتلاحقة؛ رأى فيها إنّ "الوطنية لهيب يحرق مافي الفؤاد من ميل وتعلّق، من ندم وأسى" (أوراق. ص. 83).

ويعني التحليل السابق، أنّ ذهنيّة النموذج الإشكالي ونفسيته ستكون في هذه المحطّة (على قصر مدّتها مقارنة بسنوات المحطّة السابقة: أربع سنوات مقابل سبع عشرة سنة) مسرحا لتفاعلات معقّدة وخطيرة؛ إلى درجة أنّ ذاته ستبدو خلالها "في انهيار متجدّد. كل يوم ينهدّ قسم منها كبنيان عتيق يمرّ تحته خطّ حديدي أو يتسرّب إلى أسفلهُ

سيل من الماء." (أوراق. ص. 83)؛ فماذا يقصد النموذج الإشكالي بانهياره (تبدّده) المتجدّد؟ وماذا يعني بأنّه في كلّ يوم من أيام هذه المحطّة ينهدّ قسم من ذاته؟

إذا جاز لي أن أقول إنّ تبدّد النموذج الإشكالي المغربي في محطّة حياته الأولى جسده انسلاخه عن بيئته (المغربيّة - الشرفيّة)، فإنّه يمكنني أن أقول إنّ تبدّده في محطّة حياته الثانیّة جسّدته عودته إلى تلك البيئة ولكن وهو في قلب باريس؛ حين أدرك أنّ الغرب الذي انبهر به خلال مراحل دراسته ما قبل الجامعيّة، يختلف عن الغرب الذي احتكّ به وثاقف موروثة الثقافي والحضاري عن كثب. فإذا كان النموذج الإشكالي تبدّد مغربيًا حين غرّب في المحطّة الأولى فإنّه تبدّد غربيًا حين شرّق وهو في قلب أوروبا.

وقد اسهمت التقابلات العديدة التي عقدها الكاتب بين مواصفات النموذج الإشكالي الثابتة والموضوعيّة وبين مواصفات الواقع الموضوعي الجديد في إبراز دلالات التبدّد في سيرته الذهنيّة في هذه المحطّة؛ فمن خلال التقابل بين لون ثيابه حيث كان "يلبس معطفا أزرق ضاويًا وحذاء ملمّعًا أحمر" (أوراق. ص. 75) وبين الألوان الباهتة التي تغطى على ضاحية باريس الجنوبيّة؛ حيث "العمارات سوداء، الأشجار هزيلة، النساء لون السمن المعتّق. كل الألبسة باهتة، لا تخرج عن القهوي الفاتح أو الحجري المقفل" (أوراق. ص. 75) أدرك النموذج الإشكالي "أنّ لباسه لا يوافق أرضا تعادي الألوان." (أوراق. ص. 75).

وهو إدراك يشي منذ بداية رحلة المثاقفة بلا توافق ولا انسجام ثقافة النموذج الإشكالي المغربي والعربي مع الثقافة الفرنسيّة الغربيّة. ممّا يعني أنّ انبهاره بالموروث الرومانسي الغربي - الذي قرأ عنه وهو في مراحل حياته الأولى - لم يصمد طويلا. خاصّة بعد إدراكه أنّه يحمل تناقضاته في ذاته؛ إذ يدعو (نظريًا) إلى قيم التحرّر والانفتاح والاحترام المتبادل بين ثقافات العالم، وبالمقابل، يمارس في الواقع الموضوعي سلوكات غير إنسانيّة؛ ف"أي وحشية أكبر من أن يحصر المرء الإنسانية في نفسه وينفيها عن غيره كما يفعل الأوروبيون عندما يدّعون أنهم وحدهم أصحاب عقل وإنجاز وأن غيرهم نائم حالم لا يكاد يصحو من سيطرة الأوهام والأساطير." (أوراق. ص. 119).

ويمكن اعتبار محكي الفتاة الفرنسيّة التي كان يذاكرها في بيت زميله، مثالا فصيحاً عن التعامل الأوروبي غير الإنساني مع الغير؛ فهي لم تحترم - صراحة - هندامه المغربي والعربي وشبّهته بـ(الحصان). وهي العبارة (السلوك) التي خدشت نفسيته وشكّلت تهديدا على آدميته وهويته في آن؛ نظرا لما تتضمنه من معاني الاحتقار لآدميّة غير الأوروبي وثقافته. وقد قام السارد بسرد ذلك المحكي بكلّ ما يحمله من مرارة حين قال: "كان حذاء إدريس الأحمر الملمّع مقوّى في جانب الكعب بقطعة حديد. كلّما خطى خطوة تزعزع الدرج. لاحظت الفتاة مازحة: مصفح كالحصان! فعلم إدريس أن ذوق المغرب لا يوافق ذوق باريس" (أوراق. ص. 76).

وعليه، يمكن القول إنّ النموذج الإشكالي المغربي؛ الذي ترك وطنه وسافر إلى باريس لمواصلة دراسته وتهذيب وعيه، ساعده الغرب حقيقة على اكتساب أفكار جديدة بيد أن المكتسبات الجديدة اسهمت إلى حدّ بعيد في تهذيب وعيه وتطوير نظريته إلى نفسه وإلى العالم؛ إلّا أن ذلك لم يكن هديّة أو عطاء بالمجان في اعتقادي؛ فقد دفع (نفسانيته) قربانا ثمن ذلك؛ لأنّ "التحوّل الحقيقي الذي طرأ على نفسانيته هو أنّه اكتسب ذوقا جديدا." (أوراق. ص. 76)؛ لكن ما قيمة الذوق الجديد حين يسكب في (نفسية) مبدّدة؟

فقد ذكر النموذج الإشكالي في نصوصه، أنّه لم يتصدّ لسؤال التعبير ولم يدرك الفروق بين مختلف الشعريات والخطابات وأجناس القول، إلّا عبر "اجتهادات كبار نقاد الفن السينمائي" (أوراق. ص. 141) مثل "فور" و"كيلر" و"آجل" و"سادول" و"بازان"؛ ممّا يعني أنّه عاش في جوّ سينمائي تسكنه الظلال. فكانت الصور والأشباح المتماوجة على شاشة السينما، تكيف تجربته المباشرة وتلوّنها وتشكّل وعيه وتنمّيه وتشحذ تذوّقه وتهذّبه ولكنها كانت بالمقابل، تقوم بأسره في لعبتها السحرية التي تقوم على خلق واقع خيالي (سوريالي) يحو صلته بواقعه المغربي الموضوعي وتحوّله إلى مجرد خيالات لا تكفّ صورها على الانمحاء والغياب. ممّا ضخّم غريته وعمّق عزلته وأودى بحياته في الأخير. لذا اعتقد أنّ الذوق الجديد الذي اكتسبه، ما هو في الحقيقة، إلّا مظهرا من مظاهر التبدّد على المستوى النفسي؛ فـ"إدريس الذي حجّ إلى مونامرت قبل أن يغادر باريس

أواخر غشت 1956، غير إدريس الذي طرق دار المغرب صباح عاشر أكتوبر 1953. "(أوراق. ص. 77)؛ بيد "أنّ الفتى، مهما كان، إذا فارق عشيرته، ولو برضاها وإيعاز منها ولو بهدف العلم والمعرفة، سيعجز عن العودة إلى أحضانها، بسبب ذلك العلم. سيتألم به سيتسمّم به، فيثور ضد العائلة التي شجّعته على تناول العلم جهلا بمخاطره وافتننا بمنافعه الظاهرة." (أوراق. ص. 214).

ويتواصل تبدّد النموذج الإشكالي، حين يعقد هو مقابلات قاتلة بين عاطفة الحب لدى الفرنسيين؛ أين يغدو الحبّ الهدف الأسمى للحياة التي يسعون إليها وبين العاطفة ذاتها في ظلّ "التربية التي تلقّاها إدريس في حظيرة عائلة مكوّنة من أب وجدّة وأخوة تربية لا تلعب فيها المرأة أي دور بعد السنة السابعة أو الثامنة. ماذا عساه يكتشف سوى الحب؟" (أوراق. ص. 89). بيد أنّه اكتشف حين سافر إلى باريس "أن الحياة العمومية مبنية كلها حول العلاقة الغرامية." (أوراق. ص. 89) بينما يهيمن على المجتمع المغربي الذي ترعرع فيه تقليد "الحشمة" (أوراق. ص. 91).

وهي المفارقة التي أملت عليه - وهو في قلب فرنسا - أن يتساءل منبها: "لماذا يدفع الناس بعضهم البعض، تظن أنّ الوازع هو المال أو الجاه أو النفوذ أو الميل إلى المخاطرة أو الذهول عن الذات بوسيلة الخمر أو غيره، ثم تكتشف أن أولئك المتدافعين يعتقدون أنهم يجرون وراء هدف، وراء حلم هو الحب المتبادل. يجاهدون ليحافظوا عليه إن امتلكوه وليعشروا عليه إن افتقدوه. كل شيء حولهم يخاطبهم بلغة الحب: المدرسة الكنيسة، الكتاب الصحيفّة، المتحف، المسرح، السينما، الأشهار.." (أوراق. ص. 90).

وقد خلقت تلك المفارقة في نفسيّة النموذج الإشكالي المغربي والعربي احساسا مريرا باليأس والقنوط؛ بيد أنّها جعلته يدرك هول الفراغ العاطفي الذي تمرّ به حياته. أجد ذلك في قوله: "من أين الهمّ والغمّ؟ النضج الفكري لا يعني التوازن العاطفي. العقل يفهم والقلب يثور" (أوراق. ص. 146). وقد ساقته تلك الحالة المريرة إلى الوقوف على الاختلال الكبير الذي يعرفه تكوينه الشخصي؛ حيث وجد جانبه الفكري العقلاني يسمو على حساب جانبه العاطفي الوجداني؛ وهو الاختلال الذي حكم على كلّ تجاربه العاطفيّة بالفشل في

اعتقادي؛ إذ يقول مناجيا نفسه: "يأس قانط.. لا أجد في الفكر أي سبب يدعو إلى السكينة والاطمئنان. الذات موزّعة بين مطالب متنافية.. السياسة لعبة، الحب تصاب الكتابة مغامرة..." (أوراق. ص. 86).

وقد أرجع النموذج الإشكالي قنوطه ويأسه على هذا الصعيد الحساس إلى "الماضي الذي يحمل جراثيم الموت" (أوراق. ص. 81) وإلى رغبته في "حبّ ملوكي" حيناً وإلى الظروف وتقاليد (الحشمة) حيناً آخر؛ أجد ذلك في قوله وهو يناجي نفسه وقد تعثر حبّه كما في كلّ مرّة: "لا أحد مسؤول سوى الظروف.. اعترف أنك تتحاشى أنظار الغير. كنت تتمنى أن يفهم الحضور أن الغرابة منها ومنها وحدها. وفي نفس الوقت كنت لا تريد جرح عواطفها. من هنا جاء الضعف والتهاون." (أوراق. ص. 88).

فهو عوض أن يجابه يأسه وقنوطه بواقعية، لجأ إلى اجترار الأحلام أو الإنزواء وحيدا في قاعات السينما المظلمة. ولكنّه سواء عبّر عن يأسه بالحلم أو بالانعزال، فقد عبّر في حقيقة الأمر عن تناقض قاتل ومفارقة مدمّرة لطالما فتكت بوعي الإنسان (المتقّف) الشرقي عموماً. وتتمثّل في الصعوبة التي يواجهها باستمرار في الاختيار بين الاستجابة لنداء (الحبّ) كسائر أفراد البشريّة أو الرضوخ لتقليد (الحشمة) الذي يميّز المجتمع الشرقي دون غيره من المجتمعات. وهي المفارقة التي أدّت - في اعتقادي - إلى انفصام وعيه؛ باعتبار أنّ الانفصام على المستوى العاطفي مظهر من مظاهر التبدّد.

وليس أدلّ على انفصام شخصية النموذج الإشكالي من أنّه عوض أن يجابه تناقضات الواقع بمباشرة، جابه "تناقضا بآخر، أعيش في حرب دائمة، في ظل كآبة لا نهاية لها. وأثناء الليل أحلم. بمن؟ لو كنت بلا رغبة بلا شهوة!" (أوراق. ص. 78). أمّا لما يكون "عائد من السينما، أمرّ بقاعات الاجتماعات مضاءة صافية مملوءة بالطلبة المحتفلين بعيد الميلاد! لم أشاركهم فرحتهم، التجأت إلى قاعة مظلمة تابعت فيها أدوار قصة مبتذلة دغدغت عواطفني وأطفأت شهوات نفسي. أظاهر باحتقار زملائي لأنهم يلهثون وراء الأنثى، لكن عندما أجد نفسي وحيدا مهجورا في قاعة مكتظة بالأزواج أكاد أتغيّظ غمّا. أقول إنه سيناريو أمثله باستمرار لنفسي." (أوراق. ص. 77).

ولم يتوقّف تبدّد النموذج الإشكالي في هذه المحطة عند جانبه الوجداني، بل طال جانبه الفكري أيضا. وذلك جزاء التناقض الذي حدث بين محصلة الدروس النظرية والمطالعات المدرسية التي شكّلها وهو يتلمّس الموروث الثقافي والحضاري الغربي قبل مغادرته المغرب متّجها إلى فرنسا وبين ما حصّله من أفكار ومعارف وطرائق تفكير ومناهج بحثية وهو يتعامل مع الموروث ذاته ولكن في موطنه الأصلية هذه المرة أي وهو في الغربة يراقب جريانه في واقع المجتمع الذي انتجه.

فبعد أن حاز "إدريس" نضجا منهجيا وعمقا علميا بفضل "المنهج الذي اكتسبه من دراسة التاريخ والاقتصاد" (أوراق. ص. 145)، أصبح مؤهّلا للنظر إلى الثقافة والحضارة الغربيّتين وفحصهما بعين الباحث الموضوعي المتخصّص. فتبيّن له أنّ الغرب الذي انبهر بثقافته وحضارته من بعيد غير "الغرب" الذي عاشه وانغمس في ثقافته عن قرب فأدرك إنّ "الغرب تنكّر لقيم قال في فترة سابقة أنها إنسانية ثم تخلّى عنها عندما رآها تخدم مصالح المستغلين، فترك الضحايا يرفعون لواءها ويذكّرون الناس بها" (أوراق. ص. 144). بل أنّ أوروبا وجه بشع ووحشي؛ فقد "أخضعت كل الشعوب للقهر والاستغلال حتى شعوب أوروبا ذاتها أيام الطغيان الفاشي" (أوراق. ص. 145).

وقد جعلت المدركات السابقة النموذج الإشكالي - وهو الذي فارق عائلته وانسلخ عن هموم مجتمعه تحت وطأة البرنامج الدراسي الغربي وضغط المستجزئات النظرية التي واجهته في محطة حياته الأولى - إلى أن يزداد وعيه بوطنيته المغربية وبخصوصيته الحضارية ويقرّر أن "يعود إلى أحضان أسرة أوسع" (أوراق. ص. 97)؛ بل إنّ شرع في التخلّص من التعاليم الفرنسية المعادية للقيم الأسرية وها هو "عوض أن يصيح مثلها "أمّقتك يا أسرة قال: أكرهك يا فرنسا، فكان ذلك عنوان العود إلى أحضان الأسرة الكبرى". (أوراق. ص. 97).

3- التبدّد الذاتي ودلالاته في المحطة الثالثة:

وتشمل هذه المحطة على المستوى الزمني من حياة النموذج الإشكالي، فترة ما بعد انهاء الدراسة الجامعية بفرنسا؛ التي صادفت من الناحية التاريخية حصول المغرب على

الاستقلال؛ ممّا يفترض وجود تطوّرات جديدة في سيرته الذهنيّة، وحدث جدل كبير على مستواه النفسي بين طموحاته كمتقّف مغربي يتطلّع إلى رؤية بلده مستقلاًّ يسير شؤونه بيده وواقع الاستقلال الذي يعارض - بمستجدّاته الإشكاليّة - تلك الطموحات المشروعة. غير أنّ تزامن لحظة مغادرة النموذج الإشكالي لفرنسا مع لحظة مغادرة المستعمر الفرنسي للأراضي المغربيّة لم يأت بالجديد. إذ في الوقت الذي حان فيه موعد مغادرته فرنسا لأنّه أتم مهلة دراسته بها وما عليه بالتالي إلّا أن يترك أجواء باريس ويعود إلى المغرب المستقلّ للمساهمة في بنائه (وهذا ما كان مأمولاً)، وفي الوقت الذي حان موعد مغادرة الإستعمار الفرنسي المغرب ليتخلّى بذلك نهائياً (وهذا ما كان مأمولاً أيضاً) عن التخلّل في الشؤون المغربيّة الداخليّة والخارجيّة، إلّا أنّ شيئاً من هذا التزامن المزدوج لم يتحقّق على أرض الواقع.

ففي الحين الذي خرج الاستعمار من الباب، عاد مرّة أخرى ولكن من النافذة - كما يُقال - ليبدأ عهد الإمبريالية الجديدة عبر التحكّم في الشعوب من بعيد؛ مادامت "وسائل التحكّم في الغير متنوّعة بعضها واضح فجّ وبعضها خفي ذكي" (أوراق. ص. 165)؛ وفي الحين الذي تسابق فيه الطلبة المغاربة على العودة إلى المغرب يحذوهم في ذلك الطمع في اقتسام غنائم المرحلة الجديدة، "لم يقتد بهم إدريس. فضّل أن ينتظر." (أوراق. 147). كان النموذج الإشكالي في تلك الفترة قد تعرّف على فتاة ألمانيّة؛ فأتّضح له من "أنّ تربيته الفكرية لم تكن في مستوى تربيته الوجدانية" (أوراق. ص. 157)؛ ممّا يعني أنّ مأساته الوجدانيّة التي نشأت في المغرب باكراً، استطاعت أن تصبغ حياته اللاحقة كلّها بمذاق مرّ عجز أن يزيحه من نظرتّه إلى ذاته وإلى العالم؛ رغم أنّه "تمثّل تجارب أجنبية تلقّاها أثناء دراسته" (أوراق. ص. 241). واعتقد أنّ "سبب مأساته كانت خيانة مارية. تصوّرت أنّه حاول في كل عمل قام به أن ينساها. تزوّج، أنجب، اشتغل ذاق مرارة الحياة (...). ثم عادت مارية، بدون سابق إنذار وغدّرت به ثانية. صفعته صفعّة كانت القاضيّة. فارق إدريس الأرض، انحلّ في الهواء غير غاضب ولا مستغرب." (أوراق. ص. 239).

والأهمّ من ذلك، أنّه في الفترة ذاتها استعار رواية "البحث عن الزمن الضائع" A la recherche du temps perdu لـ"مارسيل بروس" وقرأها وهو "في حالة فراغ وانفلات وتشتت، حالة سيبة وجدانية" (أوراق. ص. 157). ثمّ قرأها "كلغز كمهزلة اجتماعية، كمأساة رجل قضى عليه اللهو والمرض" (أوراق. ص. 156) فتشبع بتوجّهاتها اليائسة؛ إلى درجة أنّه كان يتغنّى بجمالها الطويلة وهو بين الطلبة والسوّاح في باريس. وكأنّي به يريد إلتقاط التقاطع الدلالي بينها وبين تجربته الشخصية في بعدها النفسي الاجتماعي؛ بيد أنّه "انفلت من نيتشه واستسلم لبروست. ذاك مهاجم وذا مخاتل. كان إدريس نافذ العقل فاستقلّ عن الأول، عليل الفؤاد فانخدع للثاني." (أوراق. ص. 158).

وعلى الرغم من محاولة "إدريس" إلتقاط ما قد يوجد من تقاطعات دلالية تجمع بين تجربته المأساوية وبين رائعة "بروست" الروائية، إلّا أنّ تلك المحاولة باءت بالفشل كسابقاتها. وذلك نظرا للنغمة التشاؤميّة التي تُضمّرها رائعة "بروست" من جهة واعتقاد "إدريس" في لا جدواها بخصوص إمكانيّة تعبيرها عن مأساته الإشكاليّة من جهة أخرى. وبدور الاختلاف بين النموذج الإشكالي و"مارسيل بروس" حول مسألة العلاقة بين الفنّ والحياة (الواقع). فالنموذج الإشكالي يعتبر الفنّ "خدعة، خدعة من خدع الحياة ذاتها" (أوراق. ص. 149)؛ ممّا يعني أنّ توظيفه لتغيير الواقع يُعدّ أمرا ممكنا، بينما يعتبر "بروست" الفنّ "كامن في الحياة أو أن الحياة تتحول من ذاتها إلى فن. كان يظن أنّهما عالمان منفصلان متباعدان" (أوراق. ص. 149).

ويعني التحليل السابق أنّ "بروست" لا يرى الفنّ عموما والكتابة الفنيّة خصوصا وسائل لتغيير الواقع؛ لأنّ التجربة الفنيّة في اعتقاده صنو التجربة الصوفيّة؛ مآلها الفناء في الأخير. وقد كان هذا الموقف من الكتابة الفنيّة بمثابة الضربة القاضية التي أتت على آخر محاولات النموذج الإشكالي للتمسك بخيوط الأمل في إعطاء معنى للحياة عبر الكتابة التعبيريّة على الأقلّ؛ خاصّة وهو الذي قال وبنبرة المتطلّع إلى تغيير الواقع المغربي عبر الكتابة: "منذ صباي وأنا أحلم أن أكون كاتباً." (أوراق. ص. 95).

لقد تبدّد النموذج الإشكالي إذن، دون أن يحقق حلما واحدا من أحلام محطات حياته الثلاث؛ إذ يقول معبرا عن شعوره بأنه زائد على الحاجة: "أما أنا فأني شقيت بالغير ومع الغير، محبّ مهجور، مستعطف منهور. أطيّر وأحلق حتى أريد أن أستريح فأطرد من كل محطة. لا أحد يقربني، لا أحد يحتاج إليّ. إلى متى هذا الازدراء؟ إلى متى هذا التجاهل؟" (أوراق. ص. 215). بيد أنّ العجز غلبه وهو يحاول فهم السرّ الكامن وراء جميع اخفاقاته؛ وهي التي كان يستحملها عندما كان يستغلّها كمادة محفّزة على التهذيب التثقيف والتثقيف، لكنّه "عندما فشل في تحويلها إلى وسيلة انتقام من الغير ومن النتائج فإنه حكم على نفسه باليأس القاتل. لم يكن في مستوى طموحه كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله. مات كما مات غيره من العجز والحسرة." (أوراق. ص. 241).

إنّ حكم النموذج الإشكالي بأنّ مأساة تبدّده كانت مركّبة من جزأين: ذاتي؛ كونه لم يكن في مستوى طموحه الشخصي وموضوعي؛ كون مجتمعه الحاضن لم يكن في مستوى آماله وطموحاته يستلزم أن تمرّ الدراسة في الفقرات اللاحقة من مستوى البحث في تجلّيات التبدّد الذاتي إلى مستوى البحث في الأسباب الموضوعيّة الخارجيّة التي قادته - رغما عنه - إلى سبيل التبدّد والضياع.

ثالثا - تجلّي التبدّد الموضوعي وتداعياته على الذات:

يمكن القول إنّ مطمح الباحث للفصل بين التبدّد على المستوى الموضوعي وهو ذاته على المستوى الذاتي، ليس بالأمر الهين. وذلك نظرا لأنّ النموذج الإشكالي "صمّم على أن تكون خيبته العبارة الصادقة عن الإخفاق الجماعي" (أوراق. ص. 239). ويعني هذا أنّ أيّ حديث عن دلالات التبدّد الموضوعي الخارجي ورصد تداعياته على مسيرة النموذج الأشكالي الحياتيّة، هو - في اعتقادي - حديث عن وعي الذات بتبدّدها في علاقته بواقعها الموضوعي الخارجي.

بيد أنّه حديث عن التقابل بمفهومه التواجمي؛ الذي حدث بين وعي النموذج الأشكالي وبين الواقع الموضوعي العامّ الذي عايشه بهذه الطريقة أو تلك طيلة مسيرة حياته وانتهى بخيبة أمله واخفاقه وتبدّده في النهاية. ويمكن العثور على مظاهر التبدّد

على هذا المستوى، في الواقع المغربي المخيب للآمال على جميع الأصعدة والمستويات وفي مظاهر التهميش الذي طال جيل من المثقفين المغاربة الذين تنقّفوا للمساهمة في بناء الوطن بعد الاستقلال ولكنهم لم يستدعوا لذلك في الأخير. كما يمكن العثور عليها عبر النظر في نمط التربية التي تلقّاها النموذج الإشكالي وقلة من مجاليه وفي نوعيّة التكوين الذي تشبّعوا به طيلة رحلة تشكّل سيرهم الذهنيّة والوجدانيّة.

1- الدلالات التربويّة والتكوينيّة للتبدّد:

لعبت عمليّة التربية والتكوين؛ باعتبارها مؤسّسات اجتماعيّة وأنظمة فكريّة تلقّى النموذج الإشكالي تعاليمها ومضامينها بكيفيّة أو بأخرى في فترة تاريخيّة حاسمة وإشكاليّة من تاريخ المغرب الحديث، دورا خطيرا في تشكيل ملامح تفكيره في علاقته بما ينبغي أن تكون عليه الأمور في الواقع. بيد أن نمط التربية والتكوين الذي فرض عليه في ظلّ التواجد الاستعماري، هو من هندس - في اعتقادي - بنية تفكيره (الحالم) و(الوردي) وجعله يتعاطى الواقع بآليات مثاليّة، متعاليّة وعاجزة عن فهمه واختراقه بآلياته ذاتها. خاصّة والواقع المغربي حينها، لم يكن مهيا للتفكير أصلا أو حتى لقبوله. الأمر الذي جعل النموذج الإشكالي يئن تحت وطأة الشعور بأن المجتمع ليس بحاجة إليه وأنّه غير معنيّ بالمشاركة في تغيير الأوضاع الاجتماعيّة العامّة الباهتة والسوداويّة.

وتعتبر العائلة مؤسّسة تربويّة هامّة تتشكّل فيها اللبّات الأولى للشخصية؛ بل إنّها الرافد الأوّل الذي أمدّ تجربة النموذج الإشكالي بعنصر المأساويّة. واللافت للانتباه في تلك التجربة، أنّها (تتناصّ) على تجربة أخرى مسئّلة من الإرث الأدبي الفرنسي فـ"فريدريك مورو" بطل رواية (التربية العاطفيّة) L'éducation Sentimentale لـ"جوستاف فلوبير" G. Flaubert، (1821-1880) عانى هو الآخر الشعور الحادّ بالتبدّد نتيجة "انشطار تفكيره بين الأحلام الورديّة والطابع السوداوي لواقع حقبة حسّاسة

من حقبة فرنسا الحديثة⁽¹⁾؛ الأمر الذي جعل "جورج لوكاتش" يصنّف رواية "التربية العاطفية" ضمن خانة ما سمّاه بـ"رومانسية خيبة الأمل"^(*).

ويسود روايات رومانسيّة خيبة الأمل - بحسب لوكاتش - نمط من العلاقة يُهيمن فيها عدم التلاؤم بين الذات والواقع؛ تعود أسبابه "إلى أن الروح أوسع وأرحب من جميع المصائر التي يسع الحياة أن تقدمها لها. والفرق البنيوي الحاسم الناجم عن ذلك، هو أن الأمر لم يعد يتعلق هنا بموقف قبلي مجرد تجاه الحياة، يدّعي التحقق بواسطة الأفعال التي تمنح صراعاته مع العالم الخارجي وللرواية ترتيب الوقائع الذي يصنع لحمتها، وإنما يتعلق الأمر، بواقع داخلي خالص مكتمل أو ناجز بدرجات متفاوتة، غني بالمضامين ويدخل في تنافس مع واقع العالم الخارجي له حياة خاصة به غنية ومضطربة"⁽²⁾.

والجدير بالتوقّف عنده هو أنّ نصوص الثلاثيّة برمتها تتضمّن إشارات إلى "التربية الوجدانيّة" لـ "جوستاف فلوبير"؛ ليس باعتبارها نصّاً سرديّاً يتناول الإشكال نفسه فحسب وإنّما لكونها تطرح هي أيضاً قضية التربية والتكوين والتّهذيب والتّثقيف كعناصر هامّة وأساسية؛ ليس في تشكيل كيان الشخصية في فترة حسّاسة من تاريخها فحسب وإنّما في انهدامها وتبدّلها واضمحلالها أيضاً. ممّا يجعل تربية "فلوبير" أشبه ما تكون - في اعتقادي - بمعادل موضوعي أو صورة مصغّرة لحكاية النموذج الإشكالي المغربي وتغيّرها لها لتوضيح دواعيها وتداعياتها وأبعادها النفسيّة والذهنيّة والاجتماعيّة الخفيّة بأكبر قدر ممكن من العمق والشموليّة.

ولا يعدم القارئ من ملاقاته صدى تربية "فلوبير" في النصوص قيد التحليل؛ خاصّة في الحوار الذي دار بين السارد و"شعيب" بشأن (الورقة) التي تتضمّن رأي النموذج في رواية (التربية الوجدانيّة) لـ "ج. فلوبير" وتستقصي السبب الخفيّ الذي شدّه لبطلها. حيث يقول السارد: "نسير ونسير ثم نعود إلى مسألة التّهذيب" فيجيبه "شعيب": "والمسألة هي

1- جوستاف فلوبير، التربية العاطفية، ت: إيلي مارون خليل، دار مريان، عويدات، بيروت، ط1، 1983م.
*- هناك من يعتبر أنّ الواقعيّة في الأدب، تولدت من الشعور بالهزيمة والإحساس بالإخفاق. وهناك من يذهب إلى حدّ اعتبار ظهورها في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، بمثابة ردّة فعل على خيبة الأمل التي برزت في الأوساط الشعبيّة عقب إخفاق ثورة 1848م؛ التي نتج عنها إبعاد الملك "لويس فيليب" واستيلاء "نابليون بونابرت" على السلطة سنة 1851م؛ الأمر الذي أدّى إلى تنامي بوجوازية طفيليّة ورجعيّة
2- جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، ص 106.

بالضبط موضوع فلوبيير. قرّره ثمّ شخّصه"، فيجيبه السارد: "التربية الوجدانية حكاية رغبة لم تتحقّق، سيرة ذاتية مكتوبة بأسلوب نقدي استهزائي، أقصوصة إدريس أيضا حكاية إخفاق شامل ونهائي، الحياة كلّها خيال، عقم في عقم. التربية تدريب على تعقّب الأطياف التي تستدرج الخلق بوساطة الهوى إلى عالم الفناء. هكذا يحكم إدريس على التربية التي تلقّاها.. بمضمونها ووعائها." (أوراق. ص. 76).

لذا لا يستغرب القارئ إن وجد النموذج الإشكالي يعتبر نفسه يتيما معرفيا في نصّ (اليتيم) ويصوّر العائلة في نصّ (أوراق) "عنكبوتا يحدّ من حركته وكذلك القبيلة والوطن" (أوراق. ص. 211). بيد أنّ سبب مأساته يعود بالأساس، إلى التوجّه الدراسي الذي اختارته له العائلة؛ نظرا لما ترتّب عنه من استلاب لفكره ومسح لهويّته. فقد خاطب والده قائلا: "انظر إلى ما فعلوا بي؟ من هؤلاء سوى المعلمين؟" (أوراق. ص. 22).

فالعائلة - في نظره - ومن أجل تحقيق مآربها الماديّة، خاطرت به وأدخلته ليتعلّم في المدارس الأجنبية دون أن تفكّر في الثمن الذي سيدفعه وحده مقابل ذلك. لذلك لم يتورّع من مخاطبتها قائلا: "خاطرتم بي قدّمتموني للزمن الغادر. لماذا التعليم؟ لماذا الوعي؟ لماذا التفريط فيما كان بين أيديكم؟ أضعتم الإرث وأردتم أن تستردّوا شيئا منه أو ما يساويه مقابل أحزاني وآلامي" (أوراق. ص. 214).

وإذا ما جاز لي ربط النصوص بالبنية السوسيو - تاريخيّة والفكريّة الأوسع التي تحيط بها لفهم دور الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي في إضفاء دلالات التبدّد على النصوص - التي هي نصوص النموذج الإشكالي - فإنّه بالإمكان تلمّس التبدّد الذاتي في علاقته بالمرحلة السوسيو - تاريخيّة التي أنتج ضمنها. وأهمّ ما تقود إليه هذه العملية هي استخلاص رؤية العالم التي تقدّمها النصوص. فالنموذج الإشكالي كما تمّ تحديد ملامحه في مرحلة بحثيّة سابقة، هو تعبير عن فئة محدّدة في المجتمع المغربي في مرحلة تاريخيّة بعينها؛ هي الفئة المثقّفة داخل البرجوازيّة الصغيرة.

وقد كانت هذه الفئة - بحكم ما تحملها من ثقافة ووعي - مؤهّلة للقيام بدور رئيس في الفترة التي أعقبت نهاية الاستعمار مباشرة. كما كانت محطّ آمال فئات واسعة

من الشعب المغربي التي كانت تنتظر منها أن تحلّ عديد المشاكل المطروحة. ويعبّر عن هذه الفئات الواسعة في النصّ "شعيب"؛ الذي يأخذ اسمه من تصغير كلمة (شعب). وإذا كانت هذه الفئات قد انجزت الاستقلال بفضل تضحياتها فإنّ النخبة المثقفة كانت منهمكة في النقاش. وهو الأمر الذي اعترف به النموذج الإشكالي في رسالة وجهها إلى "شعيب" يقول فيها: "إنما تكلمنا وأنتم عملتم.. فهنينا لكم بما حققتكم" (الغربة. ص. 76).

إنّ المكسب الذي تمّ تحقيقه بهذا الشكل، كان بمثابة (دين) يطوّق عنق الفئة المثقفة وكان عليها أن تسدّه. لكن السؤال الأساس طرحه النموذج ذاته حين قال: "لك عليّ دين يا شعيب فكيف أكافئك؟" (الغربة. ص. 117). هذا هو السؤال الأساس: كيف تتخلّص الطبقة المثقفة من هذا الدين؟ فإذا كانت الفئات الواسعة من الشعب قد أنجزت دورها على أكمل وجه فإنّ الفئة المثقفة مطالبة أكثر من غيرها بأن تأخذ بزمام المبادرة لتثبيت ذلك المكسب وإنقاذ تلك الفئات من حيرتها ومن حالة الانتظار التي تؤرّقها. فهل تمّ ذلك على مستوى الواقع الموضوعي؟

لما عاد "إدريس" إلى وطنه وجده في جوّ سياسي واجتماعي وثقافي واقتصادي مضطرب؛ فالحكومة تواجه مشكلا تقليديا يتمثّل في وجوب الاختيار بين "اتباع سياسة العواطف أم سياسة المصالح؟" (أوراق. ص. 164) "فاستولى عليه اليأس والقنوط" (أوراق. ص. 157). ولا يعلم السارد السبب الحقيقي وراء ذلك إلّا أنّه رجّح مروره "بأزمة طبيعية في مثل سنّه جعلته لا يستطيع تحمّل المسؤولية وجدانيا، إن لم يكن فكريا وجسميا" (أوراق. ص. 157)؛ فـ"آداب الانحطاط تؤثر لا محالة في النفوس" (أوراق. ص. ن). غير أنّ "إدريس" الذي كانت الحياة بالنسبة إليه هي الثقافة أي حياة الآخرين" (أوراق. ص. 172) كان يشعر أنّ "كل شيء فينا يعكس شيئا خارجا عنّا. مفاتيح أنفسنا في يد غيرنا. منذ ولادتنا صودرت حريتنا التي نكتب حروفها على الجدران والأوراق." (أوراق. ص. 170).

بيد أنّ احساسه بالقنوط يمكن رده إلى عودته إلى المغرب الذي وجده مشتتا؛ إلى درجة أنّه "لم يجد موضعا يحجّ إليه" (أوراق. ص. 179)؛ فعلى الرغم من كثرة المواضيع والحجّاج في بلاده، إلّا أنّه "أدرك جيدا أنّه يمشي في ساحة ملغومة" (أوراق. ص. 173)

فلم يمكث في قلب البلاد بل انحاز إلى الضواحي منغمسا في ذكرى الماضي القريب والبعيد؛ "تألم، قنط اختنق لأنه شعر أن الشوارع شوارع والساحات ساحات ليس إلا، وإن كانت مبلّطة مزقّنة مظلّلة وأن البيوت مساكن والعمارات ملاجئ ليس إلا.." (أوراق. ص. 180). ومما زاد في قنوطه أنّه لم يشعر من أدباء بلاده أنّهم "شاركوا في تكوين وعي أو فن أو ذوق ومن هنا الكآبة والحزن والفراغ والقنوط.." (أوراق. ص. 180).

وسواء انطلقت من النتائج التي توصّلت إليها في التحليل السابق؛ حين استدلت بالنصوص واستنتجت إنّ النموذج الإشكالي يحوز ثقافة غير رصينة ولا متكاملة اكتسبها من تجميع رموز وأنماط وتماثيل من مصادر خارجيّة مفارقة لواقعه أو أنطلقت من الفكرة التي ترى أنّه لم يتمّ استدعاؤه للمشاركة في تغيير الوجه الباهت والسوداوي لواقع الاستقلال؛ وهو الذي كان مؤمّلا أن يعتلي - كفئة مثقّفة وصاحبة دور طلائعي وتاريخي في مقاومة الاستعمار الغربي ودحض مشاريعه على مستوى الذهنيات - منصّة قيادة البلاد وتوجيه المجتمع، فإنّ النموذج الإشكالي الذي يعيش في جوّ من (التعالي) و(الانفصام السيكولوجي)؛ وهو ذاته الذي عارض الوضع القائم وتعرّض جزاء ذلك للتهميش والغربة والعزلة، لا يمكنه إلّا أن يتبدّد ويغيب عن مسرح الأحداث؛ غير آسف "على ما فات، بل على ما هو قائم اليوم" (الغربة. ص. 119).

لذا لا غرابة أن يجمع النموذج الإشكالي في كيانه متناقضات عديدة جعلته يعتبر نفسه شقيّا؛ إذ يقول: "أما أنا فإنني شقيت بالغير ومع الغير، محبّ مهجور، مستعطف منهور. أطيّر وأحلّق حتى أريد أن أستريح فأطرد من كل محطة. لا أحد يقربني، لا أحد يحتاج إليّ. إلى متى هذا الازدراء؟ إلى متى هذا التجاهل؟" (ص. 215). فقد "عجز إدريس عن اقتناص النغمة المواكبة فأنعش هذا العجز كل الإخفاقات السابقة (...). لم يكن في مستوى طموحه كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله. مات كما مات غيره من العجز والحسرة." (ص. 241).

وكيف لا يتبدّد؟ وهو الذي شقي بوعيه وبالأنماط والتماثيل التي ملأ بها عقله إلى حدّ أن طغى جانبه الفكري على جانبه الوجداني؛ بيد أنّه كان الرافض والمرفوض في آن

جاء ذلك في (دستوره الصغير) الذي كان ينتظم سيرته والذي جاء فيه: "لن تخدم غيرك لن تعمل على غير دستورك. لا تستمع إلى من يستجدي (...) أقوالهم وأحوالهم سراب. تحلم بالرفعة وهم بالكفاف. الإغراء.. الاجتذاب.. يا لها من مهزلة! لسان حالهم يقول: نحن رجال الحاجة، بها نقوم ونقعد، لولاها ما عرفنا اليمين من اليسار. وإذا قلت لست منكم، طرحوك في زحم الأشياء لتعذبك وتهينك لتدوسك وتذلّك، لتضايقك وتخنقك حتى يعلوك الغثيان. تحاول ولا تستطيع قذف ما في جوفك. تتمنى أن تكون وحدك في الدنيا ولا سبيل. ما الوعي سوى شقّ الشيء في الكيان" (أوراق. ص. 155).

رابعا - تفاعل الخطابات وتبدّد النموذج الإشكالي:

اعتمد "العروي" لاستخلاص دلالات التبدّد في نصوصه الروائية على تقنيات سردية عديدة؛ منها ما تمّ التعرّض لها بالتحليل في الفصل السابق كتقنية انشطار المحكي وتقنية تكسير خطية الزمن وتشظّي العلاقات بين الشخصيات وتوتّرها بينهم هم ذاتهم وبين الأمكنة التي يتحركون فيها ومنها ما لم يتسع صدر هذا الفصل لتناولها؛ كالتنسيب والحذف وتشيتت السرد وتهجينه وتبديد الفضاء والأسلبة والباروديا. إلّا أنّ صدر البحث لن يضيق - كما أخال - لتناول تقنية وظّفها "العروي" بكثافة وهو يقوم باستخلاص الدلالات ذاتها في نصوصه واقصد بها تقنية التفاعل النصّي.

فقد وظّف "العروي" وهو يستخلص دلالات التبدّد والضياح في نصوصه تقنية التفاعل النصّي L'intertextualité بكثافة؛ إلى درجة أن صارت نصوصه المركزية خاضعة لسلطة تفاعلات نصّية مختلفة الأشكال والمضامين؛ منها ما هو (ذاتي) ناجم عن تفاعل نصوص الكاتب الإبداعية فيما بينها؛ بحسب السابق منها فاللاحق ومنها ما هو (داخلي) ناجم عن تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره المعاصرة، ومنها ما هو (خارجي) ناجم من تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره ولكن السابقة عن إبداعاته. ويمكن للقارئ - وهو يتلمّس الكيفية التي انبثقت بها النصوص الأخرى في النصوص المركزية قيد التحليل - أن يلاحظ أنّها تنبثق في الغالب من ذاكرة النموذج الإشكالي؛ فهو حين يستذكر شريط حياته لا يسترجع أحداثا تاريخية وسياسية واجتماعية

فقط، وإنّما يسترجع وبصورة لافتة للانتباه خطابات لـ(ذوات) أخرى مختلفة الثقافات والمرجعيات والأفكار والتوجّهات؛ لا ليستعرض معرفته بها أو ليسردها على القارئ دون مقابل وإنّما ليبرز تفاعله معها وليبيّن أثرها على تكون سيرته الذهنيّة والوجدانيّة؛ بل ليبين مفعولها في ضبط هويته وتحديد نظرته إلى ذاته وإلى العالم.

لذلك يمكن القول إنّ التفاعل النصّي الذي يبدو على سطح النصوص؛ التي تعتبر نصوص النموذج الإشكالي في الأخير، ما هو في الحقيقة إلّا تفاعلا حاصلًا في ذهنه ووجدانه بين (ذوات) من الثقافة الأصليّة وذوات (أخرى) غربيّة ومغايرة. ممّا يقود إلى القول بأنّ الثقافة ليست مجموعة من النصوص الثابتة وانتهى الأمر، وإنّما هي أيضا "مجموع الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية"⁽¹⁾؛ بيد أن النصوص المستحضرة إلى النصوص المركزيّة (كبنى ثقافيّة صغرى تتشكّل منها الثقافة كبنية كبرى) يمكن أن تؤدي وظائف سوسيو - نصيّة في الثلاثيّة مناط الدرس.

بل إنّي اعتقد أنّ ثمة علاقة بين التفاعل النصّي و(الثقافة) من جهة وبينه هو ذاته و(التثاقف)^(*) من جهة أخرى؛ ممّا يجعلني أقول إنّ التفاعل النصّي كفعاليّة ثقافيّة وتثاقفيّة وإبداعية في آن، يمكنها أن تكون مغبرا لدراسة تبدّد النموذج الإشكالي في نصوص "عبد الله العروي" بالذات؛ وذلك ليس لأنّ (الحواريّة) كمصطلح قريب، مقولة اجتماعية تعني "التعبير عن العلاقات بين الفئات (أو بين المصالح الاجتماعية) على الصعيد النصّي"⁽²⁾ فحسب، وليس لأنّ مفهوم (التفاعل النصّي - التناص) ما هو إلّا تنقيحا لمفهوم (تفاعل الذوات) باعتبار أنّ التفاعل النصّي - التناص "جملة المعارف التي تجعل من الممكن

1- محمد عابد الجابري، المثقفون في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2000، ص 156.
*- ورد في شبكة النبا المعلوماتية www.annabaa.org في مقال بعنوان (مصطلحات أنثروبولوجية: التثاقف (التكيف الثقافي) Aculturation "إنّ التثاقف هو العملية التي يستطيع الفرد أو الجماعة عن طريقها اكتساب الصفات الحضارية لجماعة أخرى من خلال الاتصال أو التفاعل بينهما. غير أن التثاقف بالنسبة للفرد هو عملية تعلم اجتماعي أشبه بعملية التنشئة الاجتماعية التي تلعب فيها اللغة دورا جوهريا. أما بالنسبة للمجتمع فالتثاقف هو عملية انتشار القيم والمقاييس والأحكام الاجتماعية إلى المجتمعات الأخرى مع تعرضها لعملية التبدل التي تجعلها منسجمة مع ظروف وأحوال المجتمعات التي دخلت إليها. غير أن هذه المقاييس والقيم والأحكام التي دخلت إلى هذه المجتمعات غالبا ما تسبب لها ظاهرة الصراع الحضاري أي الصراع بين القيم الأصليّة والقيم الدخيلة."

2 - Pierre zima, l'ambivalence romanésque, proust, kafka, musil, le sycomore, 1980, p 50.

لنصوص أن تكون ذات معنى. وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص⁽¹⁾.

بيد أن دراسة تبدّد النموذج الإشكالي عبر التفاعل النصّي أمرا ممكنا ليس لأنّ مبحث "التفاعل النصّي في الأدب العربي الحديث، ظهر أول مرة في حقل الأدب المقارن والمثاقفة"⁽²⁾، أو لأنّ النموذج الإشكالي - قيد الدراسة - يحتفي بكلّ ما هو ثقافي ويتفاعل مع كلّ ما هو ثقافي ومسكون بعقد المقارنات بين كلّ ما هو ثقافة شرقيّة وأخرى غربيّة وإنّما لأنّ التفاعل النصّي، يمكن أن يُنظر إليه (كموقف تفسيري) وإحاطة شاملة بظاهرة (التبدّد) التي تجرّع النموذج الإشكالي مرارته في كلّ محطة من محطات حياته جرّاء إلغائه الحدود الفاصلة بين نصوص (خطابات، أفكار، تصوّرات، مقولات، أحداث...) حدثيّة غربيّة ثاقفها وبين نصوص - خطابات عربيّة أصيلة ثقّفها؛ دون أن يسعفه ذلك الإلغاء بتثبيت هويته أو يمدّه بـ(النظرة) القمينة بتغيير ذاته والعالم الحاضن نحو الأفضل.

بيد أن النموذج الإشكالي كلّما ازداد (امتصاصه) للخطابات الأخرى المتنوّعة المصادر والمختلفة التصوّرات وكلّما اتّسعت ثقافته وازدادت معارفه، كلّما ابتعد عن الواقع وصارت علاقته بذاته وبالعالم المحيط أكثر ضبابيّة واستعلاء؛ إلى درجة أن ظلت الخطابات المستجلبة إلى ذهنه؛ وقد عجزت عن إسعافه بالنظرة التي تؤهّله للعبور إلى الواقع المغربي البئيس ومباشرته (رغم ما تحوزه من حكمة وقيمة فعلية في واقعها المنتج مجرد رموز، تماثيل، أنماط، أوثان ميّنة وبلا روح؛ أنقلت كاهله وأشقته فقط، فكان مصيره في نهاية المطاف كمصيرها بالضبط وهي مفارقة لواقعه: الضياع والموت.

وسواء كان التفاعل النصّي المرصود في النصوص ذاتيّاً أو داخليّاً أو خارجيّاً، فإنّ هذا البحث (ولغرض إجرائي يهدف إلى إبراز موقف النموذج الإشكالي من الخطابات

1- النصّ مقتبس من ترجمة: صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات (مجلة)، دار قرطبة الدار البيضاء، المغرب، العدد الثاني، 1986م، ص 93. "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte absorption et transformation d'un autre texte a la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle déintertextualité". Julia kristeva, sémiotique, recherché pour une sémanalyse, éd, seuil, Paris, France, 1969, p,146

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م ص 121.

المتفاعلة في ذهنه)، سيقسم التفاعل النصّي بحسب نوعيّة النصوص المستقدمة إلى قسمين: قسم ينتمي إلى المتراكم الثقافي المغربي والعربي ويمكن تسميته بالتفاعل النصّي الداخلي؛ ليس لأنّ خطاباته مستجلبة من كتابات معاصرة لإبداعات "العروي" وإنّما لأنّها أتت إلى النصوص المركزيّة من الداخل؛ أي من الثقافة المغربيّة والعربيّة الحاضرة عبر قنوات التربية والتكوين والحياة اليوميّة.

وقسم ينتمي إلى المشترك الثقافي لمجتمعات الضفّة الأخرى من المتوسّط؛ ويمكن تسميته بالتفاعل النصّي الخارجي، ليس لأنّ خطاباته مستجلبة من نصوص سابقة عن إبداعات "العروي"؛ وإنّما لأنّها أتت إليها من الخارج (أوروبا) عبر عملية (المثاقفة) التي شهدتها المجتمع المغربي والعربي مع الموجة الاستعماريّة الغربيّة في العصر الحديث. وليس أدلّ على مشروعيّة التقسيم السابق من أنّ النموذج الإشكالي - مثلما أشرتُ إلى ذلك في الفصل الخاصّ ببنية - يعيش على المستوى الذهني والوجداني والاجتماعي حالة انشطار وتشتّت لم تكفّ بتمزيقه هو فحسب إلى شطرين، وإنّما طالت مجتمعه أيضا؛ وهي حالة ناجمة بالأساس من عجزه عن الحسم أو التوفيق (بين وبين)؛ بين ما هو ثقافي أصيل حصّله من عائلته ومدرسته ومجتمعه الحاضر وبين ما هو ثقافي (غربي) دخيل حصّله عبر رحلة المثاقفة والمدارسه والتّهيّيب في أوروبا.

وعلى الرغم من أنّ الخطابات التي تمّ استقدامها إلى النصوص المركزيّة تتشعّب إلى ثقافتين مختلفتين ومتصارعتين في آن، إلّا أنّ دلالة بعينها هي التي وحدت بينها وأعني بها دلالة التبدّد والضياع التي فرضتها على النصوص المركزيّة/ النموذج الإشكالي فرضا. بل إنّ الخطابات المستقدمة، قامت رغم اختلافها وتصارعها بمجاوزة النصوص المركزيّة حيناً ومصارعتها أحيانا أخرى ولكنّها في كلّ الحالات قدّمت نفسها بوصفها "أنظمة علامات متماسكة Cohernt Singystems، لكلّ منها دلالاته الخاصة به"⁽¹⁾ ولكنّها رغم دلالاتها الخاصة إلّا أنّها اسهمت متضافرة في خلق نظام ترميزي Code يحمل على عاتقه عبء إنتاج معنى التبدّد ودلالات الضياع في النصوص الجديدة.

1- عبد النبي اصطيّف، التناص، مجلّة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، م 2، ع 2، 1993، ص ص 53-54.

وإذا كان قد سبق لهذا الفصل في فقراته الأولى أن قارب الدلالات السافرة والصريحة لتبدّد وضياح النموذج الإشكالي عبر رصد وتحليل أهمّ العبارات الدالّة صراحة على ذلك فإنّه سيقوم في الفقرات اللاحقة بالتدليل على أنّ نصوص الثلاثيّة برمتها خاضعة لسلطة تفاعل نصّي مزدوج وإشكالي اسهم بدور كبير في هندسة دلالات تبدّد وضياح النموذج ذاته والإيحاء بأنّ دواعي عجزه وتبدّده يمكن ردها إلى عدم قدرته على الحسم بين النصّ الثقافي الأصيل وبين النصّ الثقافي الغربي الدخيل.

وإذا كان البحث لم يجد صعوبة - في الفقرات السابقة - للاستدلال على تبدّد النموذج الإشكالي؛ باعتبار أنّ الدلالات على ذلك المستوى لفظيّة وبادية على السطح ومعانيها كاملة وسافرة، إلّا أنّ الاستدلال على تبدّده عبر التركيز على تقنيّة التفاعل النصّي أمر صعب حقيقة؛ ذلك لأنّها لا تتّصل بـ(الألفاظ) وإنّما ترتبط بـ(المواقف) التي عادة ما تكون جملة من المعاني الملفوفة والمضمرة؛ التي لا تقدّم نفسها بشكل كامل وصريح وإنّما بقدر كبير من التّمّع والمراوحة بين البوح والإخفاء والتصريح والتضمين والظهور والكمون.

و"العروي" إذ يقدّم دلالات تبدّد النموذج الإشكالي في نصوصه بتلك الصورة المتمنّعة فإنّه - في الحقيقة - ينشد فهم وفطنة القارئ ومدى استجابته وفاعليّته وكلّ خبراته وطاقاته كي يصل بنفسه إلى ما تمّ إخفاءه وتعميته؛ أي أنّه يعوّل على اجتهاد القارئ لسدّ الفراغات المبنوثة في ثنايا النصوص "بطريقته الخاصة، مستثنياً بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، فهو عندما يقرأ سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سدّ الفراغات"⁽¹⁾ حتى يتمكّن - في الأخير - من القبض على دلالات (التبدّد) التي لن يتسنّى له القبض عليها - في اعتقادي - إلّا حين يتمكّن من القبض على (النصوص المبدّدة).

ومصطلح (النصّ المبدّد) مصطلح وجيه ويكثر استعماله في الدراسات النقدية التي تهتمّ بمسألة التفاعل بين النصّ والمؤلّف والقارئ؛ فقد أولاه "ف. إيزر" ومن بعده "إمبرتو إيكو" عناية خاصّة؛ إلى حدّ قول "إيكو" بالقارئ النموذجي الذي يشترط النصّ حضوره

1- فولفانج آيزر، عمليات القراءة، ترجمة، عفيفي علي، فصول (مجلة)، مج16، ع 4، 1988م، ص 344.

لملء البياض بالدلالة وإشباع الغياب بالمعنى^(*). كما يكثر استعماله مع مصطلحات أخرى مثل: (النصّ الغائب، الترابط النصّي، الترجمة، التعلّق النصّي، معمارية النصّ الميتانص، التناص...) في الدراسات التي تهتمّ بتحديد أنماط العلاقات المكوّنة للتفاعل النصّي في النصّ السردي وغيره.

ويُقصد بالنصّ المبدّد في تلك الدراسات، ذلك "النصّ المتوزّع في الثقوب والشغرات والفجوات النصية والنقاط المنتشرة هنا وهناك على بياض الصفحة هو نوع من اللامقول الحاضر في كلام القول. ولعلّ القراءة التناصيّة تقوم بملء هذه الفجوات وتفسير هذه الفراغات وإبدال هذه النقاط بكلمات. إنّها نوع من تسديد دين المعنى أو الإنتاجية كما تسميها كريستيفا ومن ثم ريفاتير. فالنصّ يمتلك قدرة كامنة فيه، أما القارئ فهو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في النصّ ويصبح النصّ شراكة بين المؤلف والقارئ"⁽¹⁾.

ويتناسق التحديد السابق لمصطلح النصّ المبدّد مع التصريح الذي أدلى به "العروي" في مقدمة رواية "أوراق"؛ حين قال بأنّ الرواية تتعلّق بوصف شخصية "إدريس" فذ: "من وراء التساؤلات حول الموضوع والأسلوب... توجد شخصية إدريس". ودعا القارئ إلى الكشف عنها؛ قال "العروي" عبارته بنوع من التحديّ، كمن يدعو القارئ إلى حلّ لغز من الألغاز المستعصية؛ أو كمن يدعوه إلى عدم الاكتفاء بوصف ما ينتصب أمامه بما يعرف من مفردات وتراكيب، بل عليه أن يبحث عن "شبح إدريس الآخر، إدريس الثالث البادي لعين الغير". (أوراق. ص. 244).

فقد قدّم "العروي" للقارئ - في الحقيقة - شخصية محجوبة، تتوارى خلف تقنيات السرد الروائي وأشكاله التعبيريّة التي يمتزج فيها الصدق بالتمويه؛ واعتبر محكّ الفهم هو القدرة على خرق الحجاب، للوقوف على عناصر الشخصية وإعادة بنائها من جديد. واعتقد أنّ إعادة البناء لا تستقيم إلّا بالاعتماد على الخيال لاستنباط الحلقات المفقودة التي تعمّد المؤلف انتزاعها من السلسلة؛ ذلك ما عبّر عنه بقوله: "أوراق إدريس هي حياته

*- يُنظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1986م.

1- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي، التناصيّة، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م، ص 136.

لكن حياته ليست كلّها في أوراقه، يبقى مجال واسع يرتع فيه خيال القارئ؛ خاصة الشاب يتصوّر ما كان وما لم يكن، وما كان يمكن أن يكون." (أوراق. ص. 8).

وساعمل فيما يلي، على استحضار بعض الخطابات الداخليّة المستقدمة إلى النصوص السردية الرئيسة للدلالة على عجز وتبدّد النموذج الإشكالي عن تغيير ذاته والعالم المحيط نحو الأفضل؛ لأنّ هشاشة النظرة التي يمتلكها - مقارنة بصلابة العراقيّ الموجودة في الواقع - لا يمكنها أن تسعفه على فعل ذلك التغيير؛ ممّا سيضع ليس نظرتة إلى العالم فقط في موضع السؤال، وإنّما هويته الثقافيّة برمّتها.

1- تجلّيات التبدّد ودلالاته من خلال التفاعل النصّي الداخلي:

أ- **الخطاب الديني:** توجد في نصوص الثلاثيّة كثير من الخطابات الدينيّة التي تمّت أساليبها وتذويها في لغة واحدة دون أن تنسى مواطنها الأصليّة أو تتوقّف عن إصدار رنّاتها الأولى؛ بيدّ أنّه على الرغم من بتر تلك الخطابات ووضعها في سياقات جديدة ومغايرة إلّا أنّها لاتزال محافظة على آثارها وعلاماتها السابقة. وقد تمّ استقدامها إلى النصوص المركزيّة إمّا من القرآن الكريم أو من الحديث النبوي أو من النصّ الصوفي لصلته الوطيدة بالدين.

ومن الخطابات الدينيّة المستقدمة إلى النصوص السردية الرئيسة للدلالة على عجز النموذج الإشكالي عن مباشرة واقعه وتغييره ماورد على لسان السارد في نصّ "الغربة" حيث قال: "رفعت مارية رأسها من على المقعد وقالت: أتريد يا أدريس أن أقول لك قول قوم نوح؟" (الغربة. ص. 94). وهو قول يشير إلى الآية 42 من سورة (هود) التي يقول فيها الله تعالى: "قالوا يا نوح قد جادلتنا فأكثرت جدالنا".

والطريف أنّ هذه السورة بالذات، تحضر بشكل لافت للإنتباه في جميع نصوص الثلاثيّة. فقد حضرت في النصّ التصديري لنصّ "الغربة" من خلال قوله تعالى: "أنلزمكموها وأنتم لها كارهون." (هود. الآية. 28) ثمّ كرّر الكاتب استحضارها مشكّلا بذلك تفاعلا نصّيّا ذاتيّاً بين نصّ "الغربة" ونصّ "اليتيم" (ص. 61). وهي آية مستقطعة

من قول الله تعالى على لسان "نوح": "قال يا قوم أرأيتم إن كنت على بينة من ربّي وآتاني رحمة من عنده فعميت عليكم أنلزمكموها وأنتم لها كارهون".

ويجد القارئ نفسه - إزاء هذا التفاعل النصّي الداخلي - مضطراً إلى البحث عن النصّ المبدّد؛ وذلك عبر سدّ (الثغرة) التي نتجت عن تفاعل النصوص السردية المركزية مع نصّ آخر له سلطته في الثقافة الحاضرة؛ خاصّة والكاتب لم يقدّم دلالات ذلك التفاعل بشكل كامل وعلني. فيؤوّل القارئ ذلك، بأنّ "مارية" ومن خلفها المجتمع المغربي لم يفهموا الحكمة والبيّنة التي جاءهم بها المثقّف (النموذج الإشكالي) الذي (جادلهم) في أمور تمسّ واقعهم البئيس. بل إنهم عوض أن يفهموه تنكّروا له ولحكّمته؛ الأمر الذي جعلها تضيع وجعله هو يتبدّد في نهاية المطاف؛ تماماً كما فعل قوم (نوح) مع (نوح) النبي المرسل الذي جاءهم بالبيّنة الربّانية فتنكّروا له ولها؛ بيدّ أنّهم كرهوها فعزّ عليه أن يفرضها عليهم فرضاً - رغم ما فيها من قيمة - فركب الفلك وقصد البحر - رغم أهواله - مغترباً عنهم فأضاعوه وأضاعوا الحكمة أو الهداية الربّانية التي جاءهم بها.

ويمكن أن أقول أنّ الخطاب الديني السابق جاء إلى النصوص السردية المركزية لتفسير حالة التبدّد والضياح التي آل إليها النموذج الإشكالي؛ كمتقّف طلائعي مسكون بتغيير الواقع نحو الأفضل. أو قلّ إنّه نصّ جاء إلى النصوص المركزية للإحاطة بالوضع الاجتماعي الذي خذل النموذج الإشكالي؛ إذ لم يكتف بعدم إمداده بالنظرة الرصينة لفهم ذاته والعالم وإنّما أعاقه عن ممارسة ما لديه من أفكار على أرض الواقع.

وقد يعود عجز المجتمع المغربي حينها عن مدّ النموذج الإشكالي بتلك النظرة ومساعدته على ممارستها على أرض الواقع، إلى عجزه عن استخلاص العبرة من تاريخ الأمم السالفة الوارد ذكرها في القرآن؛ على الرغم من حثّ القرآن على فعل الاعتبار؛ فلو اعتبر المجتمع لفهم أنّه لا يجوز تردد ما قام به قوم (نوح) ولفهم أنّ المثقّف صنو النبي أو المخلّص؛ تقع على عاتقه مسؤولية تخليص المجتمع من الضياح وبالتالي لا يجوز التتكرّر لرسالته التي حصلها بمشقة عبر المدارس والنجر والتهديب.

واللافت للانتباه أنّ الخطاب الديني السابق؛ رغم أنّه يحمل تجربة أنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري، إلّا أنّ استقدامه إلى النصوص السردية وتفاعلها معها تمكّن من تأدية وظيفة اجتماعية؛ وذلك عبر الإحاطة بالوضع البئيس الذي آل إليه المثقف المغربي وهو بين مجتمعه في العصر الحديث. وقد يعود السرّ في ذلك، إلى تشابه مصائر المثقفين والمخلصين عبر العصور والأزمنة من جهة، أو يعود إلى تشابه موقف المجتمع المغربي قبيل الاستقلال وبعده بقليل مع موقف قوم (نوح) أو قد يعود - وهذا ما أرجّحه - إلى يأس المجتمع المغربي والعربي من جدل المثقفين العقيم ونظرتهم العاجزة عن تغيير الواقع.

ب - الخطاب الشعبي: كما توجد في نصوص الثلاثية خطابات شعبية بأشكال تعبيرية مختلفة: أساطير وحكايات وأمثال وحكم وأدبيات شعبية مصاحبة لعادات وتقاليد وسلوكات وأنشطة مختلفة. وهي على الرغم من أنّ لها مقامات ومواضع محدّدة في المجتمع إلّا أنّها لمّا تمّ امتصاصها من قبل النصوص الجديدة اصطبغت بميسمها ودخلت في بنيتها لتعبّر عن دلالة بعينها. ولكن رغم ذلك لم تستطع النصوص الجديدة محو الهوية الأولى للخطابات المستقدمة.

ومن الخطابات الشعبية التي استصرخها "العروي" مرّة في نصّ "الغربة" ومرّة أخرى في نصّ "اليتيم" (ص. 84) لكي تسعفه في تفسير حالة التبدّد والعجز التي اكتفت نظرة النموذج الإشكالي في فهمه لذاته وتغييرها والعالم المحيط به نحو الأحسن، خطاب الولي الصالح "أبي شعيب أيوب" الملقّب بـ"السارية"؛ الذي تعتقد العامة أنّه حامي مدينة "أزمور" والذي يتجلّى في النصّين بكونه "لا يزال يناجي ليلا ونهارا عائشة البحرية التي أتى من أجلها يقلّه سبع طيّع." (الغربة. ص. 144).

ومن الأمثلة الدالة على امتداد الخطاب الشعبي السابق في نصّ "الغربة" المركزي قول عمّ إدريس: "زارت أمه الموسم وهي في شهرها الثالث. ذهبت عند الشواف. نظر في الرمل وبشّرها أن المولود يكون ذكرا ويصدق فقيها ويسمّى باسم الولي الصالح (...). فصدق كلام الشواف. ودفنت الأم المصّران في ضريح مولاي شعيب." (الغربة. ص. ...)

(139). وهو خطاب محيرٍ بالنسبة إلى القارئ حين يبحث عن الحكمة التي تجثم خلف استقدامه إلى النصوص السردية الرئيسة أو حين يبحث عن المعنى الذي قصده من وراء تفاعله معها.

ويزداد القارئ حيرة لما يجد أنّ لهذا الخطاب امتدادات كثيرة ماثورة في أرجاء أخرى للنصوص السردية المتبقية دون أن يقدم الكاتب المعنى الذي تقصده من وراء ذلك الحضور وتلك الامتدادات؛ ممّا جعل الثغرات في النصوص المركزية تكثر والفجوات تزداد؛ الأمر الذي يدفع القارئ دفعا إلى البحث عن النصّ المبدّد خلف الثقوب والثغرات. إنّ النصّ المبدّد بين سطور التفاعل النصّي السابق - في اعتقاد هذا البحث - هو أنّ الكاتب أراد - عبر الخطاب الشعبي - الإحاطة بالجانب الوجداني للنموذج الإشكالي. وذلك من خلال استعراض ما يقابل ذلك الجانب في التراث الشعبي. فإذا اعتبرنا أنّ التراث الشعبي بنية صغرى في بنية كبرى هي الثقافة؛ التي ينظر إليها المعتقد الشعبي كحامٍ للمجتمع ومنظمٍ لسلوكه عبر شخصيات مثل "الولي الصالح الناصري الفقيه المسيطر على سلوك الناس اليومي" (الغربة. ص. 154) فإنّه بالإمكان أن أقول إنّ النموذج الإشكالي لا يشبه الأنبياء والمخلصين فقط وإنّما يشبه الأولياء الصالحين أيضا. لأنّ المؤمّل أن يحمي هو أيضا بثقافته الرسمية الوطن والمجتمع؛ بل ويسيطر - بالمفهوم الإيجابي للسيطرة - على سلوك الناس ونظرتهم إلى العالم.

غير أنّه لا الولي الصالح "شعيب" ولا النموذج الإشكالي "إدريس" مارسا الوظيفة المنوطة بهم اجتماعيًا وهي الحماية والسيطرة. لأنّهما - ببساطة - يعيشان على المستوى الوجداني فقرا مدقعا تؤكّده مناجاة الأوّل المزمّنة لـ "عائشة البحرية" ومناجاة الثاني التي لا تنقطع لـ "مارية" التي هجرته إلى أوروبا. كلّ ذلك دون أن يتمكّن أيّ واحد منهما في الأخير من وصال طرفه الثاني؛ فكلّ منّا عائشة يناجيها من بعيد. كوني عائشتي يا مارية. (الغربة. ص. 145)؛ ممّا يجعلني أقول إنّ الإدقاع الوجداني الذي يعيشانه سيؤثّر - حتما - في نظرتهم إلى الذات وإلى العالم وسيجعلهما غير فاعلين في واقعهما.

كما يمكن تأويل التفاعل النصّي الحاصل بين النصّ الشعبي والنصوص السردية قيد الدرس، برغبة الكاتب في تفسير حالة الانفصال التي تخيم على العلاقة بين التراث كمنظومة من القيم الماضوية المتوارثة وبين الحداثة كمنظومة من القيم المعاصرة المكتسبة من الغرب عبر الثقافة. ويمثّل الجانب التراثي في هذه العلاقة شخصيتان: - "مولاي شعيب": الذي يحيل اسمه إلى لفظة "شعب" ويرتبط ضريحه بالعادة الشعبية التي مارستها والدّة النموذج الإشكالي التي دفنت مصران "إدريس" في ضريح "الشعب - شعيب".

- ويمثّله أيضا "إدريس": باعتباره مقلّدا هو الآخر؛ ف"إدريس مقلّد ومقلّد فقط. إلا أن التقليد عنده هو الوسيلة الوحيدة لاكتشاف الذات" (أوراق. ص. 24).

بينما يمثّل الجانب الحداثي في العلاقة ذاتها، "عائشة البحرية" التي يحيل اسمها إلى لفظة (العيش) ويحيل ارتباط (عيشها) بالبحر وليس (الصحراء) أو (الجنوب) إلى المجتمعات الغربية صاحبة الحداثة المعاصرة. ويمثّله أيضا "مارية" التي غادرت المغرب واستقرّت في الغرب؛ بيد أن اسمها يحمل نغمة غربية بارزة.

وعليه يمكن القول إنّ النصّ المبدّد الذي يمكن أن يفسّر الجفوة البادية على العلاقة بين الولي الصالح "شعيب" والنموذج الإشكالي من جهة وبين "عائشة البحرية" و"مارية" من جهة أخرى - بخلاف قدرة الأنساق الشعبية والهامشية على الإحاطة بجوانب فكرية وأيديولوجية معقدة - هو ضياع وتبدّد العلاقة بين التراث (المغرب) والحداثة (أوروبا) أو بين الشرق والغرب أو بين الأصالة والمعاصرة في المجتمع المغربي والعربي الحديث. وهو تبدّد يشبه فصل الوجدان عن العقل أو فصل الجسم عن الروح؛ وما يشكّله ذلك الفصل من تبدّد وضياح.

ب- الخطاب التاريخي: دسّت نصوص الثلاثية في تلافيفها خطابات تاريخية متباينة في أزمنتها وفضاءاتها ومرجعياتها. ورغم ما تتسم به تلك الخطابات من أثر واقعي، غير أنّه لمّا تمّ استقدامها إلى النصوص السردية أصبحت مثلها مطبوعة بالخيال وقابلة للتأويل حسب ما تقتضيه السياقات الجديدة وحسب علاقتها مع الذات التي

اضطلعت بالتلفظ بها أيضا. فقد استقدمت رواية (الغربة. ص. 120) ورواية (اليتيم. ص. 87) ورواية (أوراق. ص. 205) خطابا ثقافيا من الذاكرة التاريخية؛ محدثة بذلك الاستقدام تفاعلا نصيا ذاتيا يعبر عن قيمة الخطاب المستقدم؛ الذي يتعلّق بـ"المفكر والفقيه المغربي محمد بن أحمد الرافعي الزموري، ساكن مدينة الجديدة المتوفّي سنة 1941 والمُسمّى بالفيلسوف العصامي." (الغربة، نصّ الهامش، ص. 154).

وهو الفقيه الذي تلفّ سيرته دلالات الضياع وتفتك بجزئياتها معاني التبدّد؛ رغم أنّ السكّان أحبّوه "وصاروا يستشيرونه في الجليل والحقير من أمورهم. يأتونه بأولادهم وأزواجهم لينظر في حالتهم الصحية. يفعل ذلك ولا يطلب شيئا، يرفض رفضا قاطعا كل أنواع الهدايا.." (أوراق. ص. 205). بيد أنّه دافع عن المغرب وعن حياض دينه عبر مساجلته المستميتة للتاجر المالطي ومكّن للسلطان عرشه وعلم الشبان؛ ولكن بعد وفاته وحين أراد أحدهم أن ينصبّ تمثالا يخلّد ذكره "خطب بالصدقيّة أمام عدد قليل من المستمعين في فصل الخريف. هبّت ريح بحرية طاردت كلمات الخطيب فعجز الحاضرون عن التقاطها وسمعها الصيادون والخطابون من وراء النهر" (اليتيم. 87).

لا غرابة إن تساءل القارئ عن الحكمة (المعنى) التي يمكن استخلاصها من التفاعل الذي حدث بين النصّ السردي المركزي وبين هذا الخطاب المستقدم من الذاكرة التاريخية فلا يجد أمامه من سبيل لسدّ ما تمّ تبديده من معاني ودلالات غير التعويل على ما خزّنه من معلومات حصّلها من إطلاعه على مختلف البرامج السردية للنصوص المركزية. حينها يمكنه أن يقول إنّ النصّ المبدّد عبر هذا التفاعل النصي الداخلي لا يخرج عن تيمة تبدّد وضياح المثقّفين المغاربة وتتكّر الواقع لهم وعدم صمود نظرتهم أمام عوائقه العديدة؛ وهي التيمة التي يمكن اعتبارها الحالة المزمّنة في تاريخهم؛ بيد أنّها قدرهم عبر العصور والأزمنة المتعاقبة.

ج- الخطاب الأدبي: إذا كانت التفاعلات النصّية السابقة قد اسعفت الكاتب في تفسير حالة التبدّد والعجز التي تلفّ الذات المغربية المثقّفة سواء على المستوى الديني أو الشعبي أو التاريخي عن تغيير الواقع نحو الأحسن فإنّ تفاعل الخطاب الأدبي مع

النصوص السردية قيد الدراسة لا يخرج هو الآخر عن تفسير الحالة ذاتها والإحاطة العميقة والكلية بها؛ عبر استحضار نصوص أدبية يمكن للقارئ أن يستدلّ من خلالها على موقف الأدباء العرب البئيس من الذات والواقع.

ومن التفاعلات النصّية الأدبية التي احدثت تفاعلات ذاتية عديدة في النصوص السردية قيد التحليل(*) وجاءت لتفسّر موقف الأدباء العرب من الواقع ولتحيط بالكيفية التي ينظرون بها إليه: قول النموذج الإشكالي: "أليس من الغريب أن يكون رائد الأدب العربي المعاصر أعمى وأن يكون أحد كبار أدباء العصر الكلاسيكي أيضا أعمى؟ قد تكون صدفة. وقد تكون إشارة إلى حقيقة دائمة وهي أن الأديب العربي غير مطالب بالاطّلاع على العالم الخارجي، حسب الانغماس في اللغة." (اليتيم. ص. 57).

وهو خطاب يفسّر من جهة موقف الأدباء العرب منذ القديم من الواقع العربي الذي لا يهتمهم أمره في شيء؛ إذ حسبهم الاشتغال على اللغة بغضّ النظر عن حياة الناس ومشاكلهم الواقعية؛ إلى درجة أنّ فقدهم (أبو العلاء المعري وطه حسين) لحاسة البصر - وما تمثّله كأداة مركزية في النظر إلى الواقع وتكوين معرفة دقيقة وموضوعية حوله - لم يشكّل عائقا أمام تبوئهم مراتب عليا في الأدب العربي (عميد الأدب العربي).

ويفسّر من جهة أخرى، حالة اليتيم المعرفي الذي ابتلي به النموذج الإشكالي/ المتنفّذ العربي في العصر الحديث وهو يبحث في متراكمه الأدبي عن (نموذج) ينطلق من إنجازاته الأدبية والمعرفية لفهم ذاته وسبر أغوار واقعه فلا يعثر عليه؛ فيقول متألّما: "آه لو أمكننا أن نصف دقيقة دقيقة حركات الصياد إذ يصيد والمرأة إذ تعجن والطيور إذ يطير والجندى إذ يطلق النار. نضع مقابل كل حركة الكلمة المناسبة والذهن فارغ لأننا مثل هؤلاء إذ يفعلون ما يفعلون، حضور كلّ في عملنا.. ولكن للأسف، ذهننا دائما مليء بالأفكار وكلماتنا مشحونة بالأغراض.." (اليتيم. ص. 57).

*- جاء في الخطاب الذي وجّهه السارد إلى "شعيب" حول الفرق بين الكلاسيكية والرومانسية في الأدب العربي، إنّ "امراً القيس" و"المتنبّي" و"المعري" أبطال أستاذك العميد. هل من الصدفة أنه اختار هؤلاء دون غيرهم؟ أراد أن يكون لنا فعمد إلى رمسة هؤلاء جاعلا منهم أبطالاً ثائرين على الدهر والأعراف والعقائد... (أوراق. ص. 23).

وأمام الثقوب الكثيرة الموثقة في ثنايا الخطاب السابق؛ التي تعبّر عن فراغات وثقوب أعمق لولا أنها في جسم المتراكم الثقافي والأدبي العربي، لا يجد القارئ من سبيل لسدّ دين المعنى الذي أراد الكاتب إيصاله إليه سوى التعويل على التحليل ثمّ التأويل. فمقابل العجز الذي يلفّ الأدباء العرب لحظة التعبير عن الواقع يجد القارئ مفارقة عجيبة تتمثّل في إغداق المجتمع الأوسمة والألقاب عليهم (عميد الأدب العربي)؛ وهي المفارقة التي أوصلت النموذج الإشكالي إلى التبدّد أمام الواقع الذي عجز عن فهمه ومباشرته لأنّه - ببساطة - لم يتعلّم من (رموز) المتراكم، سوى (الحروف) التي تفيد في تعلّم اللغة ولكنها لا تفيد في فهم الواقع وتكوين نظرة كفيلة بتغييره نحو الأحسن؛ بيد أنّ المتراكم الأدبي كان بمثابة "غشاوات موروثّة تحجب عن عيني النور" (اليتيم. ص. 58).

2- تجلّيات التبدّد ودلالاته من خلال التفاعل النصّي الخارجي:

لا أهداف من وراء رصد تجلّيات التبدّد وتسييج أهمّ دلالاته في النصوص عبر مقارنة التفاعل النصّي الخارجي إلى رصد الخطابات الخارجيّة الدالّة على ذلك فحسب وإنّما بيان تأثير الفكر الغربي (التثاقف) في نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى العالم وما ترتّب عنه من تمزّق في الذات وعجز في النظرة. واعتبر ذلك محاولة من البحث لإعادة بناء شخصية النموذج من خلال جمع شظاياها المشتتة والمبعثرة في فقرات النصوص برمتها. وهو الأمر الذي سيمنّ - في اعتقادي - من تشكيل فكرة عامّة حول نظريته وسيرته والكشف عن أهدافها المضمرّة في نهاية المطاف.

واعتقد أنّه لمعرفة تأثير الفكر الغربي (التثاقف) في تكوين نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى العالم لا يجب على البحث أن يكتفي بالإشارة إلى الخطابات التي وردت فيها أسماء الفلاسفة والمفكرين والنقاد السينمائيين والأدباء الغربيين الذين تأثّر بهم النموذج في مختلف تعاريج مراحل تكوينه بل يجب على البحث - بالإضافة إلى ذلك - التعريف بالفلسفات التي حضرت - بشكل مكثّف - في ذهن المؤلف؛ لأنّني أعدّها خطابات شكّلت وعي وهويّة ونظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى العالم بالأساس.

1 - تفاعل النصوص المركزية مع الخطاب الفلسفي الرومنسي وامتداداته:

لعل أهمّ الخطابات الفلسفية التي تحضر في النصوص السردية قيد التحليل كأصداء خارجية تمثّلها النموذج الإشكالي بكثافة وهو يشكّل نظريته إلى ذاته وإلى العالم الخطاب الفلسفي الرومانسي؛ إلى درجة أنني اعتبره المتكأ الفني الأنسب للإحاطة بمسألة تبدّد نظريته وعجزها عن الفعل في الواقع وتغييره. فالنموذج الإشكالي - كما ترسمه النصوص - اضطلع بتهذيب ذاته وتأديبها وتنقيتها؛ وهو الأمر الذي فرض على وعيه أن يتحرّك جدلياً، لاكتساب واستبطان وتمثّل "أنماطاً خارجية" (أوراق. ص. 25).

ويمكن اعتبار الحرمان الذي كابده النموذج الإشكالي؛ سواء وهو في أسرته أو مدرسته أو قريته أو وهو يبحث عن صدق التجربة الأدبية في الأدب الكلاسيكي العربي من أبرز العوامل التي مهّدت الطريق أمام وقوعه في أسر الأنماط الخارجية والتفاعل معها وتمثّلها في قيمه وسلوكه (بشكل سلبي)؛ إلى درجة أنّه لم يعد يرى ذاته وواقعه إلّا عبر الأنماط والتماثيل والرموز المستعارة.

فهو في ظلّ أسرته يبدو منفصلاً عن نفسه وغائباً عن ذاته ومحاصراً بالصمت الملفوف بالكآبة والشعور "بفجوة بينه وبين أفراد أسرته" (أوراق. ص. 15)؛ الأمر الذي جعله لا يأبه بالأصول والأنساب. وقد كان يرى نفسه وهو في مدرسته "محاطاً بزملاء جفاة وأساتذة قساة" (أوراق. ص. 16)؛ ممّا أشعره بالعجز عن التواصل الفعّال مع المحيط الحاضن في ظلّ "حياة الداخلية الرتيبة". (أوراق. ص. 17). أمّا وهو "على هامش قرية حقيرة (...)" فقد مواطنوها كل مبادرة في تسيير شؤونهم" (أوراق. ص. 21) فإنّه كان يشعر أنّه غير معني بفحص شؤونهم فحصاً دقيقاً. وهو لمّا بحث في كلاسيكيات وواقعيات الأدب العربي عن التعبير الصادق عن الذات وجد "فيهما خضوعاً وانقياداً لا أرى فيهما ذاتاً. أرى فيهما درابة، حرفة، ثقافة، لا أرى فيهما تعبير..". (أوراق. ص. 23).

وإزاء ذلك الحرمان المركّب وأمام رغبته الطافحة في تهذيب ذاته وإبرازها بشكل مميّز، وجد النموذج الإشكالي تحت تصرّفه اللغة الفرنسية التي عانق من خلالها فتنة الفلسفة الرومانسية؛ التي تمدّ أفكارها وتصوّراتها - بحكم طبيعتها الجذّابة - إلى كلّ

(ذات) تريد البروز والتميّز بغضّ النظر عن الفترة الزمنية والمكان الذي تتواجد فيه؛ "فكلما برزت الذات كان النتاج شبه رومانسي حتى في الفترات البعيدة والبقع النائية" (أوراق. ص. 21)؛ ف"لا عجب إذا تجاوزت مع أهدافها وأساليبها نفس إدريس. العجب كل العجب ممّن لا يتجاوب معها ممّن يقبل أن يعيش دائماً في عالم باهت كغالب رفاقه" (أوراق. ص. 26).

لذا يمكن القول إن الحرمان الذي كابده النموذج الإشكالي على أصعدة ومستويات مختلفة هو الطريق الذي أوصله ليفتتن بفلسفة "شوبنهاور" وتلميذه "نتشه" الرومنسيّة. إذ أنّه عندما تتكاثر عوامل الحرمان والمعاناة ويشتدّ الاحساس بالاحباط وعندما تتوالى تجارب الإخفاق وتظلم الدنيا في عين الفرد وتفقد الحياة معناها لديه، يلوذ بفلسفة "آرثر شوبنهاور" و"فريدريك نتشه" ويستسلم لها إذا كان من المطلّعين عليها وإن لم يكن فلا بد أن يعيش تجربته في الحياة تلقائيّاً ولكن وفق مبادئها الكبرى؛ كما لو كان صاحبها.

وإذا كان التفاعل بين الخطاب الفلسفي الرومنسي "النتشوي" والنصوص السردية المركزية ظاهر وغير مضمّر - مثلاً سأشرح ذلك لاحقاً - فإنّ تفاعل النصوص السردية مع خطابات "آرثر شوبنهاور" (1788-1860) الفلسفية لم يتم بالطريقة نفسها. لقد عمد "العروي" إلى اظهار عنوان الكتاب - المرجع فقط وإضمار غالبية التفاصيل التي تشير إليه مباشرة على القارئ؛ بيد أنّه استعاض عنها بتقديم نظرة النموذج الإشكالي وهي ملفوفة بمزاج فلسفة "شوبنهاور" الرومانسيّة العاثر وبنظراته المتشائمة إلى الذات والعالم.

بل إنّ على الرغم من استعمال الكاتب الكثيف لمصطلح (التمثّل) الذي يكثر في كتابات "شوبنهاور" الفلسفية وعلى الرغم من تسرّب نظرة "شوبنهاور" للعالم في النصوص السردية المركزية وعلى الرغم من عبور مختلف تصوّراته عن الفنّ المعماري والنحت والتصوير والشعر والموسيقى إليها، إلّا أنّ "العروي" أضمر بوعي فني حقيقة أن يكون النموذج الإشكالي أطلّع على كتاب (العالم: تمثّل وإرادة) لـ"شوبنهاور" أو تأثّر به.

لقد اكتفى بالتلميح لذلك تلميحاً خفيفاً فقط؛ حين استقدم عنوان الكتاب مكتوباً بخطّ غامق يميّزه عن النصّ المركزي. وقد جاء ذلك على لسان السارد الذي رافق النموذج

الإشكالي إلى شقّته فرأى على المائدة "أحد أجزاء مؤلف شوبنهاور الكون تصوّرًا وإرادة" (أوراق. ص. 30) دون أن ييوح للقارئ بأمر مطالعة النموذج الإشكالي له أو بأمر إطلاعه على فلسفة "شوبنهاور" الرومانسيّة أو تأثره بها بشكل عام؛ بل ترك له اكتشاف ذلك بنفسه كتسديد منه لدين المعنى على حدّ تعبير "جوليا كريستيفا".

لذا اعتقد أنّ فلسفة "شوبنهاور" الرومانسيّة التي لا تتفصل عن تشاؤمه في الحياة هي النصّ الذي تمّ تبديده بين السطور التي تحكي سيرة النموذج وتستعرض نظرتّه؛ بيد أنّي أخال أنّ قراءة معيّنة وفهم خاصّ لفلسفة "آرثور شوبنهاور" وفلسفة تلميذه "فريدريك نيتشه" من قبل النموذج الإشكالي، هي النصّ الذي أمّد نظرتّه بالمزاج العاثر وأسدل على تفكيره النظرة المتعالّيّة العاجزة عن تغيير ذاته والعالم الحاضن نحو الأفضل.

والمعروف أنّ "شوبنهاور" - الفيلسوف العبقرى، الحزين، المتشائم، الماورائي والعدمي، الذي وصف الإنسان بأنّه (حيوان ميتافيزيقي)؛ تماشيا مع فلسفته التي استمدّها "من مزاجه العصبي وفراغ حياته وعزلته ووحدته وانطوائه على نفسه الذي طبع حياته بطابع السأم والملل المعتم القاتم"⁽¹⁾؛ بيد أنّه هو ذاته من اعتبر أنّ (العالم) شرّ وأنّ (العبقرى) يعيش في شقاء (كالشقاء الذي كابده النموذج الإشكالي في النصوص) قد استعار معادلة كتابه - المرجع: (العالم: تصوّر وإرادة)، من نظرية (المثّل) لـ"أفلاطون" ولكنه وظفها في نظريته عن الفن، حتى أصبحت المثّل درجات تجسّدّها الإرادة"⁽²⁾.

لقد غدا العالم في مؤلّفات "شوبنهاور"، حلما "ابدعتّه الذات في امتثالها، ولا وجود له خارج هذا الامتثال. ثم لم تسكن إليه الذات، بل راحت تتلمس جوهر الوجود الحقيقي فوضعت يدها عليه، وكان إرادة الحياة. وما لبثت أن جعلت منها مركز الأشعاع في نظرتها إلى الوجود، فبدا كل شيء تحت ضوئها ناصعا كالمرآة. إنها (يقصد الذات) إذا لغز الوجود، ولكنها عمياء هوجاء منساقّة في اندفاع شديد إلى غير ما هدف ولا مقصود تقّات من الحرمان ومن الحرمان ميلاد الآلام. فالوجود معناه الألم"⁽³⁾.

1- وفيق عزيزي، شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرفوقا بملحق يتضمّن كتاب شوبنهاور (العالم تمثّل وإرادة) ترجمة سعيد توفيق، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى، 2008م، ص 15.

2- المرجع نفسه، ص 54.

3- المرجع نفسه، ص ص 16 - 17.

بل إنّ صورة العلاقة بين الذات وذاتها وهي نفسها والعالم المحيط بها - بحسب فلسفة "شوبنهاور" الرومانسيّة- صورة مربّعة ومروّعة؛ إذ "تعلوها الظلمة لأنها صادرة من الأعماق، وتسري فيها الرعدة، لأنها قشعريرة قلب ينبض وجوهر الوجود، وفيها مرارة قاسية، لأنها سقيت من صاب العبارات المسفوحة من عين الحياة. ومن أجل هذا هي خصبة حتى التناقض، تستطيع العين أن تلمح فيها لون اليأس الصامت الملحّ المنتهي عادة بالانتحار"⁽¹⁾.

وبالنظر إلى ثراء فلسفة "شوبنهاور" وغنى فلسفة تلميذه "نتشه"، فإنّه ليس هناك فيلسوفان كانت حياتهما وأفكارهما ونظرتهما إلى الذات والعالم مادّة خصبة لكثير من المؤلفات الأدبيّة وغير الأدبيّة مثلما كانت حياة وأفكار وتصوّرات ونظرة "آرثر شوبنهاور" وتلميذه؛ التي اعتقد أنّها عبرت إلى نصوص الثلاثيّة قيد التحليل وتفاعلت مع نظرة شخصيتها المركزيّة بكثافة؛ ليس كمنهج رومانسي أو كاتّجاه محدّد في الإبداع الفنّي أو كظاهرة تاريخيّة ملموسة تخصّ الفنّ والأدب في مرحلة زمنيّة محدّدة ومنظورة وإنّما ك(رومانتيك)؛ بوصفه عنصرا من عناصر الرومانسيّة، "يعني المبادئ الأخرى للرؤية الفنيّة ولإدراك الواقع بوصفه تطلعا إلى أفق محدّد، وإن لم يكن واقعيّا بدرجة كافية"⁽²⁾.

أو قل إنّ الرومانسيّة التي امتصّها ذهن النموذج الإشكالي وتأثّرت بها نظرتّه إلى درجة أنّه "اعتبر مفهوم الذات، كأصل للأحداث، لم يتبلور ويتصقّى إلا لدى الرومانسيين" (أوراق. ص. 23) وأنّ "التعبير في الكتابة هاجس رومانسي وما سواه صناعة" (أوراق. ص. 24)؛ بل إلى درجة أنّه بات "ينظر إلى نفسه ومحيطه من خلال الأنماط- التماثيل- المحفوظة في ذاكرته؛ بها- وربما بها وحدها يتحدّد موقفه من الحياة" (أوراق. ص. 23) تتجاوز الرومانسيّة المعروفة لدى الأدباء والفنانين والرّسّامين والموسيقيين، إلى فلسفة (الرومانتيك).

1- المرجع السابق، ص 16.

2- أ. س. دميتريف، نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا، انكلترا، فرنسا، إيطاليا)، ترجمة نوفل نيوف، دار التكوين دمشق، سوريا، ط1، 2007م، ص 45.

وتعمل فلسفة الرومانتيك على اختراق صميم الوجود الشخصي والاجتماعي لكلّ من يفتتن بها. وهي لما تخترق الوجود الشخصي لا تمدّه بقصديّة محدّدة أو هدف مرسوم وإتّما كلّ ما تقدر على مدّه به هو الحلم الذي يرنو من خلاله إلى إحداث تناغم بين الجانب الأخلاقي والاجتماعي. أو قل إنّ الرومانتيك بمثابة "تصوير للذات في ممانعتها للأشياء في التحرر منها والاستعلاء عنها" (أوراق. ص. 23)؛ باعتبار أنّ "الرومانتيك يتمثّل الفرد في مزاجه العاطفي الروحي المحدد وفي طموحه إلى مثال ما يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، في نزوعه الدائم نحو الجديد، وفي طموحه إلى لا نهائية مكنونة، وفي رفضه سكونيّة الوجود اليومي" (1).

وليس أدلّ على امتصاص النصوص السردية الرئيسة للخطاب الفلسفي الرومانسي في جانبه الرومانتيكي وتمثّل النموذج الإشكالي لأمزجة ذلك الجانب العاترة وأهدافه العقيمة وأساليبه المتشائمة والمنزويّة وعلى عبور تصوّراته المتشكّكة إلى مساره الفكري والوجداني من أنّه "لما كان يتأثر بالأدب الرومانسي المكتوب بالفرنسية" (أوراق. ص. 25) اندفع "إدريس إلى الانعكاف والانزواء" (أوراق. ص. 31)، لأنّ خاصيّة ذلك الأدب "الحنين إلى الماضي الغابر، في كل صوره وأشكاله، الماضي الذي يمثل عهد التماسك والالتئام عهد الإيمان والبراءة. لا عجب إذا تجاوزت مع أهدافها وأساليبها نفس إدريس" (أوراق. ص. 26)؛ إلى درجة أنّه "تشكّك.. (...) لم يرض بالقدر" (أوراق. ص. 26).

بيد أنّه لما "سطعت شمس نتشه على ذهن إدريس (...) وعاد لا يقرأ أي كاتب غيره، ولو كان دوستوفسكي أو جيد أو أوسكر وايلد، إلا في ظلّه وبالمقارنة معه (...) لم يعد قادرا على قراءته بالفعل" (أوراق. ص. 33)، لأنّ "ذهنه خال إلا من مواقف البطولة. هي الموازن، المعايير، المقاييس" (أوراق. ص. 22)؛ مواقف راكمها من مرويّات مجتمعه التقليدي وتتعارض جذريا مع نظرة "نتشه" للبطل. فالبطل عند هذا الأخير "عنيف متشدّد صفي نقي لا تعترضه المأساة بل تنفجر منه" (أوراق. ص. 32).

1- المرجع السابق، ص 46.

فأثر فلسفة "نيتشه" على وجدان وذهنيّة النموذج الإشكالي كان عميقاً؛ إلى درجة أنّه "انتفخ ولم يتقو، انعزل ولم يستقل، احتقر التاريخ والثقافة ولم ينسهما، حكم على نفسه بالإخفاق لما أخطأ التشخيص" (أوراق. ص. 237) فحصل "فيما بعد أن تحرّر، أو حاول أن يتحرّر من الرومانسية" (أوراق. ص. 26)؛ خاصّة لمّا أدرك أن الشروط الذاتيّة والموضوعيّة الذهنية والاجتماعية لـ"ظهور الإنسان المتفوق، العنسان الذي يحيي المأساة الكونية في أعلى مظاهرها، الذي يرحّب بالقدر ولا يخشاه، يستقبل الموت ولا يتجنّبه يتذوق الموت ولا يموّهه، يتحفّز للصراع ولا يتهبّبه، الذي يعلم أنه لو كانت للكون غاية لحقّقها منذ أمد طويل" (أوراق. ص. 34) أمر غير ممكن التحقق؛ لأنّ "البطل عاطل" (أوراق. ص. 33) بفعل ما "خلّفته في نفسه قرون الانحطاط" (أوراق. ص. 34).

وعليه يمكن القول إنّ التفاعل الذي حدث بين الخطاب الفلسفي الرومانسي والنصوص السردية، لم يكتف بالإحاطة بنظرة النموذج الإشكالي لذاته وكيفيّة تمثّله للعالم فحسب وإنّما استطاع أن يحيط بمدى قدرته وحجم إرادته على تغيير واقعه أيضاً.

وإذا ما جاز لهذا البحث أن يستعير مقولة "شوبنهاور": "إنّ كل ما يوجد فلأجل المعرفة ومن ثمّ فإنّ مجمل هذا العالم هو فقط موضوع بالنسبة لذات، أي ادراك مُدرك وبكلمة واحدة: تمثّل" ⁽¹⁾ واستعارة تعريف "نيتشه" للإنسان العدمي الذي يراه فيه: "العدمي هو المرء الذي، حينما يكون أمام العالم كما هو موجود، يحكم عليه بأنه لا ينبغي أن يوجد، وحينما يكون بصدد العالم كما ينبغي أن يكون، يحكم عليه بأنّه غير موجود" ⁽²⁾ فإنّ تمثّل النموذج الإشكالي للخطاب الفلسفي الرومانسي، لم يكن تمثّلاً سليماً وبالتالي لم يكن في مستوى تطلّعات مجتمعه بقدر ما كان تقليداً لأنماط وتماثيل ورموز غربيّة قبليّة لا قصد لها ولا هدف. فلا غرابة أن يقول السارد في تحليله لورقة من أوراق النموذج الإشكالي: "إدريس مقلّد ومقلّد فقط" (أوراق. ص. 24).

1- آرثر شوبنهاور، العالم تمثّل وإرادة، ترجمة سعيد توفيق، ضمن: شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، ص 55.
 2- فريديريك نيتشه، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، ترجمة وتقديم، محمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011م ص 13.

2- تفاعل النصوص المركزيّة مع الخطاب الفلسفي الوجودي وامتداداته:

لا أهداف من وراء مقارنة تفاعل النصوص المركزيّة مع الخطاب الفلسفي الوجودي إلى رصد تجلّيات ذلك الخطاب وتسييج أهمّ دلالاته الفلسفيّة فحسب وإنّما أهداف بالأساس إلى إبراز تأثيره كفكر فلسفي غربي ناجم عن التثاقف على نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى العالم وما ترتّب عنه من تمزّق في الذات وعجز في النظرة؛ إذ اعتقد أنّه ما من تفاعل نصّي تجلّت فيه الحالة الإشكاليّة للنموذج بقدر كبير من الدقّة والوضوح مثلما تجلّت مع الخطاب الفلسفي الوجودي.

ومثلما عكست خطابات الوجوديين الغربيين الفلسفيّة أمثال "هايدغر"، "سارتر" و"كامي" - خاصّة لما امتازت بالأدب - أزمة وهواجس عالم القرن العشرين الروحيّة التي دفعتهم وغيرهم إلى "مقاربة هموم الوجود الإنساني الأعماق والأكثر عريا، هموم المعاناة والموت، هموم الوحدة والهلع، هواجس الشعور بالذنب وبالتناقض وبالخواء الروحي واللامان (الأنطولوجي) الإنساني، هاجس تفاهة العقل الإنساني"⁽¹⁾، عكّست الخطابات الوجوديّة التي تفاعلت معها النصوص المركزيّة - قيد التحليل - إطلاعا النموذج الإشكالي على مبادئ الفلسفة الوجوديّة وتمثّله لنظرتها إلى الذات وإلى العالم؛ لتوحي إلى القارئ بضرورة الانتباه إلى جذور أزمته الروحيّة التي طغت على جانبه الذهني والوجداني وتدخلت في تشكيل نظريته العائرة إلى ذاته والعالم وتهديد هويته ومصيره.

وتضرب أزمة النموذج الإشكالي الروحيّة بجذورها - بحسب ما ورد في النصوص - إلى سنوات شبابه الأولى - خاصّة لما كان يؤوب إلى بلده بعد أشهر من الدراسة "يتقاسم فؤاده الفرح بنهاية المعاناة، والإشفاق ممّا ينتظره في البيت (...)" كانت ثروته الوحيدة حساسيته المفرطة التي كانت تعرقل نشاطه وتغذي مخيلته. يعلم أن أخاه سيرغمه بعد أيام قليلة على استئناف الدراسة. لكن لا هو ولا غيره يستطيع أن يمنعه من اللجوء إلى برج أحلامه (...). نظر إلى يده المزروقة بانحباس الدم وتعجب من كونه لا يشعر بأي ألم. أيهتّم ليده وغيره لا يهتّم لقلبه؟ فكّر في الأيام التي تنتظره. سيقضيها وحيدا لا صديق له

1- ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي، فهم الأفكار التي صاغت نظرتنا إلى العالم، نقله إلى العربية، فاضل جكتر مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، الطبعة العربية الأولى، 2010م، ص 446.

ولا رفيق. أدرك أعلى الهضبة. التفت يمينا نحو البلدة الملفوفة بأشجار الأجنّة، فلم يلمح منها إلّا الصوامع. ثم بدت له الدار جنب النهر، منعزلة كثيبة مفصولة عن كل جمع. حتى الطبيعة غاضبة. هنا مرّت أيام شبابه، هذا مسرح حياته، بلا مدخل ولا مخرج. (أوراق. ص. 19)، فإنّ زمن افتتانه بالفلسفة الوجوديّة يعود إلى مرحلة دراسته الثانويّة بمراكش.

فهو "قبل أن يغادر مراكش، شرع في مطالعة كتاب يبسط نظرية الوجودية. وكان سالفراНК قد روى لنا جوابه على سؤال طرحته عليه أستاذة اللغة الإنجليزية. قالت: أوجز لي من فضلك أفكار سارتر هذا الذي كثر عليه الكلام. فأجاب: سيدتي، العمر قصير فلا أستطيع أن أتخلّى عن ثلاث أو أربع سنوات لأتفهّم ما هو الوجود وما هو العدم! ثم علّق: يقال أن سارتر يشبهني فهو إذن ذميم الخلقة. طوال أسابيع سمعنا إدريس يردّد الفرق بين الموجود في ذاته والموجود لذاته.. إلّا أن الجملة التي علقت بذهنه شهورا بل سنوات لم يقطعها من كتب سارتر بل من إحدى مسرحياته: الجحيم هو الغير!" (أوراق. ص. 30).

ويمكن للقارئ أن يلاحظ أنّ مؤلّفين على الأقل من أشهر ما كتب "جان بول سارتر" - التي تعدّ كتبه مراجع في الفلسفة الوجوديّة - تمّت الإشارة إلى أنّ النموذج الإشكالي اطلّع عليها وله فكرة حولها وهما: (الوجود والعدم - بحث في الأنطولوجيا الظاهريّة) 1943 ومسرحيّة (الجلسة المغلقة)، 1946؛ بل إنّ الكتاب الأخير ظلّت عبارته الشهيرة "الجحيم هو الغير" عالقة بذهنه ووجدانه زمنا طويلا.

وكعادة "العروي" في تفاعلاته النصيّة السابقة، قام خلال تفاعل نصوصه السردية مع النصّ الفلسفي الوجودي أيضا، بتبديد تفاصيل هذا الأخير وتمويه حقائقه عن القارئ لإرغامه على الإطّلاع عليها كما في كلّ مرّة؛ ليقف بنفسه على تقاطعاتها مع فكر ووجدان النموذج الإشكالي حتى يتمكّن في الأخير من معرفة أثرها في تحديد نظرته إلى ذاته وإلى العالم وضبط مدى تدخّلها في تكوين هويته.

بيد أنّ العبارة الواردة في المقتبس السابق: "نظر إلى يده المزروقة بانحباس الدم وتعجب من كونه لا يشعر بأي ألم. أيهتّم ليده وغيره لا يهتمّ لقلبه؟" تشير وبجلاء إلى الأثر العميق الذي تركته الفلسفة الوجوديّة في نظرة النموذج الإشكالي؛ إلى درجة أنّه أصبح يحلّل موقفه من (جسمه) ومن المجتمع الحاضن على ضوء تحليلات

"جان بول سارتر" للـ(جسم)؛ وهو الموضوع الذي وضعه عنوانا للفصل الثاني من كتابه "سالف الذكر (الوجود والعدم)؛ حيث يرى أنّ "مشكلة الجسم وعلاقته بالشعور كثيرا ما عقدها وضع الجسم أولا؛ كشيء ما له قوانينه الخاصة ويقبل التحديد من الخارج"⁽¹⁾.

أمّا التقاطع الحاصل بين مسرحية "الجلسة المغلقة"؛ التي استلّت منها عبارة "الجحيم هو الآخرون"⁽²⁾؛ التي تعبّر عن تفاعل النصّ الفلسفي الوجودي مع النصوص السردية قيد التحليل، فإنّ مواطنه كثيرة. يكفي أن أقرّ بأنّ موضوع نموذج مدوّنة البحث، يشبه إلى حدّ بعيد في طابعه الإشكالي موضوع "غارسين" (صحفي وأديب) بطل المسرحية سالفه الذكر؛ التي تبدأ بدخوله إلى غرفة للتعذيب تمثّل "الجحيم" (أشبه ما تكون بذاكرة النموذج الإشكالي التي لجأ إليها لإستعادة شريط حياته) بها باب واحد للدخول فقط ولا تحتوي على نوافذ أو مرآة أو سرير أو حتى قطعة ورق: "إنّنا في الجحيم يا صغيرتي"⁽³⁾. وبعد مدّة يخرج الخادم وتتضمّن إليه "ايناس" و"ايستل" ويقفل على ثلاثتهم الباب.

وكان الثلاثة يتوقّعون أن يُعذّبوا ولكن العذاب لا يأتي؛ فأدركوا أنّه من المفترض أن يُعذّبوا بعضهم البعض؛ حيث قرّر "غارسين" "إنّ الجلاّد هو كل واحد منا بالنسبة للآخرين"⁽⁴⁾؛ فيفعلوا ذلك بطريقة مؤثّرة عن طريق التحقيق في ذنوبهم وفي رغباتهم وذكرياتهم المؤلمة. وهو التحقيق الذي قادهم إلى الانعزال عن الأرض وعن الناس فيها ليصبحوا أكثر تفكيرا في أنفسهم. وقرب نهاية المسرحية، يطلب "غارسين" الخروج فتفتح الباب ولكن لا هو ولا البقية استطاع الخروج بسبب درجة الحرارة العالية في الخارج.

غير أنّ عدم خروج أبطال المسرحية من (الجحيم) متعلّين بدرجة الحرارة في الخارج، ما هو إلّا مجرد حجة واهية تخفي في العمق حالة نفسية وجودية تتدّد بها المسرحية. وتتمثّل تلك الحالة في جبن وخوف وكسل الإنسان من مواجهة فكرة "إنّ المرء

1- جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهرانية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى، 1966م، ص 499.

2- جان بول سارتر، الجلسة المغلقة (مسرحية)، (صمن مسرحيات سارتر)، نقلها إلى العربية، سهيل إدريس، دار الآداب، د/ط د/ت، ص 152.

3- المرجع نفسه، ص 121.

4 المرجع نفسه، ص 123.

هو ما يريد (...) وإنّه ليس شيئاً آخر غير حياته⁽¹⁾؛ بيد أنّه لن يصل إلى ما يريد عبر الحلم بالبطولات؛ وإنّما "الأعمال وحدها تقرّر ما يريده المرء"⁽²⁾.

وقد كان من المفروض أن يجد القارئ في النصوص مثقفاً متتوّراً؛ مكّنه الاطّلاع على الفلسفة الوجودية من تعميق نظرته إلى ذاته وإلى العالم وزاده إقداماً على الحياة وتفاعلاً أكبر مع يعترض سبيله من عراقيل ومعوّقات؛ باعتبار أنّ الوجودية هي "التي تؤكد على أن امتلاء التجربة البشرية يحطم حواجز التفكير التصوري وأن العقلانية الضيقة يمكن أن تنتقص من حياتنا" (...) وتصرّ على أن هناك جوانب غنية كثيرة في الوجود البشري يجب ألا نتجاهلها أو نحط من شأنها لمجرد أنها لا تتناسب مع مقتضيات منطق الرياضيات أو منطق العلوم التجريبية⁽³⁾؛ غير أنّ عكس ذلك تماماً هو ما حصل. لقد بدا النموذج الإشكالي في النصوص متذمّراً من حياته ومُحجماً عن التفاعل مع الهموم الاجتماعية والسياسية التي اعترضته؛ بيد أن افتتاحه بالفلسفة الوجودية لم يوصله إلى حسم موقفه ممّا يريد في الحياة: هل يريد التعامل مع الواقع المغربي والعربي كما هو أم يريد حشو وعيه وفؤاده ببطولات خيالية مفارقة للواقع؟ بل لقد أوصله افتتاحه بها إلى حدّ التعامل مع ذاته وأسرته وعائلته ومجتمعه وكأنّهم هم "الجحيم"؛ فها هو السارد يقرّ: "عرفنا إدريس هادئاً متّزناً ولكنه منذ أن وعى بنفسه وهو ناغم؟ ثائر غاضب؟ بل منفصل عن نفسه. لم يكن هدوءه اطمئناناً، لم تكن فرحته سعادة" (أوراق. ص. 17).

لذا يمكن القول إنّ اطّلاع النموذج الإشكالي على الفلسفة الوجودية عوض أن يعمّق نظرته ويثري تجربته، زاد من انفصاله عن أصله وفصله؛ ف"الظاهر من كلامه أنه لم يعر كبير اهتمام لمسألة الأصل والنسب. يعلم أنه من البشر، أنه ينتمي إلى أسرة معينة، أن هذه لها نسب لكنه لا ينبش عن المأصل والمفصل. يكتفي بالتعبير عن ارتياحه لكونه لا يمتّ بصلة إلى طبقة التجار، التجار الحقيقيين، لا الهواة مثل أبيه الذين يتّخذون التجارة

1- المرجع السابق، ص 150.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- جون ماكوري، الوجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، ومراجعة، فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، العدد 58، أكتوبر 1982م، ص 295.

مشغلا لا مكسبا" (أوراق. ص. 18). فلماذا هذا التناقض الحاصل بين فكر النموذج الإشكالي وبين فعله؟ لماذا هذه الازدواجية في نظرتة إلى ذاته وإلى واقعه؟ إنَّ افتتان النموذج الإشكالي بالخطابات الفلسفية الوجودية، يتجاوز - في اعتقادي - افتتان المرء بفلسفة أجنبية محدّدة في الزمن والمكان إلى الافتتان بالفكر الكلي الذي تحمله؛ فكر له بيئته التي انتجته ولا يعني نجاحه فيها أنَّ ينجح دائما وفي أي بيئة كانت. ويقود هذا التحليل إلى الإشارة إلى مسألة - على قدر كبير من الأهمية يعانيتها المثاقف العربي عموما في العصر الحديث - ألا وهي مسألة الازدواجية أو التناقض الوجداني والفكري والثقافي الملحوظ في سيرته وحياته ونظرتة إلى ذاته وإلى العالم جرّاء المفارقات والاختلافات الواقعة بين النظر إلى ذاته وهي في واقعها الأصيل والنظر إليها هي ذاتها من خلال فكر وثقافة واقع آخر أجنبي.

إنَّ نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وواقعه عبر أفكار وتصوّرات وجدانية أجنبية هي ما جعلته يعيش تناقضا وجدانياً وفكرياً بين قيم (الاعتراب) التي يحملها واقعه وقيم (الاغتراب) التي يحملها الفكر الذي ثاقفه. وهو التناقض الذي عمل على الحدّ من نشاطه الذهني وعرقلة تفاعله الوجداني؛ سواء مع الأنا أو مع الآخر. الأمر الذي جعل أحد الدارسين العرب يقول: "إنَّ الأجيال العربية الجديدة تعيش ازدواجية فكرية منذ الطفولة المبكرة وحتى مراحل الرجولة الكاملة، ولا شك أن الازدواجية اللغوية التي يعيشها إنساننا العربي، تسهم إلى حد كبير في خلق هذه الازدواجية الفكرية (...) التي ستكون نتيجتها انهيار شخصيته ودمارها الكامل"⁽¹⁾.

ومختصر القول: إنَّ المثقّف الإشكالي الذي تقدّمه النصوص فقد مصداقيته وفاعليته وبات أعجز من أن يقوم بتنوير الناس وتنقيفهم؛ بل إنّه "هو الذي أصبح يحتاج إلى أن يتنوّر ويعيد تنقيف نفسه، بنقد دوره وتفكيك خطابه عن العقل والاستتارة والتحرر، وذلك لتعرية الأوهام التي انبنت بها مقولاته ووجّهت مساراته، والتي انتجت كل هذا الهزال المعرفي والوجودي الذي آل إليه وضع المثقفين اليوم في العالم العربي"⁽²⁾.

1- عبد المعطي سويد، التناقض الوجداني في الشخصية العربية المعاصرة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 1992م ص 36.

2- علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقّف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 2004م، ص 83.

الخاتمة:

لقد أصبح واضحاً من خلال التحليلات الواردة في الفصول السابقة أنّ الأزمة التي يعانيها النموذج الإشكالي في نصوص "عبد الله العروي" الروائية، إنّما هي أزمة متشعبة ومتعددة ومفتوحة على كلّ قراءة وتأويل. إلّا أنّ القراءة الأنسب لها - في اعتقادي - هي تلك التي تنظر إليها على أنّها أزمة مثقّف مغربي وعربي في العصر الحديث وأمّا التأويل الأصح لها فهو - حسبما أخال - ذلك الذي يركّز في فهمه وتفسيره لها على الجذور التي أمدّتها بالطابع الإشكالي والملتبس.

لذا فإنّني اعتقد أنّ النظرة العائرة التي كان ينظر بها النموذج الإشكالي إلى الذات وإلى العالم هي التي أمدّته - على طول الثلاثيّة وعرضها - بمظاهر عدم التناغم واللاانسجام مع الموضوعات التي ما فتئ واقعها يفرزها؛ فظلّ عاجزاً وغير قادر بحكم مفارقة نظريته للواقع عن تغيير ذاته والعالم الحاضن نحو الأحسن. بيد أنّ نظريته تلك هي التي طبعت حضوره في النصوص بطابع إشكاليّ وملتبس.

وهي نظرة لا يمكن دراستها وتكوين معرفة بشأنها دون التعمّق في الينابيع والروافد التي أمدّتها بسبل الحياة والموت في آن واحد؛ أي أنّه لا يمكن للقارئ أن يفهم نظرة النموذج الإشكالي في النصوص دون الغوص في عمق التناقض الوجداني وصميم الازدواجيّة الفكرية والذهنيّة التي شكّلت سيرته وحياته المشتتة والممزّقة وحكمت عليه بالفناء في نهاية المطاف.

وبعد رصد مظاهر التشتّت والتبدّد والانحيار الذي لحق النموذج الإشكالي جرّاء التناقض الحاصل في جانبه الوجداني والفكري؛ وهو التناقض الذي أسفر عن نظرة مزدوجة من قبله إلى الواقع؛ نظرة حصّلتها من "التثقيف، التهذيب، التأديب، حشو الفؤاد بأعمال وأقوال بمناظر ومواقف" (أوراق. ص. 22)؛ منها ما هو مستخلص من الثقافة العربيّة ومنها ما هو مستخلص من الحداثة الغربيّة، لا أجد من سبيل لكبح جماح بعض الأسئلة التي راودت البحث وهو يسأل عن الرهان الذي راهن عليه "العروي" من وراء تقديمه لمثقّف مغربي وعربي في صورة العاجز عن التفكير بنفسه.

يُبدَأُ "العروي" قَدَمَ للقارئ في نصوصه الثلاثة مثقفاً في صورة من تولّى الغير (الغرب) التفكير عنه، بل في صورة من تنازل عن حقّه في التفكير لصالح الغرب انصياعاً أو انبهاراً؛ بله لقد قدّمه في صورة من توهم أنّ أفكار الغرب صحيحة دون أن يعلم أنّ تطبيقها على أرض الواقع المغربي أو العربي ضرب من ضروب العبث والانتحار لن يجن من ورائه (التطبيق) إلّا التبدّد في النهاية.

إنّها أسئلة من قبيل: هل نبذ التراث وتقليد الحداثة الغربية أو تقليد روحها يمكن أن يقود المثقّف العربي إلى تكوين حداثّة عربيّة؟ هل يمكن استنبات الحداثّة الغربيّة في البيئة العربيّة دون خشية من أيّة تبعات قاتلة؟ أليس ذلك ضرباً من ضروب الانتحار؟ خاصّة إذا عرفنا أنّ قيام الحداثّة في مجالها التداولي الأوّل (الغرب) يقوم على ما بات يُعرف في الأدبيات التي تناولت المسألة بالتحليل بـ: مسلمات التطبيق؛ التي تعني مسلمة منها، "إن الحداثّة هي الاستقلال عن الوصاية الداخليّة"⁽¹⁾؛ أي عزل المجتمع عن كلّ سلطة وخاصّة سلطة الدين؟

أولم يثبت بالدرس والتحليل أنّ هذه المسلمة بالذات، تنمّ عن فهم قاصر من قبل الغرب للمجتمع العربي الذي ثبت تاريخياً أنّ السلطة الدينيّة بشكل خاصّ لم تمارس فيه أيّ شطط سلطوي كالشطط الذي مارسه "الإكليروس" في تاريخ أوروبا من جهة، وبدلّ من جهة أخرى على أنّ "التطبيق الحداثي" على المجتمع العربي كما يفهمه الغرب غير ممكن التحقيق؟ وعليه يمكن أن استنتج أنّه من بين الرهانات التي راهن عليها "العروي" عبر كتابته لثلاثيّة روائية بطلها مثقّف مغربي ما يلي:

1- تشخيص الوضع الإشكالي للمجتمع المغربي في العصر الحديث من خلال استعادة شريط حياة مثقّف مغربي من لحظة الميلاد إلى لحظة الوفاة؛ وهي الفترة الزمنيّة التي توازي خمس عشرة سنة قضاها مجتمعه في ظلّ الاستعمار الغربي ومثلها تقريباً قضاها في ظلّ الاستقلال.

1- طه عبد الرحمن، روح الحداثّة، مدخل إلى تأسيس حداثّة إسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت الطبعة الأولى، 2006م، ص 36.

2- تجاوز النظرة إلى ترى في الاستقلال المغربي لحظة سعيدة والتركيز بدل ذلك على ابراز - وبشكل جمالي - ما يخفيه الاستقلال من ألغام ومآزق وتحديات قابلة للانفجار في أي لحظة؛ بل وقادرة على تفريغ الاستقلال نفسه من سعادته ومصادقته خاصة ما تعلّق بمسألة الهوية ومسألة علاقة المغاربة بالآخر الأجنبي ومسألة نظرهم إلى الذات وإلى العالم المتغيّر باستمرار.

3- الاعتماد على عنصر التجريد لايهام القارئ المغربي والعربي بأن ما يتم تناوله في الروايات ما هو إلا قطعة من صميم الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المغربي وهو الأمر الذي جعل عديد الدارسين يعتقدون أن موضوع النصوص ما هو إلا تسريبا لأطروحات الواقعية المتماشية مع الكتابة السائدة آنذاك ومع الطرح النقدي المواكب لها.

4- غير أن القراءة السوسيو - نصية تثبت أن كتابة الوعي التاريخي والسياسي والاجتماعي الذي سبق الاستقلال المغربي وتلاه مباشرة - بحسب نظرة "العروي" في علاقتها بالفن الروائي - يجب أن تتم عبر الحفر والتنقيب في ذاكرة ووعي ووجدان مثقف ومثاقف مغربي تكوّنت نظرتهم في ظلّ ذلك الوعي التاريخي والاجتماعي والسياسي المشتّت والممزّق بين هنا وهناك وبين الآن والآخر وبين التقليد والحداثة أو الأصالة والمعاصرة دون أن يقدر على تشكيل هوية ثابتة أو معرفة ماذا يريد بكيفية جمالية.

5- لقد وجد "العروي" أن ذلك المثقف لا يفكر بنفسه؛ بل الأحرى أن أقول إنه راهن على تقديمه إلى القارئ وهو في صورة المثقف عاجز عن الإبداع أو أن قدرته على الإبداع معطّلة أو أن التقليد عنده هو الإبداع في حدّ ذاته؛ قدّمه وهو يتساءل محتارا: "ماذا أفعل بتجربتي؟ كيف أوطرها، أقطعها، أرتبها، ألونها، أعدّلها؟" (أوراق. ص. 240).

6- ولم يقدّم "العروي" المثقف الإشكالي إلى القارئ وهو عاجز "عن اقتناص النغمة المواكبة" (أوراق. ص. 241) فحسب وإنما قدّمه وهو محاط بأسباب العجز أيضا؛ فقد "ازدري المضمون بكل معانيه، أكان من الطبيعة أو من التاريخ" (ص. 241). بيد أن ذهنيته "تذرّعت بانحطاط المجتمع فرفضت أن تتعامل معه وفضّلت أن تعيش ما قدر بين الظلال والأشباح" (أوراق. ص. 244) وهو عوض أن يغمس في واقعه ويعبر عنه

بكلمات مباشرة من غير أصداء، قال: "ليس الأسلوب تصفيف الكلمات، الأسلوب هو الهالة المحيطة بالكلمات في أي بناء وجدت، الأسلوب هو الصدى الذي تتركه وراءها المفردات والمقاطع بعد أن تُنسى." (أوراق. ص. 249).

7- لذا يمكن القول إنّ النموذج الإشكالي عجز عن اقتناص النغمة المواقبة لتحولات مجتمعه وتطلّعاته لأنّ روح الإبداع التي تلبّسته عبر المثاقفة بشكل خاصّ غريبة عن واقعه ولا يمكنها أن تفهم تطلّعاته الوجدانيّة والفكريّة؛ لأنّها - باختصار - روح ناتجة "عن تمثّل تجارب أجنبية تلقّاها أثناء دراسته، وكانت بطبعها أسوأ وسيلة لاستحضار نغمة الحنين، لأنها لا تتجاوز أبداً حدود العقل" (أوراق. ص. 21).

8- فنظرة النموذج إلى ذاته وإلى العالم نظرة قاصرة عن إحداث أيّ تغيير في الواقع - في اعتقادي - لأنّها ناتجة عن إبداع ناقل لإبداعات وتمثّلات الغير فقط وليست ناتجة عن إبداع مُبدعٍ وأصيل. لذلك أُجوّزُ لنفسي وأقول مع السارد، إنّ تجاربه في الحياة "تقليديّة سطحية ذهب ضحية أفكار نقشت في ذهنه ولم يستطع أن يتخلّص منها" (أوراق. ص. 242).

9- ويمكن تقسيم الأفكار التي قلّدها ونُقشت في ذهنه إلى درجة أنّه لم يستطع التخلّص منها إلى قطبين؛ وكأنّ حياته ما هي إلّا توتّر والتباس بين قطبين اثنين؛ توتّر تعكسه ثنائيات كثيرة تُستعمل عادة في الأدبيات العربيّة لوصف الثقافة العربيّة بشكل عامّ كالنقل والحدث والأصالة والمعاصرة والقطبين هما:

أ- تقليد أعمال وأقوال ومناظر ومواقف وأفكار من الثقافة الداخليّة.

ب- تقليد أعمال وأقوال ومناظر ومواقف وأفكار من الثقافة الحداثيّة.

وعلى رغم ما يقال عن ثنائيّة (التقليد والحداثة) أو (الأصالة والمعاصرة)، فإنّه يبدو من خلال النصوص أنّها لا تعمل في ذهن النموذج الإشكالي الذي أخرج "عبد الله العروي" إلّا على بلورة ثنائيات فعليّة تتجاذب حياته وتمتدّ إلى واقعه المعيش وصلب حياته اليوميّة؛ إلى درجة أنّ له عين زرقاء وعين خضراء وأمّه أرادت أن تدخله المدرسة التقليديّة غير أن والده أراد له المدارس الغربيّة وكان يحصل علومه بلغتين عربيّة وغربيّة

وله تجارب عديدة في الحياة تارة تحت سلطة قيم مجتمعه الأصلي وتارة تحت تأثير قيم المجتمع الآخر وكأنّه على حدّ تعبير "عبد السلام بنعبد العالي": "مرغم على أن يلبس لباسين وينتعل نعلين ويأكل أكلتين ويتزوج زوجين، ويتكلم لغتين، ويحيي تحييتين، ويغني أغنيتين، ويرقص رقصتين، ويدرس دراستين، ويدخل جامعتين، ويؤرخ تاريخين، ويسكن مسكنين، ويؤثث أثاثين، ويلعب لعبتين، ويقرأ أدبين ويطالع صحيفتين، ويشاهد قناتين ويشرب قهوتين. إنه دائما "مخير" بين الشرقي والغربي العربي والأوروبي، التقليدي والمحدث"⁽¹⁾.

10- غير أنّ الخطير في المسألة هو أنّ الازدواجية التي يعيشها النموذج الإشكالي لم يكن يعيشها في يسر وسلام وإنّما كتوتّر وخصام؛ بحيث أنّ مروره من القطب التقليدي إلى الحداثي (إن تمّ) لا أراه يتمّ بأمان وتوافق وإنّما يخلف وراءه تشنّتا وتمزّقا فعليين على مستوى الفكر كما على مستوى الوجدان. لأنّه إذا صحّ وأن "رقص رقصتين" - على حدّ تعبير المقبوس السابق - فإنّ (رقصته، لباسه، أغنيته، أدبه...) هي التي تضيع. الأمر الذي دفع "عبد السلام بنعبد العالي" أن يضع "العروي" في خانة من "يذهب اليوم إلى تحديد المثقف العصري بأنه ذلك الذي اطلع على ثقافة غير ثقافته، أي ذلك الذي يعيش بالفعل التوتر بين الثنائيات فيجسد الازدواجية على مستوى الحياة وعلى مستوى الوعي. وربما كان ذلك سبب أزمته الدائمة"⁽²⁾.

11- وممّا زاد من رسوخ التقليد بنوعيه (تقليد القديم وتقليد الحداثي) في ذهن ووجدان النموذج الإشكالي، إنّّه لم ير في تقليد المحدثين بشكل خاصّ تقليدا بل رأى فيه تجديدا يفتح له باب الدخول إلى الحداثة. والواقع أنّ ضرر هذا التقليد لا يقلّ عن ضرر تقليد الأفكار القديمة في ثقافة مجتمعه لأنّه - ببساطة - تقليد من ليس من أصله ولا في تاريخه أو واقعه، فلا يمتلك بالتالي أسباب التصرف فيه بحسب ظروفه ومتطلّباته؛ فضلا عن أنّ يتوهّم إنّ العمل به على وجهه واجب فيروّض نفسه وذائقته وذهنه عليه.

1- عبد الجليل ناظم وجلال الحكماوي، نصوص من الثقافة المغربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 2008م، ص 209.

2- المرجع نفسه، ص 210.

12- إنّ نظرة النموذج الإشكالي إلى ذاته وإلى العالم - كما بدت في النصوص - تدلّ في الأخير، على فهم سقيم لماهيّة الحادثة أو ماهيّة روحها؛ فهم يقود من يؤمن به إلى مصير واحد ووحيد هو فقدان الهويّة والتبدّد بعيدا عن التاريخ والمجتمع. فـ"إدريس أودى به إيمانه" (أوراق. ص. 247) الضحل بأنّ تقليد الحادثة الغربيّة ونبذ التراث هو السبيل إلى تطوير ذاته وتغيير مجتمعه نحو الأفضل.

13- واسمح لنفسي في الأخير بطرح السؤال الآتي: هل من المستحيل أن يعيد "التثاقف" الاعتبار لفعل "الأيمان" ويجعل العالم ممكنا وقابلا للتساكن؟ أم أنّ المسألة تتحصر في مجرد تجربة مثقّف عربي تثقّف وتهذب بكيفيّة خاطئة فقط؛ فرأى جرّاء ذلك "أنه لا طائل ولا جدوى من أي شيء وإنّ الأفضل هو الخمود الهادئ وعدم الإرادة"⁽¹⁾؟ ألا يكون "التثاقف ممكنا عندما نحاول أن نجد رابطة فهم وتواصل بين الهويات المختلفة والعوالم الممكنة والواقعية حتى نضع في المكان المناسب شيئا مشتركا بين الناس"⁽²⁾؟

1- بيار هيبير سوفرين، زرادشت نيتشه، ترجمة، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1994م، ص 150.

2- فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، ص 101.

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، وحدة رعاية الجزائر، 1998م.

أولاً: المصادر:

1- عبد الله العروي، الغربية (رواية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء الطبعة السادسة، 2000م.

2- اليتيم، (رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة السادسة 2000م.

3- أوراق - سيرة إدريس الذهنية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت الطبعة السادسة، 2004م.

ثانياً: المراجع:

أ- الروايات:

1- جوستاف فلوبير، التربية العاطفية، ت: إيلي مارون خليل، دار مريان - عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط1، 1983م.

2- عبد الكريم غلاب، دفنًا الماضي، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980م.

3- عبد المجيد بنجلون، في الطفولة، مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء، د/ط د/تا.

4- محمد عزيز الحبابي، جيل الظمأ، منشورات الجمعية المغربية للتأليف، الدار البيضاء، 1982م.

5- جان بول سارتر، الجلسة المغلقة (مسرحيّة)، (صمن مسرحيات سارتر)، نقلها إلى العربية، سهيل إدريس، دار الآداب، د/ط د/تا.

ب- الكتب العربيّة المتخصّصة:

1- أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة ط3 1979م.

2- أحمد المديني، في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1985م.

- 3- أحمد اليبوري، دينامية النصّ الروائي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط الطبعة الأولى 1993م.
- 4- الكتابة الروائية في المغرب، البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م.
- 5- البشير اليعكوبي، القراءة المنهجية للنصّ الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة 2006م.
- 6- بن جمعة بوشوشة، مختارات من الرواية المغربية المعاصرة، الجزء الثاني، بيت الحكمة قرطاج، تونس، الطبعة الأولى، 1992م.
- 7- حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2009م.
- 8- حسن يوسف، المسرح في المرايا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2003م.
- 9- حميد لحمداني، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م.
- 10- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م.
- 11- سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2006م.
- 12- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2006م.
- 13- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2005م.
- 14- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ ط، د/ تا.
- 15- صدوق نورالدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994م.

- 16- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثالثة 1986م.
- 17- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.
- 18- عبد العالي بوطيب، الكتابة والوعي، دار الحرف للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب الطبعة الأولى، 2007م.
- 19- مستويات دراسة النصّ الروائي، مقارنة تطبيقية لنماذج مغربية سلسلة دراسات وأبحاث (6)، المغرب، 2000م.
- 20- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النصّ الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م.
- 21- عبد الله رضوان، البنى السردية، النموذج وقضايا أخرى، دار الكندي، الأردن الطبعة الثانية، 2002م.
- 22- عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة 1983م.
- 23- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس 1998م.
- 24- عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت لبنان، طبعة 1980م.
- 25- عدنان بن ذريل، النصّ والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م.
- 26- علي آيت أوشان، السياق والنصّ الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.
- 27- فاطمة أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990م.

- 28- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الطبعة الثانية، 2002م.
- 29- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007م.
- 30- محمد الداوي، عبد الله العروي، من التاريخ إلى الحبّ (حوار)، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1996م.
- 31- محمد الشيك، العالم الذهني في "أوراق" عبد الله العروي، إفريقيا للشرق، المغرب 2004م.
- 32- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987م.
- 33- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م.
- 34- خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب الطبعة الأولى 1999م.
- 35- محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان الطبعة الأولى، 1981م.
- 36- فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المملكة المغربية الطبعة الأولى 2003م.
- 37- محمد عزّام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1992م.
- 38- وعي العالم الروائي، دراسات في الرواية المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1990م.
- 39- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي المغرب، الطبعة الثانية 1986م.
- 40- مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2001م.

- 41- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991م.
- 42- نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1980.
- 43- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م.
- 44- نورالدين صدوق، عبد الله العروي وحداثة الرواية، قراءة في نصوص العروي الروائية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
- ج- الكتب العربية العامة:**
- 45- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع مصر، 1983م.
- 46- رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.
- 47- طه عبد الرحمن، روح الحداثة، مدخل إلى تأسيس حداثة إسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت الطبعة الأولى، 2006م.
- 48- عبد الجليل ناظم وجمال الحكماوي، نصوص من الثقافة المغربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 2008م.
- 49- عبد السلام الحيمر، النخبة المغربية وإشكالية التحديث، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2001م.
- 50- عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الثانية، 1999م.
- 51- المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، المنهجية بين الإبداع والإتباع، دار توبقال الطبعة الأولى، 1986م.
- 52- ثقافتنا في ضوء التاريخ، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.

- 53- عبد المعطي سويد، التناقض الوجداني في الشخصية العربية المعاصرة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 1992م.
- 54- علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط 3، 2004م.
- 55- فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، الدار المتوسطة للنشر، الطبعة الأولى 2009م.
- 56- فؤاد محمود ناصيف خير بك، من الإبستومولوجيا إلى المجتمع، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2002م.
- 57- مبروكة الشريف جبريل، الخطاب النقدي العربي المعاصر، الخطاب العروي نموذجاً المركز العربي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى 2005م.
- 58- محمد عابد الجابري، المثقفون في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط2، 2000، ص 156.
- 59- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004م.
- 60- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور المركز الثقافي العربي، الطبعة التاسعة، 2005م.
- 61- مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق الطبعة الأولى، 1996م.
- 62- وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للنشر القاهرة د/ ط د/ تا.

د - الكتب الأجنبية المتخصصة المترجمة إلى العربية:

- 63- إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1 1986م.

- 64- ترفيطان تودوروف وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة ع. الجليل الأزدي، محمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى، 1992م.
- 65- جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، الطبعة الأولى، 1994م.
- 66- جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1982م.
- 67- الرواية كملحمة بوجوازية، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط1 1979م.
- 68- دراسات في الواقعية الأدبية الأوربية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1972م.
- 69- دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985م.
- 70- معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف القاهرة، 1972م.
- 71- نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم نزيه الشوفي، دمشق، ط1 1987م.
- 72- نظرية الرواية، ترجمة الحسين سبحان، منشورات التل، الرباط 1988م.
- 73- جيريمي هاوثورن، مدخل إلى دراسة الرواية، ترجمة نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1998م.
- 74- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1996م.
- 75- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نجيم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى 2002م.
- 76- من الأثر الأدبي إلى النصّ، في درس السيميولوجيا، ترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م.

- 77- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000م.
- 78- رينيه ويليك- أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981م.
- 79- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995م.
- 80- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليلطو، دار الكلام، الرباط، 1990م.
- 81- وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة، عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى، 1992م.
- 82- لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدرالدين عرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى 1993م.
- 83- مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة، أحمد علي الهمداني دار المسيرة. عمان، الأردن الطبعة الأولى، 2005م.
- 84- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م.
- 85- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة، يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، الطبعة الأولى، 1988م.
- 86- شعرية دوستوفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1968م.
- 87- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، دار عويدات بيروت، 1971م.
- 88- ميلان كانديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999م.

89- والاس مارتين، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.

هـ - الكتب الأجنبية العامة المترجمة إلى العربية:

90- أ. س. دميتريف، نظرية الرومنسية الغربية (ألمانيا، انكلترا، فرنسا، إيطاليا)، ترجمة نوفل نيوف، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2007م.

91- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986م.

92- أرنست كاسيرر، مقال في الإنسان، ترجمة، إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت 1961م.

93- ب. بيخوفسكي، الفرد والمجتمع، ترجمة هنري رياض، منشورات دار الطليعة بيروت ط1، 1978م.

94- باتريك هيلي، صورة المعرفة، مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، ترجمة، نورالدين شيخ عبيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 2008.

95- بيار هيير سوفرين، زرادشت نيتشه، ترجمة، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1994م.

96- تأليف جماعي، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفارابي بيروت، 1978م.

97- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين ومراجعة وتقديم امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، أبريل 1984م.

98- جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى، 1966م.

- 99- جورج بوليتزر، جي بيس وموريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية، تعريب شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د/ط ، د/تا.
- 100- جون ماكوري، الوجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، ومراجعة، فؤاد زكريا سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، العدد 58، أكتوبر 1982م.
- 101- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد 1980.
- 102- حدس اللحظة، تعريب، رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر 1986م.
- 103- ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي، فهم الأفكار التي صاغت نظرتنا إلى العالم نقله إلى العربية، فاضل جكتر، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، الطبعة العربية الأولى، 2010م.
- 104- فريديريك نيتشه، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، ترجمة وتقديم، محمد الناجي إفريقيا الشرق، المغرب، 2011م.
- 105- وفيق عزيزي، شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرفوقا بملحق يتضمّن كتاب شوبنهاور (العالم تمثّل وإرادة) ترجمة سعيد توفيق، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى، 2008م.

و- المراجع الأجنبية:

- 106 – A. LAROUÏ, islamisme, modernisme, liberalisme. Centre Culturel arabe, 1997.
- 107 – Gérard Genette, Figures III, édition seuil, collection poétique paris, 1972.
- 108 – Gérard Genette, seuils, éd. Seuil, paris, 1987.

109 – Hassan mniai, introduction a l'étude du roman marocain d'expression arabe, in revue de l'occident musulman et de la méditerranée, n° 22, 2ème semestre, 1976.

110 – Henri mitterand, discours du roman, éd puf, 1980.

111 – jean Yves tadié, le récit poétique, ed, puf, 1ère édition 1978.

112 – Julia Kristeva, problèmes de la structuration du texte in Théorie d'ensemble, éditions du seuil, paris, collection « Tel Quel », 1968.

113 – L.Goldman, la création culturelle dans la société moderne Denoël/ Gonthier, Paris, 1971.

114 – L.Goldman, pour une sociologie du roman, Gallimard Paris, 1964.

115 – Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire. essai sur la mise en abyme, Seuil, Paris, 1977.

116 – M. bakhtine, la poétique de dostoievski, édition seuil, Paris 1981.

117 – le marxisme et la philosophie du langage, éd minuit, 1977.

118 – Esthétique et théorie du roman, trad, daria olivier, éd gallimard, paris 1978.

119 – p.v.zima, l'ambivalence romanesque, proust, kafka, musil, le sycomore, Paris, 1980.

120 – Philipe pigallet, méthodes et stratégies de lecture, pour un art de lire, e.s.f, éditeur, paris, 1996.

121 – R. Barthes, le degré zéro de l'écriture, éd, seuil, paris 1972.

122 – Serge hutin, l'Alchimie, p.u.f. Paris, 1981. 154

123 – Vladimir krysky, carrefours de signes, essais sur le roman moderne, mouton, 1981.

ثالثاً - القواميس والمعاجم:

1 - القواميس والمعاجم العربية المتخصصة:

124- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني/ سوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م.

125- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية مصر، الطبعة الأولى، 2001م.

126- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2002،

2 - القواميس والمعاجم العربية العامة:

127- إبراهيم قلاّتي، قاموس الهدى، طبعة مزيدة ومنقّحة، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، د/ تا.

128- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2003م.

129- أبو بكر الرازي، معجم مختار الصحاح، ضبط وتخرّيج وتعليق مصطفى ديب دار الهدى عين مليلة، الجزائر، الطبعة الرابعة 1990م.

130- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين بيروت، ط4، 1990.

- 131- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثانية 2001م.
- 132- جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الأولى سبتمبر 2007م.
- 133- جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت.
- 134- حسين نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.
- 135- سهيل إدريس، المنهل، (فرنسي- عربي)، دار الآداب، بيروت، ط23، 1999م.
- 136- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4 1994.
- 137- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.

ب- القواميس والمعاجم الأجنبية:

1 - المتخصصة:

- 138 - ALgirda julien Greimas et Joseph courtés, sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris 1993.
- 139 - Jean Dubois, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, édition Larousse, paris, 1999.
- 140 - The Encyclopedia of philosophy, vol1, by poul Edwards, éd Macmillan publishing Co; Inc. End free press, New York, London. 1976.

2- القواميس والمعاجم الأجنبية العامة:

- 141 - Cambridge Advanced learner's dictionary, Cambridge university press.
- 142 - Dictionnaire de la Longue Française, éditions de la connaissance, paris, 1995.

143 – Le petit Larousse Illustré 2008, rue du Montparnasse
75283 paris, cedex 06.

144 – Oxford student's dictionary, oxford university press.

خامسا - المواقع والمنتديات الألكترونية:

145 – <http://www.sona3.org>: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية.

146 – www.ahewar.org/debat/wr.asp: موقع الحوار المتمدّن: فيليب عطية الدين وعقدة الطفولة، العدد 2049، سنة 2007م، قسم علم النفس.

147 – www.annabaa.org شبكة النبا المعلوماتية (مصطلحات أنثروبولوجية).

سادسا - المجلات والدوريات:

148 – أحمد المديني، الرواية المغربية: وضع الهوية في العلاقة مع "الآخر"، فكر ونقد المغرب، العدد 12، 1998.

149 – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، وزارة الثقافة الكويت، ع 03 المجلد 25، 1997م.

150 – جورج لوكاتش، إيديولوجية الحداثة، ترجمة محمد عبد النبي، العرب والفكر العالمي مركز الإنماء القومي، لبنان، العددان الثالث والعشرون والرابع والعشرون، شتاء 2008م.

151 – رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد الثالث، سنة 1988م.

152 – عبد العالي بوطيّب، الرواية المغربية الآن، كتابات معاصرة، بيروت، ع 57، مجلد 12، 2004.

153 – الرواية المغربية ورهاناتها، فكر ونقد، المغرب، العدد 53 نوفمبر 2003.

154 – عبد الله العروي، الأفق الروائي (حوار)، الكرمل، ثقافية فصلية، تصدر عن الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، فلسطين، العدد 11. 1984م.

- 155- عبد الله عبد الدايم، العرب والعلم بين صدام الثقافات وحوار الثقافات، المستقبل العربي عدد 203، كانون الثاني/يناير 1996..
- 156- عبد النبي اصطيف، التناص، مجلّة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، م 2، ع 2 1993م.
- 157- صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات (مجلّة)، دار قرطبة الدار البيضاء، المغرب، العدد الثاني، 1986م.
- 158- فولفانج آيزر، عمليات القراءة، ترجمة، عفيفي علي، فصول (مجلّة)، مج 16 العدد 4، 1988م.
- 159- محمد برادة، الرواية المغربية، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2 الرباط، الطبعة الأولى 1971م.
- 160- معن الطائي، الذات والممارسة السردية، علامات، المغرب، عدد 31، 2009م.

أ- ص	المقدمة
44-1	<u>مـدـخـل:</u> <u>النموذج الإشكالي: المصطلح والمفهوم</u> - أولاً: مفهوم لفظة النموذج: 1- في الحقل اللغوي 2- في الحقل الفني والأدبي 3- نظرية النموذج عند "جورج لوكاتش". 4- تحديدات "فيليب هامون" للنموذج. - ثانياً: مفهوم الإشكالي: 1- في الحقل اللغوي 2- في الاصطلاح الأدبي 3- تطوّر المفهوم وتحولاته المعرفيّة
47-45	<u>الفصل الأول:</u> <u>إشكالية العلاقة بين الوعي التاريخي والوعي الفني في كتابات العروي</u> - أولاً: تمهيد. - ثانياً: إشكالية تسريب الوعي التاريخي في الكتابة الروائيّة المغربيّة 1- جذور الإشكاليّة وتداعياتها وموقف العروي منها 4- تصوّر العروي للكتابة الروائيّة
91-89	<u>الفصل الثاني:</u> <u>بنية النموذج الإشكالي في ثلاثيّة "عبد الله العروي" الروائيّة</u> - أولاً: تحديد الشخصية الرئيسة في الثلاثيّة - ثانياً: مواصفاتها الثابتة والموضوعيّة - ثالثاً: طبيعة التّأليف ودورها في تشكيل بنية النموذج الإشكالي - رابعاً: الشخوص الثانوية ودورها في نمذجة بنية النموذج الإشكالي

127-120	- خامسا: القوى الفاعلة الفرعية ودورها في النمذجة
135-128	- سادسا: أبعاد حضور الشخص والقوى على بنية النموذج الإشكالي
	<u>الفصل الثالث:</u>
	<u>- بنية النصّ الإشكالي في ثلاثيّة "عبد الله العروي"</u>
140-136	- أولا: تحديد مفهوم النصّ الإشكالي
	- ثانيا: بنية النصّ الإشكالي في الثلاثيّة
146-141	1- على مستوى زمن الكتابة والنشر والقصة
	2- على مستوى العتبات:
151-147	أ- على مستوى العناوين
153-151	ب- على مستوى التعيينات الأجناسيّة
	3- على مستوى المحكي:
156-154	أ- مفهوم الانشطار
167-156	ب- انشطار المحكي الرئيس أو تشتّت النموذج الإشكالي
172-167	ج- على مستوى الخطّ الزمني للمحكي
179-172	د- على مستوى الفضاء الروائي
200-179	هـ- على مستوى العلاقات القائمة بين الشخص
	<u>الفصل الرابع:</u>
	<u>- تفاعل الخطابات وتبدّد النموذج الإشكالي</u>
206-201	- أولا: المقصود بلفظة التبدّد وأشكال تمظهرها في النصوص
221-206	- ثانيا: التبدّد على المستوى الذاتي: التجلّي - الدواعي - الدلالات
227-221	- ثالثا: تجلّي التبدّد الموضوعي وتداعياته على الذات
260-227	- رابعا: تفاعل الخطابات وتبدّد النموذج الإشكالي
257-252	<u>الخاتمة</u>
271-258	<u>مصادر البحث ومراجعته</u>