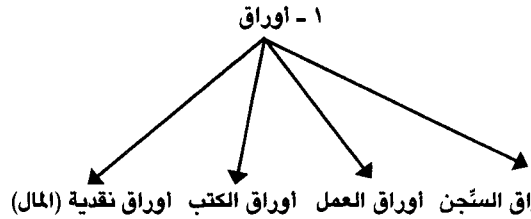
محمد بوعزة

شعرية السيرة الذهنية في «أوراق»

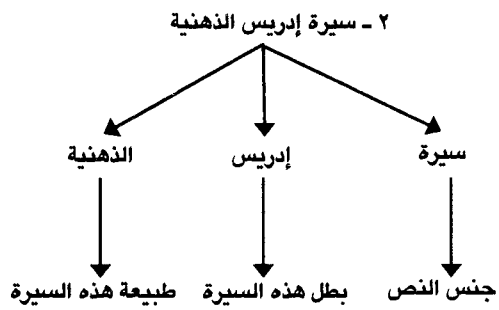
إلى نوفل نيوف

يثير نص **أوراق** لعبد الله العروي الكثير من الأسئلة على مستوى جنسه، لكونه نصّاً ينفتح على أكثر من سجلّ أدبي، ويوظّف مواثيقَ أدبيةً وبلاغية عديدة. وفي هذه الدراسة نحاول تتبع تكوّن هذا النص على مستوى بنياته السردية ولغته، وذلك بالكشف عن آليات اشتغاله، حتى يتسنى لنا الكشفُ عن بعض ملامح جنسه.

العنوان: من الناحية النحوية عنوان «أوراق» عبارةٌ عن اسم نكرةٍ في صيغة الجمع. وتضفي صفةُ التنكير على دلالة العنوان احتمالاتٍ متعددة، تجعله بمثابة دليلٍ أبيض يمكن أن يملأه القارئُ بأية أوراق تتبادر إلى ذهنه. ويمكن أن نحصر دلالات «أوراق» في الخطاطة التالية:



نلاحظ أنّ دلالة العنوان، في هذا المستوى المعجمي الأولي، هي دلالة عامة ومنفتحة. ولكنْ عندما نربط هذا العنوان بالعنوان الفرعي الثاني، وهو «سيرة إدريس الذهنية»، فإنّ هذه العمومية تتخصّص، فنعرف أنّ المقصود بـ «أوراق» هو أوراق إدريس الذهنية المَصُوغة في شكلِ سيرة. فعلاقة العنوان بالعنوان الفرعي الثاني هي علاقة تخصيصٍ وتقييد، كما تبيِّن الخطاطةُ الثانية التالية:



الميثاق الأجناسي: لم يُسَمِّ عبدالله العروي نصَّه **أوراق** روايةً أو سيرةً أو سيرةً ذاتيةً، بل سمّاه «سيرة

١ ـ عبد الله العروي: **أوراق** (المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦).

إدريس الذهنية». فإذا ما فكّكنا عناصرَ هذه التسمية نحصل على ما يلي:

سيرة	إدريس	الذهنية
ـ تحدد جنس هذا النص بأنّه: كتابةٌ عن الذات ـ تحاول الإيهام بحقيقة الأحداث	ـ بطل هذه السيرة ـ سبق أن ظهر في روايات عبدالله العروي السابقة	ـ تحدِّد طبيعةَ هذه السيرة: بأنها تتكون من أفكار ومشاعر ومخيّلة

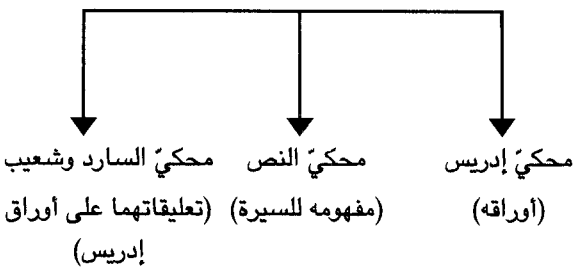
هكذا يبدو أنّ العنصر التخييلي في هذا التجنيس يغلب العنصر الواقعي. فإذا اعتبرنا «السيرة» (مع بعض التحفظ) كتابةً عن شخص حقيقي، فهي ليست في هذا العمل كتابةً عن شخصية حقيقية لها وجودٌ خارج النص، بل كتابةٌ عن شخصيةٍ روائيةٍ متخيلةٍ هي إدريس. وليست هي أيضاً كتابةً عن وقائع وأحداث، بل كتابةٌ عن ذهنية إدريس ونفسيّته.

إنّ هذه الدلالات تكشف أنّ مفهوم السيرة الذهنية يختلف عن مفهوم السيرة الذاتية. فإذا كانت السيرةُ الذهنية تستثمر بعض عناصرَ السيرة الذاتية المتعلّقة بالمؤلفِ وآثار الواقع، فإنها تصبّها في قالبٍ تخييلي بالتركيز على عناصر المخيلة بدلاً من التركيز على عناصر الواقع. فهي إذن على حد تعبير عبدالله العروي: «سيرة مفجَّرة من الداخل»[1]، تستبعد كلَّ ما لَهُ علاقةٌ بالواقعة والحدث التقليدي في السيرة الذاتية. وهذا يعني أنّ السيرة الذهنية لا تهمُّها الأحداثُ في ذاتها، بل في مدى كشفها عن وجدانية إدريس وذهنيّته.

إننا في الواقع بصدد جنسٍ مركّب، يتضمن ما هو سيري وسيرذاتي وروائي. فـ **أوراق** توجد في مدار السيرة الذاتية، من حيث أنها كتابة عن فردٍ نموذجيّ جدير بالاهتمام... وتختلف عنها في أنها تكسر ميثاق التطابق، الذي يُعتبر حداً جوهرياً في السيرة الذاتية لأنه يحيل على اسم المؤلف، في حين أنّ شخصية إدريس المترجَم لها في **أوراق** هي شخصية روائية متخيلة، لا تحيل بالضرورة على المؤلف. وتوجد **أوراق** أيضاً في مجرّة الرواية، لأنها تستلهم التقنيات الروائية، وتكسر عناصر الإيهام والتطابق في السيرة.

المتخيل الحكائي: بسبب هذا الطابع الذهني لسيرة إدريس، لا نعثر على «أحداث» بالمعنى المألوف في الرواية التقليدية. ومن هنا تأتي صعوبةُ الحديث عن الحكاية في النص، لأنّ طبيعة المحكيّ في أوراق هي «محكيّ الأقوال» récit de paroles لا «محكيُّ الأحداث» récit d'événment[2].

وثمة أيضاً صعوبةٌ أكثرُ حدةً تُطرح في تحديد حكاية النص، وتتعلّق ببنية المحكيّ في **أوراق**، إذ ينشطر المحكيُّ في النص إلى ثلاثة محكيات: محكيّ إدريس، ومحكي شعيب والسارد، ومحكيّ النص. ويمكن اختصار هذه المحكيات في الخطاطة التالية:



إننا في الحقيقة إزاء ثلاثة نصوص، لكلّ نصٍّ محكيُّهُ ولغتُهُ. وما يحقّق انسجامَ هذه النصوص هو تمحورُها حول شخصية إدريس، ومن هنا يمكن أن نتصور الصعوبةَ التي سترافقنا طيلة هذه القراءة لـ **أوراق**.

يتلخص محكيُّ السارد وشعيب في مطالبةِ شعيب السارِدَ بإعادة ترتيب أوراق إدريس، وتوثيقِها خوفاً من ضياعها. فتكوُّن النصّ ينبع، إذن، من حافز الخوف من ضياع أوراق إدريس. وإلى جانب هذا الحافز، يعبِّر شعيب عن رغبته في جعل هذه المناسبة (جمع الأوراق) فرصةً للاحتفال بشخصية إدريس: «يحتفل الناس بالأربعينية، لنحتفلْ بعشرينية إدريس... عشرين سنة في ظلمات الاحتلال، وعشرين سنة في نور الاستقلال» (ص ٩). وينتهي هذا المحكيّ بتقويم موت إدريس انتصاراً وشهادةً على عدم الإخفاق، بل على الإيمان القاتل: «كشفتُ عمّا لم تكن تتصور أنه موجود فيها (الأوراق). أعطيتُ لموته معنى، حولتُ حسّه بالإخفاق إلى نص... أُحبّ أن نلجم النفس، أن نتوقف ونقول، رغم ما في الكلمة من خشونة: 'إدريس أَوْدى به إيمانُه'» (ص ٢٤٣).

وأما بالنسبة إلى محكيّ إدريس، فإنّ أوراقه تكشف مراحلَ تشكُّل وعيه. فهي تحكي مسار انبثاق وعيه انطلاقاً

١ ـ محمد الداهي: **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب** (المغرب: دار نشر الفنك ١٩٩٦)، ص ٤٩.

٢ ـ Gerard Genette: **Figures III**, (Paris, Point ed Seuil 1972) P: 186 et 189

ينزاح العروي عن كتاب أبي بكر الصولي ويرهّنه، باستثمار تقنية التأطير الحدائية

من الإشارة إلى ولادته: «أخبرني مَنْ أثق به أنّ والدته نَذَرَته وهو في بطنها أن لا تُدْخله مدارس النصارى، وأنْ تُوقِفَه على شيوخ فاس ومرّاكش، لكنها ماتت وهو صغير، فوُجِّه إلى غير ما أرادت» (ص ١٣). وفي ما يخصّ نَسَبَهُ وَحَسَبَهُ نقرأ: «وفي نفس الطبقة صفيّ الدين أبو العلاء، إدريس بن إدريس الأديب الأصولي المطّلع على أخبار الناس وأيام العرب» (ص ١٣). وإذا تجاوزنا مرحلةَ الطفولة بين أحضان العائلة، التي تميزتْ بموت أمّه وغيابِ المرأة من محيطه، نجد إدريس ينتقل إلى فضاءاتٍ ومؤسساتٍ أخرى: كمؤسسة المدرسة، حيث سيتفتح وعيُهُ على فضاءات جديدة، هي فضاء القسم الداخلي، والسينما، والحدائق، سواء بمراكش أو بالرباط، وبعدها سيرحل إلى فرنسا لإتمام دراسته، ثم يعود في النهاية إلى مسقط رأسه «الصديقية»، ويكتشف نفسه بعيداً عن الأصدقاء، وبعيداً عن تاريخ الانتصارات التي كان يحلم بها في ظلّ مغربٍ حديثٍ متقدم. سيكتشف نفسه وسط العزلة الضارية التي ستقوده إلى الموت.

هكذا نخلص إلى أن قصة إدريس تقدَّم على الخطاطة التالية: يعود السردُ إلى الوراء، ليقدم إدريس طفلاً، قبل أن يأخذ في النّضج ضمن مؤسسات ثقافية واجتماعية. إلا أنّ هذه العودة إلى الوراء ظلت مصحوبةً بمفارقات زمنية، يربط الخطابُ بينها من خلال تدخّلات السارد وشعيب التي تسعى إلى سدّ الثغرات في السرد.

إن مسار «الأحداث» في النص لا يخضع للتعاقب الخطي، بل للتداخل والتقاطع، بسبب اعتماد المؤلف على تقنية الانشطار في المحكي، وتقنية التضمين الحكائي، والتقطع في الزمن. ولعلّ هذا ما يفسِّر انتظامَ النص في شكل لوحات مرتّبة ترتيباً موضوعاتياً لا كرونولوجياً؛ فالنصّ عبارة عن تيمات (العائلة، المدرسة، الوطن، الضمير، الهوية، العاطفة، الذوق، التعبير) يربط بينها كونُها تُعنى بمظاهر تشكُّلِ وعي إدريس وعاطفته..وهكذا فإنّ بنية المحكي في **أوراق** تخالف بنية المحكيات التقليدية، التي تقوم على مبدإ السبب والنتيجة.

ولما كان الطابع المهيمن على **أوراق** عبدالله العروي هو محكي الأقوال، فإنّ ما يَسِمُ بنيةَ النص هو عرض أوراق إدريس ثم تقديم تعاليق ونقود حولها من طرف شعيب والسارد... فعلاقة أوراق إدريس بمحاورات شعيب والسارد هي علاقة النص بالنقد:

النص = أوراق إدريس

النقد = محاورات وتعليقات السارد وشعيب على الأوراق[١].

بنية المحكي: تتكون بنية **أوراق** السردية من محكيين رئيسيين: محكي إدريس، ومحكي السارد وشعيب. وهو ما يمنحها بنيةً سرديةً تقوم على الانشطار La mise en abyme. أي أنّ المحكي الرئيسي في **أوراق**، الذي هو صحائف إدريس، ينشطر إلى محكيات متشعبة، تجعل الموضوعَ الواحد (أوراق إدريس) يُنظر إليه من زوايا نظر متعددة. وعبدالله العروي واعٍ بهذه التقنية، أي تقنية المرايا التي تتعدد من زاوية النظر إلى الموضوع الواحد؛ فهو يقول: «في ما يتعلق بالمرآة، فهي، طبعاً، شظايا ومرايا... وهذه الشظايا تعكس جوانبَ من النفسيةِ المشتتةِ... إنني أعطيتُ لكل شخصيةٍ حقَّها، وأنا أتجاوب، بكيفية من الكيفيات، مع الجميع»[٢].

إنّ محكي إدريس ومحكي السارد وشعيب غير منفصلين بطبيعة الحال، وتتأسس العلاقةُ بينهما على مبدإ التأطير، إذ يُعتبر محكيُّ إدريس محكياً مؤطّراً، ومحكيُّ السارد وشعيب محكياً إطاراً؛ بمعنى أنّ محكيّ السارد وشعيب يؤطِّر ويحتوي محكيَّ إدريس بالجمع والترتيب والتقييم.

يضطلع إدريس بسرد المحكي المؤطَّر، وتقديمه بوصفه ساروداً ذاتياً وداخلياً، لأنه بطل هذه الأوراق. ويتناوب على سرد المحكيّ الإطار ساردان هما شعيب والسارد. وباعتماد هذه التقنية، يكسر المؤلف البنيةَ التأليفيةَ التقليديةَ في السرد العربي. ومسألةُ الانشطار بالنسبة إلى العروي ليست مسألة تقنية محضة، أي لعبٍ شكلي، بل مسألةُ موضوعٍ ترتبط بشكلِ المجتمع العربي، الذي هو مجتمعٌ مشتّتٌ ويفتقر إلى الوحدة؛ وبالتالي فإنّ التعبير عنه بشكل سرديٍ موحَّدٍ وثابتٍ هو من قبيل الزعم بوحدةٍ موهومة. لذا لا يوافق في نظر

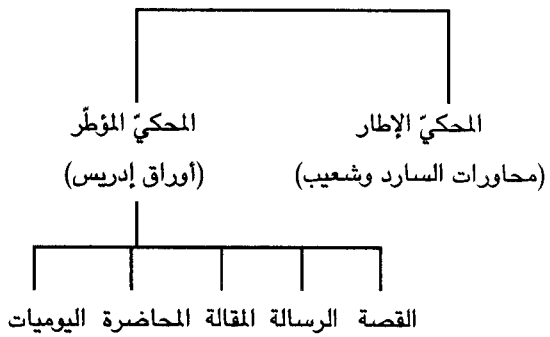
١ ـ راجع في هذا الصدد ما يقوله العروي نفسه في: **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٧١.

٢ ـ المصدر السابق، ص ٦٩.

العروي هذا المجتمعَ المشتتَ إلا شكلٌ سرديٌّ منشطرٌ. يشرح عبدالله العروي هذه المسألة: «بناء على ذلك ماذا يبقى في مجتمع مجرد من موضوعٍ موحّد؟ يبقى حل واحد، وهو اعتبار هذه الموصوفات ذراتٍ منفصلةً عن تجارب متباعدة. فكل محكيٍّ ذرةٌ تَسْرده على حدة، ثم تتصرف فيه بكيفية واضحة... أما إذا قلتَ 'سأكتُب على النمط البلزاكي'، فإنك تكتب على نمطٍ واقعي بكيفية غير واقعية... كيف تعود إلى الموافقة؟ بإشكالية الشكل؛ يعني: هذا الشكل الذي تأخذه تجعله على شكل شظايا ينعكس فيها هذا المجتمعُ المجزّأُ وتكسره على طريقتك الخاصة»[1].

يمكن أن نلخص طبيعة المحكي في **أوراق** في هذه الخطاطة التي تبين لنا تقنيةَ الانشطار والتأطير الموظَّفة في النص:

أوراق العروي



إنّ هذه المحكيات تنشطر وتتشعب عن المحكي الرئيسي، وتشتغل وفق قوانين التكثيف والاستشراف ولعبة المرايا المتجاورة. فأوراق إدريس تصلنا عبر مرآته، أي عبر لغته وصوته، ثم عبر مرآة السارد وشعيب. ومعنى هذا أننا نتلقى أوراقَ إدريس انطلاقاً من مرايا متعددة، أي انطلاقاً من ثلاث وجهات نظر: هي وجهة نظر إدريس الذاتية، ووجهة نظر السارد، ووجهة نظر شعيب. وأهمية هذا التعدد في وجهات النظر، من حيث دلالة النص، أننا أمام رؤيتين مختلفتين لتجربة إدريس، ولكنهما متكاملتان. فالسارد ـ من الناحية الفكرية والثقافية ـ يمثّل الرؤية الحديثة المتشبّعة بالحضارة الغربية؛ ويمثّل شعيب الرؤيةَ التقليديةَ المتشبعة بالحضارة العربية الإسلامية. يقول عبدالله العروي: «هناك تعارض بين نظرتين إلى تجربة إدريس: نظرةِ شعيب الذي يفهمها في الإطار التقليدي؛ ونظرةِ السارد الذي يبقى أمامها متردداً، إلا

تصوغ «أوراق» تاريخ فردٍ وجماعة، فتُذوّت التاريخيّ وترسّخ أسئلة الذات في أسئلة المجتمع والايديولوجيا

أنه في النهاية يوافق تحليل شعيب على أن نهاية إدريس تدلّ على صحة ذلك التحليل، بمعنى أنّ إدريس أخفق عندما فهم أن تجربته الفنية تساوت، بغير وعي منه، بالتجربة الصوفية التي تنتهي إلى الفناء»[2].

إنّ هذا التعدد في وجهات النظر يجعلنا نتلقى أوراق إدريس من خلال رؤية موسّعة ومعقّدة، يسميها تودوروف بـ «الرؤية المجسّمة stéreoscopique»: «إذ إنّ تعدد الإدراكات يعطينا، بالفعل، رؤيةً أكثرَ تعقيداً عن الظاهرة التي يتم وصفها»[3].

كما أنّ محكي السارد وشعيب يقوم بإضاءة أوراق إدريس، ويُرمم ما فيها من ثغراتٍ وحذوفات. وأهمية تعليقات السارد وشعيب تكمن في أنها تفتح **أوراق**، باعتبارها سيرةً ذهنيةً، على جمالية المحتمل والتخييل، أكثر مما تربطها بمرجع خارج النص. إنّ السارد وشعيب، وهما يتحدثان عن إدريس، كثيراً ما كانا يعبِّران عن تشكيكهما في بعض الحقائق في سيرته، إلى درجة يمكن أن نقول إنهما يكتبان عن «شبح إدريس» لا عن إدريس نفسه (راجع ص ١٢).

وبالنسبة إلى محكيّ إدريس، فإنّ المحكيات الصغرى التي تضمنتها أوراقُه (قصة وفيّ الدين والمنارة والكهف...) تقوم بوظيفة التكثيف الرمزي لعلاقة إدريس بالجماعة. فهي تعكس رمزياً هذه العلاقة من خلال صورٍ حكائيةٍ وشخصيات متخيلة.

هكذا يتجه السرد في **أوراق**، نتيجةً لهذا الانشطار والتأطير، في اتجاهين: اتجاه أفقي يرصد المحكيَّ المبأَّر (أوراق إدريس) والمحكيات المتشعبة عنه؛ واتجاهٍ عمودي يتوخى كشفَ ما وراء هذا المحكي من دلالاتٍ رمزيةٍ وأبعادٍ مضمرة.

وإذا كانت هذه البنيةُ السرديةُ، القائمة على الانشطار والتأطير، تنتمي إلى الحداثة الروائية الغربية، فإنّ **العروي** قد

---

١ ـ المصدر السابق، ص ٢٩.

٢ ـ عبدالله العروي: «حوار» (بيروت: مجلة الآداب، عدد ١ و٢/١٩٩٥) ص ١٤.

٣ ـ تزفتان تودوروف: **طرائق تحليل السرد الأدبي** (المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢) ص: ٥٩.

حاول تأصيل هذه التقنية الحداثية باستلهام شكلٍ تراثيٍ مأخوذٍ من **كتاب الأوراق** لأبي بكر بن يحيى الصولي. يقول في هذا الصدد: «لم ينتبه النقّاد إلى دلالة **أوراق**. أنا لم أسمها «ورقات» بل سميتها **أوراق** لأنها مأخوذة من **كتاب الأوراق** للناقد الكلاسيكي أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، كما كان القدماء يأخذون شاعراً فيكتبون حياته وينقدون ما كتبه ويُدرجون ديوانه في الكتاب نفسه، وفي نفس الكتاب يحللون الأبيات الشعرية ويسردون حياة الشاعر»[1].

وقد سبق أنْ بيّنا أنّ علاقة محكيّ إدريس بمحكيّ السارد وشعيب، هي علاقة النص بالنقد. وإذا كان عبدالله العروي قد حافظ في **أوراق** على روح كتاب الصولي، بوصفه نصاً على نص، فإنه ينزاح عنه ويرهّنه باستثمار تقنية التأطير الحداثية.

بناء الزمن

يشكل الزمن في **أوراق** عنصراً جوهرياً ومؤطِّراً للقصة المحكية. فالأحداث التي يقدمها محكيُّ إدريس، ويعلّق عليها كلٌّ من السارد وشعيب، تدور في فترة زمنية محدَّدةٍ في أربعين سنة، وهي فترة تنقسم إلى مرحلتين حاسمتين في سيرة إدريس، وفي تاريخ المغرب المعاصر. يقول شعيب: «يحتفل الناس بالأربعينية، لنحتفلْ بعشرينية إدريس... عشرين سنة في ظلمات الاحتلال، وعشرين سنة في نور الاستقلال...» (ص ٩). ومن هذه الإشارة الزمنية، يمكن أن نفترض بأن زمن القصة في **أوراق** يبتدئ بسنة ١٩٣٥، وينتهي افتراضاً عند سنة ١٩٧٥.

وأما زمن الخطاب فيحكي عن إدريس بعد موته. ومن خلال بعض الإشارات الزمنية نستشفّ أنّ زمن الخطاب يمتدّ إلى بداية الثمانينات، كما في قول السارد: «قرأتُ مؤخّراً في أسبوعية عربية تصدر في باريس مقالاً حول دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت [عام ١٩٨٢]...» (ص ١٩٨).

انطلاقاً ـ إذن ـ من كون شخصية إدريس قد ماتت، نستخلص أنّ السرد في **أوراق** هو سردٌ لاحقٌ. ذلك لأنّ القصة (سيرة إدريس) تُروى بعد نهايتها، أي بعد موته، في حين أنّ سرود السارد وشعيب (المقدمة والتعاليق والخاتمة) تؤشّر على نوع آخر من السرد هو السرد المتزامن، حيث يتمّ السردُ انطلاقاً من حاضر الخطاب. وهكذا يظهر أن السرد في **أوراق** يجمع بين السرد اللاحق والسرد المتزامن: فالسارد يروي ما عاشه إدريس في أربعين سنة؛ ولكنه يروي في الآن نفسه تعاليقَهُ وتعاليقَ شعيب، التي تأتي في لحظة الكتابة.

وإذا ما تأمّلنا المؤشرات الزمنية في أوراق إدريس، لاحظنا أنّ الطابع المهيمن على زمن القصة فيها هو التتابع الخطي «للأحداث»، إذ ينطلق الحكي من ولادة إدريس، فطفولته، فشبابه، ويُختَتَم بموته. غير أنّ هذا الترتيب الزمني المتتابع لا يُلْتَزَمُ في كل أوراق إدريس، ذلك أن السارد يضطر أحياناً إلى العودة إلى الوراء (بواسطة تقنية «الاسترجاع» analepse) كما أنه يضطر أحياناً إلى الإشارة إلى أحداث ستقع في المستقبل (بواسطة تقنية الاستباق prolepse). وكمثال على ذلك نجد السارد في «فصل التعبير»، بعد أن تتبع التطور الفكري والنفسي لإدريس إلى حدود سنة ١٩٥٨ في «فصل الذوق»، يعود إلى سنوات ١٩٥٢ و١٩٥٥ و١٩٥٧. وترتبط وظيفةُ هذه الاسترجاعات بمهمة السارد الذي يحاول جمع أوراق إدريس وترتيبها، فيضطر أحياناً إلى العودة إلى الوراء، من أجل ملءِ الفراغات في أوراق إدريس، والربطِ بينها، حتى تظهر بمظهر البناء المنظَّم. أما الاستباق، فإنّ السارد يستثمر هذه التقنية بحكم قيامه بسردٍ لاحق (أي بعد نهاية الأوراق وموت إدريس)؛ فهو قد عاشر إدريس فترة طويلة من الزمن، وتابع أخباره في الغربة، واطّلع على أوراقه بعد مماته، وبالتالي يملك معرفةً شاملةً بأوراقه، وهو ما يسمح له بالتنبؤ بما ستؤول إليه الأحداث. ومثال الاستباق: «سنصف فيما بعد علاقة إدريس بالفن السابع» (ص: ٨٨)؛ وكذلك: «نهمل مؤقتاً كلَّ هذا، كما نهمل فكرة العودة والانكفاء وعدم التمادي في استكشاف المجهول، وهي فكرة شغلتني أنا أيضاً ولفترة طويلة. سنعود إليها فيما بعد، نعود إلى العود» (ص ٩١).

إنّ الحكي في **أوراق** لا يَحترم، عموماً، النظامَ التعاقبيَّ للزمن. وهذا الخرق ناتجٌ عن طبيعة البنية السردية، التي تقوم على الانشطار والتأطير. وبالرغم من أنّ بعض المقاطع تتّسم بالخطية والتتابع على نحو ما نجد في الفصل الثاني، فإنّ الصفة المهيمنة على السرد هي عدم احترام التتابع الكرونولوجي للأحداث. وهذه الصفة هي التي تبرِّر نظامَ المفارقات الزمنية، التي يوفرها الاسترجاعُ والاستباقُ.

---

١ ـ **عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٤٩.

التشكيل اللغوي

نلاحظ أن **أوراق**، وتبعاً لبنيتها السردية الانشطارية، تمزج بين بنيات أسلوبية مزدوجة ومتنوعة؛ وهذا ما يبرر استعمالنا لمفهوم «التشكيل اللغوي» في وصف لغتها. فهي تمزج بين الأسلوب الذاتي، الذي يهيمن على خطابات إدريس وتلفظاته، وبين الأسلوب النقدي التحليلي الموضوعي، الذي يهيمن على حوارات السارد وشعيب وتعاليقهما. غير أنّ هذه الحدود بين الذاتية والموضوعية في خطابات الثلاثة غالباً ما تتلاشى. وعموماً فإن كلّ أسلوب من هذين الأسلوبين يوظّف لغةً خاصة. ففي الأسلوب الذاتي تجنح اللغة إلى التعبير عن جغرافية الذات السردية بلغةٍ مجازيةٍ تعكس إحباطات الذات وتطلعاتها في ضفائر لغوية تتقطر حزناً ويأساً، مثل قول إدريس: «إذا صحّ العزم فلماذا الحزن؟ أعوّض تناقضاً بآخر، أعيش في حرب دائمة في ظل كآبة لا نهاية لها» (ص ٧٨)... في حين تجنح اللغةُ في الأسلوب النقدي إلى توظيف أساليب الحجاج والحوار والإقناع، ويغلب عليه التحليلُ والخطابُ الواصف وذكرُ أسماء الفلاسفة والمفكرين والمقولاتِ الاجتماعية والحضارية التي تعكس تنوعَ ثقافة إدريس؛ يقول السارد: «حاصلُ القول إنّ إدريس، وهو يتجاوز نيتشه إلى ديكارت، تعرّف على أشياء جديدة واحتفظ بأخرى قديمة؛ احتفظ بالفردانية، بالبطولة، بالإنسوية؛ احتفظ بالتضايق والاشمئزاز من أوهام العشيرة» (ص ٣٨)...

غير أنّ الطابع الغالب على لغة **أوراق** هو الطابع الحواري. وأبرز مظاهر الحوارية في هذا الكتاب يتحقق عبر ما يسميه باختين بـ «الأجناس المتخللة». وتكمن أهمية هذه الأجناس المتخللة على مستوى أسلوبية الرواية «في كونها لا تدخل إلى تركيب الرواية، باعتبارها عناصرَ تكوينيةً أساسية [فحسب]، بل هي أيضاً تحدّد شكلَ الرواية برمّتها، خالقةً بذلك مغايراتٍ ونماذجَ للشكل الروائي (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية وسائل»)[1]. وأهم الأجناس التي تستلهمها **أوراق**: المذكرات، واليوميات، والرسائل، والحكاية (حكاية الحلاج)، والقصة (قصة الصومعة، أهل الكهف)، والمحاضرة، والخاطرة، والتعليق على الكتب والأفلام. ونلاحظ أنّ الأجناس المتخللة المهيمنة على **أوراق** (المذكرات، اليوميات، الخاطرة، الرسائل) هي أجناس قريبة من فنّ السيرة الذاتية؛ وهو ما يعمّق البعدَ السيرذاتي في النص.

وإضافة إلى ذلك تستلهم **أوراق** جمالية الأجناس غير الأدبية (المحاضرة، التعليق، المقالة). ويظهر تأثير تلك الأجناس المتخللة على أسلوب الرواية «في كونها تدخل إلى الرواية حاملةً معها لغاتِها الخاصةَ ووسائِلَها الأسلوبيةَ المتميزة، الشيء الذي يوسع من النسيج الأسلوبي للرواية ويعمّق تنوعَ لغاتها وحوارَها... وعلى مستوى الدلالة، تعمد تلك الأجناسُ المتخللةُ إلى كسر نوايا الكاتب والحدِّ من سلطته، باستقطاب لغاتٍ جديدةٍ إلى الرواية. إذ يُنظر إلى هذه اللغات الجديدة، قبل كل شيء، على أنها وجهاتُ نظر حاملةٌ لمضامين فكرية، تُسْعف الروايةَ على تحديد منظوراتها ورؤاها للعالم»[2].

أما المظهر الثاني البارز في **أوراق**، والذي يحقق حوارية النص، فهو التناص. ويمكن أن نميز في أوراق بين نوعين من التناص:

١ ــ **التناصّ الخارجي**: وهو حوار نص **أوراق** مع نصوص وخطابات أجنبية عنه، سواء أكانت معاصرة له أم قديمة. ويمكن أن نصنف أهم هذه الخطابات في الأنواع التالية:

أ ـ **الخطاب الفلسفي**: تستحضر **أوراق** نصوصاً فلسفية عديدة، ويتجلى ذلك في القراءات والتعليقات التي أنجزها إدريس بصدد كتب مفكرين وفلاسفة؛ وهو ما طَبَعَ النصَّ بروح السجال والجدل. فـ **أوراق** تحاور قضايا فلسفيةً مهمةً، مثل قضية الموت، وعلاقةِ الدين بالعلم، وقضيةِ التطور الحضاري... وهو ما جعل النص ينفتح على مقولاتٍ فلسفيةٍ وتياراتٍ فكرية متباينة ترسِّخ بُعدَ الاختلاف والحوار فيه. ويكشف هذا الخطابُ الفلسفي تعالُقَ نصّ **أوراق** بالثقافة الغربية. وتكمن أهمية النص في أنه يمزج بين خطابات فلسفية متعددة، كلاسيكية وحداثية (أفلاطون، ديكارت، نيتشه، ماركس...)، وبين الفلسفة الإسلامية (الحلاّج، الغزالي).

ب ـ **الخطاب التاريخي**: ويحضر من خلال الإحالات المتعددة على أحداثٍ ووقائعَ عرفها التاريخُ، وتاريخُ المغرب على الخصوص، بشقيه القديم والحديث. وتتم الإحالة على التاريخ تارةً بشكل صريح، وتارةً أخرى بشكلٍ ضمنيٍّ ورمزيّ، عبر وسائط تعبيرية، في مقدمتها الحكايةُ (الصومعة) حيث يبرز التناصُّ في مستوى المضمون. ولعلّ الإشارة إلى التاريخ تطالعنا منذ بداية النص: «يحتفل الناس

---

١ ـ محمد بو عزة: «التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه» (الكويت: مجلة **البيان**، ١٩٩٦)، وهو فصل من كتاب يصدر عن دار حوار بسورية تحت عنوان **في الشعرية الروائية**.

٢ ـ المصدر السابق.

الانشطار السردي هنا ليس لعباً شكلياً ينتمي إلى الحداثة الروائية الأوروبيَّة، بل مرتبطٌ بتشتّت المجتمع العربي نفسه

بالأربعينية، لنحتفل بعشرينية إدريس؛ عشرين سنة في ظلمات الاحتلال وعشرين سنة في نور الاستقلال...» (ص ٩).

من خلال هذا المقتطف، يتبين أنّ النص يصوغ تاريخَ فردٍ (إدريس) وتاريخ جماعة (المغرب)، فيقوم بتذويت التاريخي. وإنّ الأمر لا يتعلق بتاريخ وقائعي، أي تاريخ أحداث، بقدر ما يتعلق بخطاب حول التاريخ، أي بتاريخ أفكار؛ وهو ما يبرر اصطلاح «السيرة الذهنية» لإدريس، لا السيرة الذاتية. وعبر استحضار التاريخ، يدمج النصُّ سيرةَ الذات في سيرة الجماعة، ويرسِّخ أسئلة الذات في أسئلة المجتمع والايديولوجيا.

ومن وجهة نظرٍ تناصية، تكمن أهميةُ الخطاب التاريخي في أنه يسهم ـ مثل باقي اللغات والخطابات الأخرى ـ في إخصاب النص بما هو رمزيٌّ ومحتمل. ذلك لأن هذه الوقائع التاريخيّة، وهي تنتقل من حقولها الأصلية إلى النص، تصبح ذات أبعادٍ وأزمنةٍ جديدة تعانق دلالاتٍ وإيحاءاتٍ أخرى يخلقها النصُّ.

ج ـ الخطاب الأدبي: يَسْتحضر نصُّ **أوراق** مجموعةً من النصوص الأدبية لأدباء متعددين (طه حسين، جبران خليل جبران، ابن الفارض، هرمان هسه، وليام فوكنر...). ويحضر الخطابُ الأدبيُّ، باعتباره فرصةً للحديث عن معاناة الكتابة وأسئلتها... ويأخذ هذا الخطابُ بعداً نقدياً وحوارياً، يحاور فيه الساردُ طرائقَ الكتابة، لا لتزيين الحديث. كما يكشف هذا الخطاب الأدبي أن النصَّ يعي كيانه المزدوج، بكونه نصاً ونصاً واصفاً.

د ـ الخطاب السينمائي: يستحضر نص **أوراق** أفلاماً عديدة، وينقلها من مجال الصورة إلى مجال الكتابة. أي أنه يترجم هذه الصورة إلى كلمات، ويمنحها بعداً حكائياً، وذلك بعرض تعاليق نقدية عنها تكشف ذوقَ إدريس السينمائيَّ. وغالباً ما ترتبط هذه الأفلامُ بعلاقاتٍ مرآويةٍ مع مضمون **أوراق** تقوم على الإيحاء والترميز؛ يقول الساردُ: «رأى في العمل السينمائي رمزاً عن حالة نفسه وسط الموضوعات. تلتقط الكاميرا كل ظاهر، ومع ذلك فإنّ اللوحة السينمائية هي غير تصفيفة الأشياء الملتقط فيها القريبُ والبعيدُ، السطحيُّ والعميق، الملتقط والمصور. تساءل إدريس: ماذا أفعل بتجربتي؟ كيف أؤطرها، أقطعها، أرتّبها، ألوّنها، أعدّلها؟ التجربة المعيشة هي الملتقط، هي الموصوف، ليست الموضوع، ليست الغاية» (ص ٢٣٥).

من خلال ما سبق، يتضح أن نص **أوراق** يتناصّ مع نصوص وخطابات متعددة، ومختلفة في الزمان والمكان؛ وهو ما يفضي إلى تعدد لغاته وتنوع بنياته. والجدير بالملاحظة أن هذه الخطابات تحيل على مراجع تخييلية وأنساق رمزية متعددة، فتعمّق ـ بالتالي ـ الجانبَ التخييليَّ في النص. وتأخذ علاقة **أوراق** بهذه النصوص بعداً نقدياً وحوارياً، يعطي للتناصّ طابعاً حركياً وتحولياً، يتجلى في سخرية النص من أنماط الكتابة التقليدية (ص ٢٣٥)، وفي انتقاده لطرق التفكير التقليدية في الخطاب الفلسفي والتاريخي. وتفضي هذه العمليات التناصية إلى تدعيم حوارية **أوراق** على مستوى الاشتغال النصي واللغوي.

٢ ـ التناص الذاتي أو الداخلي: يختلف التناصُّ الذاتي عن نوع التناص الخارجي، الذي حللناه فيما سبق. فبدل أن تكون العلاقةُ التي يقوم عليها بين النص وبين نصوص أخرى لكتاب آخرين، تكون بين هذا النصّ ونصوص الكاتب نفسه؛ وفي **أوراق** يتحقق التناصُّ الذاتي عبر مجموعة من المستويات أهمها:

أ ـ مستوى الشخصيات: إنّ الشخصية المحورية في **أوراق**، إدريس، قد سبق أن قامت بأدوار طلائعية في روايتين سابقتين لعبدالله العروي هما **الغربة واليتيم**، في حين كان دورُهُ محصوراً في رواية **الفريق**. وشعيب نفسه موجود في كل روايات العروي، وقام بدور طلائعي في رواية **الفريق**، لأنه هو الذي قاد مشروعَ تأسيسِ فريقٍ جديد، واشتغل سجاناً في رواية **الغربة**. ونجد أيضاً في **أوراق** حضوراً لبعض الشخصيات التي سبق توظيفُها في الروايات السابقة، نحو يوليوس وماريا والفقيه الرافعي.

ب ـ مستوى المادة الحكائية: تستلهم رواياتُ العروي مادَّتَها الحكائية من مَغْربِ مَا قبلَ الاستقلال وما بعدَه. وترصد التحولات الكبرى في الانتقال من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الاستقلال. ففي **الغربة وأوراق** يُستلهم التحولُ التاريخيُّ من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الاستقلال، وفي **اليتيم والفريق** تُستلهم مرحلةُ ما بعد الاستقلال.

ج ـ مستوى الموضوع: تتفق كلُّ روايات العروي في تشخيص موضوع الإخفاق. ففي **الغربة وأوراق** يشخِّص

المؤلف الإخفاقَ الناتجَ عن إحباط الآمال المعلقة على الاستقلال؛ وفي **اليتيم والفريق** يشخِّص الإخفاقَ الناتج عن انهداد الأحلام المعلقة على بناءِ مَغْربٍ حديث.

د ـ مستوى الفضاء: تستلهم جميعُ روايات العروي فضاءَ «الصديقية» مسرحاً لتبلور الأحداثِ وتحركاتِ الشخصيات. ومن خلال هذا التكرار والتواتر يتبين أنّ فضاء «الصديقية» دليلٌ رمزي أُطلق على أحد الأمكنة المرجعية وهو «أزمور». ويستمد هذا الفضاءُ التخييليّ مقوماتِه الرمزيةَ من التاريخ؛ فصديقية كما يقول العروي: «مدينة بُنيتْ لمحاربة الأجنبي، وتستلهم باستمرار هذه القوة»[1].

من خلال تحليلنا للظاهرة التناصية في نص **أوراق**، تبين لنا أنّ المؤلف يعمل على امتصاص نصوص سابقة (تاريخية وفلسفية وأدبية وسينمائية...)، وتعديلها، وإعادة بعث معانيها بنوع من المحاكاة الساخرة في معظم الحالات. كما أن **أوراق** يعمل على استلهام بعض دلالات روايات العروي السابقة، في إطار التناص الذاتي؛ ولعل هذا ما جعل بعضَ النقّاد يذهبون إلى أن أعماله تكوِّن في مجموعها روايةً مطولةً، غير أنّ المؤلّف ينفي هذا الحكم: «في الواقع لم أكن أنوي، في البداية، أن تكون هذه الأعمالُ الأربعةُ متداخلةً ومتشابكةً أو متتالية. كنت أود أن أقوم في كل عملٍ بتجربةٍ سرديةٍ معينة. في **الغربة** قمتُ بتجربة مبنية على التعارض على شكل مسرحي. وكان الهدف في **اليتيم** القيام بتجربة أخرى مغايرة تماماً للأولى، وهي مبنية على البحث عن رنة واحدة وعلى لون يعمّ الرواية ككل. في **الفريق** كان الهدفَ كتابةُ روايةٍ قريبةٍ جداً من الواقعية أو الطبيعية... وفي **أوراق** تجربة سردية أخرى، سيرة ذاتية دون أن تكون سيرة ذاتية، سيرة ذاتية مفجَّرة من الداخل»[2].

إنّ التناص يدعم حوارية نص **أوراق**، من حيث ربطُهُ النصَّ بنصوص مختلفة عنه في لغاتها وبنياتها. وتنبِّه تلك النصوصُ القارئَ إلى نفسها، بخرقها لنقاوة الجنس الروائي، وتهجينها للشكل الروائي، وأيضاً بخرقِها لأفق انتظار القارئ؛ إذ تثيره هذه النصوصُ والخطاباتُ الأجنبية على نص **أوراق**، فيتساءل عن مصدرها، ويبحث عن العلاقات التناصية التي تربط بين هذه النصوص وبين **أوراق**...

يمتصّ العروي نصوصاً سابقة، ثم يعدّلها، ويبعث معانيها بنوع من المحاكاة الساخرة غالباً

في دلالة النص: المثقف، السلطة، المجتمع

من خلال ما يسميه «فيليب هامون» بـ «إجراءات التمييز»[3]، يتبين أن إدريس هو الشخصية الفاعلة في النص. فهو يحتل مساحةً نصيةً واسعة؛ كما أنّ حضوره داخل **أوراق** يتّسم بالديمومة والاستمرارية: فهو حاضر في النص رغم موته وغيابه عن الأحداث، وحاضر بصوته من خلال يومياته. إنه يتجدد كمرجعية للبرنامج السردي في النص، إذ يشكل موتُه الحافزَ الكامن وراء حوار كلٍّ من السارد وشعيب. ومن جهة ثانية تتحدد شخصية إدريس «كمرجعية ثقافية؛ إنها تمثل، من موقعها، جاذباً مغناطيسياً لكلّ القيم المنتشرة في النص، وعَبْرها يتمّ التمييزُ بين القيم المرفوضة والقيم المثمّنة. كما تتحدد من جهة ثالثة من خلال سلسلة من الصيغ التقديمية؛ فهي وسيط بين مجموعة من الشخصيات، ومرتبطةٌ بالفعل وليس بالقول. وفي هذا وذاك، تتميز من خلال صراعها مع عالم آخر ممثَّلٍ من خلال شخصيات أخرى»[4].

وبسبب تشبع إدريس بالثقافة الغربية الحديثة، ذهب بعض النقاد إلى المطابقة بينه وبين عبدالله العروي الإنسان والمفكر. غير أنّ هذه المطابقة غير مشروعة، لأنها تخلط بين إدريس بوصفه شخصيةً متخيلةً توجد داخل النص، وبين العروي بوصفه شخصاً يوجد خارج النص، والعروي بوصفه مؤلفاً واقعياً واعياً بهذا الفرق بينه وبين إدريس؛ يقول المؤلف في هذا الصدد «إنما هناك تباعدٌ بيني كراوٍ وبين إدريس، لأنّ هناك مَنْ يعتبره نسخة مني»[5].

إنّ إدريس، وبسبب تعلمه في المدارس الأجنبية، تشبّع بالثقافة الغربية وتمثّلها. وبقدر ما ساعدته هذه الثقافة في بلورة وعيٍ معرفيٍ متقدم حاول من خلاله فَهْمَ ذاتِه وفَهْمَ

---

١ ـ **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٦٠.

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٤٩.

٣ ـ د. سعيد بنكراد: **شخصيات النص الروائي** (المغرب: منشورات جامعة المولى اسماعيل كلية الآداب، مكناس، ١٩٩٤)، ص ١١٧.

٤ ـ نفسه، ص ١١٨.

٥ ـ **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٥٤.

بقدر ما ساعدته الثقافةُ الغربيةُ على بلورة وعيٍ متقدم، كان يحسّ بأن الحضارة الغربية تهدّده في هويته وتراثه

العالم، فقد كان يحسّ بأنّ الحضارة الغربية تهدده في هويته وتراثه، ويشعر بأنها تستأصله من جذوره الوجودية، ومن ثمة انقلبتْ إلى مصدر همٍّ واغترابٍ ومعاناة. «فهو نفسُهُ [أي إدريس] يعتبر أنّ الأفكار التي يحملها لم يخترها قساوةً على نفسه، وإنما فُرضتْ عليه فرضاً بسبب التربية التي تلقاها في المدارس الأجنبية، وهذا يمثّل اتجاهاً كأنه مفروض عليه، يضع بينه وبين صافي ذهنيته مسافةً»[1].

إلى جانب إدريس، يمثّل شعيب قوةً فاعلة في النص. فهو الحائز أوراقَهُ يحاول أن يفهم شخصية إدريس؛ ومن ثمة كان هذا الحوار المفتوح بينهما في مجموع أعمال العروي الروائية. لقد تكوّن شعيب تكويناً تقليدياً، وهو يحسّ بعقدة نقص تتمثل في أنه لا يملك اللغة الأجنبية لفهم العالم الأجنبي (على غرار صديقه إدريس)، وكانت امرأته العصرية في رواية **الغربة** تعيب عليه كونَهُ لا يفهم اللغةَ الأجنبية. وعلى الرغم من تكوينه الثقافي العربي الإسلامي الأصيل، فإنه متفهم لكل ما هو عصريٌّ وجديد. لكنه ينقصه شيء ما، ولذلك لم يتفاهم مع زوجته. وتكمن مأساتُهُ في كونه قام «بأعمال» في الحركة الوطنية، وفي نهاية مشواره الوطني عُيِّنَ حارساً في السجن! «هذا ما أعطي لهذا المسكين، وقع له ما وقع. يوماً ما، أحدُ السجناء هرب... حينئذ فُصل من عمله... وقبل أن يُفصل عن العمل عُرضتْ عليه عروض... ومع ذلك لم يتعلم في المدرسة اليوسفية الكذبَ والبهتانَ؛ تعلّم الصراحةَ»[2].

إننا في الحقيقة أمام رؤيتين مختلفتين للعالم: شعيب يمثّل الرؤية التقليدية الأصيلة المتفتحة للعالم، وإدريس يمثّل الرؤية الغربية الحديثة للعالم. ومع ذلك فثمة حوارٌ مفتوح بينهما. وبذلك تعكس صداقتُهُما تجربةَ التعايش بين تراثين وحضارتين: عربي إسلامي وغربي، وتجربة التعايش بين القديم والحديث، والتجاوب بين التقليد والتجديد: «ومن هنا جاءت الثنائية شعيب/إدريس. طبعاً شعيب هو النبي العربي، وهو أبو شعيب السارية/وهو كذلك القِسْمُ الأصيل من الوجدان. وكذلك إدريس هو النبي العربي أيضاً، وهو الوعي المتفتح للدراسة الدائمة المتواصلة. والحوار مستمر بين شعيب وإدريس دون أن يتغلب أحدُهُما على الآخر. لو لم أفسح المجالَ لشعيب ليقول كلَّ ما يريد بكامل الحرية، لما شعرتُ بالطمأنينة، إذا كانت هناك طمأنينة. أريد أن يستوفي التقليدُ كلَّ حظوظ الدفاع عن النفس، ولا أريد أن أنزعه نزعاً من نفسي، لأنّ ذلك يكون بتراً لا مبررَ له في ميدان التعبير الأدبي، وإن كان مرغوباً فيه أو مفروضاً في مستوى الاختيار السياسي والاجتماعي»[3].

إنّ هذه الصداقة بين إدريس وشعيب تبدو وكأنها إيحاء رمزي لصداقة أخرى؛ صداقةٍ بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، وإمكانية التعايش بينهما، على الرغم من أن كلاً من إدريس وشعيب ينتميان إلى حضارة واحدة، هي الحضارة العربية والإسلامية. كما أنّ هذه الثنائية تعكس أزمة المثقف العربي الموزّع بين ثقافته المحلية وثقافة الآخر في تصوّره للنهضة العربية.

إنّ الدلالة الرمزية العميقة لهذه الثنائية في نص **أوراق** تتجلى في أن الكاتب يطرحها في إطار حوار بين النموذجين مفعمٍ بروح السلام والتفاهم والإصغاء المتبادل. بل إنّ شعيبٍ لم ينس ذكرى صديقه، وقام بالاحتفال بأربعينيته، وتخليد ذكراه، والكشف عن سبب موته؛ وهو الذي أعطى لحياة إدريس معنى؛ وهو يأسف على موت إدريس «لأن الزمن خانه. لماذا خانه؟ لو ولد في بلد لم يعرف الاستعمار، ولم تُفرض عليه لغةٌ أجنبية، ولم تصبح فيه اللغةُ الأجنبية هي دليل التقدم والثقافة، لكان شخصاً آخر ولاختلفتِ الأمورُ»[4].

يمثّل إدريس رؤيةَ المثقف العربي المؤمن بالقضية الوطنية إيماناً صوفياً. فهو في نضاله الفكري كان يترفع عن أغراضه الشخصية، وعن المصالح الحزبية الضيقة، يناضل من موقع المثقف الحرّ غيرِ المنتمي لحزبٍ ما. وتقابل رؤيةَ إدريس رؤيةُ «جماعة الفوضويين» (كما يسميهم إدريس)، الذين لم يكن لهم مِنْ هَمٍّ في فرنسا سوى اللهو واقتناصِ

١ ـ نفسه، ص ٥٥.

٢ ـ نفسه، ص ٥٣.

٣ ـ عبدالله العروي: «حوار» (بيروت: مجلة الآداب، عدد ١ و٢/١٩٩٥) ص: ١٢.

٤ ـ **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٥٣ ـ ٥٤.

فرص اللذة والمتعة؛ وحين حقق المغربُ الاستقلالَ، عادوا مهرولين إلى المغرب، ليتسابقوا على المناصب السياسية والإدارية العليا؛ وهم بهذا السلوك يمثلون رؤيةَ المثقف الانتهازي والوصولي، ويكشفون عن القوى الفاعلة السلبية التي أخذت زمامَ الأمور في بداية الاستقلال، خاصة وأن هؤلاء الطلبة الفوضويين كانوا ينتمون إلى فئة الأعيان في المجتمع المغربي. ولعل اختلاف هاتين الرؤيتين هو الذي يفسر الصراع الحاد الذي خاضه إدريس ضد هذه الجماعة، وضد الكاتب إدريس الشرايبي، بحيث ذهب إلى حد تجريدِه من مغربيته ووطنيته واعتبارِه بوقاً للسياسة الاستعمارية...

يشكل - إذن - إدريس مرجعية قيمية، تقاس عليها كلُّ القيم والأفكار المبثوثة في النص. فهو، كما رأينا، يمثل رؤية المثقف الوطني الأصيل، ومُحَدِّدٌ ايجاباً بقيم النزاهة والخير والصدق. في حين أن القوى الأخرى، ولاسيما الطلبة الفوضويون، محددة سلباً بقيم الانتهازية والفتن والخداع. إنّ هذا التخصيص في التعامل مع شخصية إدريس، هو ما يفسر وجود كون دلالي (ايديولوجيا) خاصّ بإدريس يعمل النصُّ على تثمينه وإبرازه بالمقارنة مع قيم القوة الفاعلة الأخرى في النص. فالسارد وشعيب ينتهيان إلى تمجيد سيرة إدريس وتثمين مسيرته الفكرية والنضالية، من أجل استمالة القارئ إلى دائرة قيم إدريس، دون إعطاء هذا القارئ فرصةَ القيام بتأويله الخاص.

ميثاق القراءة، عَوْدٌ على بدء

ينتمي نص **أوراق** إلى سجلّ الكتابة السردية، وبالتحديد، إلى الجنس السيرذاتي. ومن ثمة يخضع لمعايير الحكي السيرذاتي، من حيث أنه يعرض حياة فردٍ ويَرصد مساره الفكري والوجداني. غير أنها تخرق مواصفات السيرة الذاتية بمقدار خضوعها لها. فهي تختلف عن السيرة الذاتية في كونها لا تهتم بجوانب الوقائع والأحداث في حياة الفرد، بل بمساره الفكري والوجداني. كما تختلف عنها في عنصر مهم يشكّل جوهرَ السيرة الذاتية، هو ما يسميه لوجون بـ «الميثاق الأتوبيوغرافي»[1] الذي يعني تصريح النص بتطابق اسم

استلهام «أوراق» للمعطيات السيرذاتية والتاريخية استلهاماً جمالياً وتناصياً يمثّل إبدالاً أساسياً للخروج بالسيرة من وهم الوقائعية والوثائقية

الشخصية باسم المؤلف.

إضافةً إلى ذلك، فإنّ **أوراق** تستثمر تقنيات الكتابة الحداثية التي تقرِّبها من جنس الرواية، وتُبْعِدها عن جنس السيرة الذاتية. فعلى مستوى السرد، توظِّف تقنيةَ التأطير التي تفضي إلى تعدد المحكيات وتشعُّبِ مستوياتِ التعبير؛ وعلى مستوى الزمن لا تخضع للتتابع الخطي للأحداث، بل توظف تقنية المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق) التي تسمح بالانحراف عن السرد الطولي.

يتضح - إذن - أنّ السمة المميِّزة لنصّ **أوراق** أنه نص متعدد على مستوى الجنس الأدبي، يتداخل فيه السجلُّ السيرذاتي المتعلق بالحياة الفردية للسارد/الكاتب، والسجلُّ السيرذهني المتعلق بحياة إدريس، والسجلُّ الروائي المتعلق باستثمار التقنيات الروائية.... وهذا من شأنه أن يُربك القارئَ المتعوِّد على السيرة الذاتية الكلاسيكية. فقد استدعتْ تجربة تفجير السيرة «من الداخل» - على حد تعبير العروي[2] - استلهامَ تقنيات روائية في غاية الحداثة والتجريب. وهذا الأسلوب الحداثي ينسجم مع انشطار الموضوع وتعقّده. وهو انسجام له أسسه الاجتماعية والثقافية والجمالية، بالقياس إلى تجربة العروي الروائية، وبالقياس إلى الفترة التي تستلهمها **أوراق** تخيلياً.

وهذا الأسلوب يُبرز تبلورَ شكلٍ جديدٍ في العلاقة بين السيرة والتاريخ. فعلاقة المطابقة والمرجعية يُستعاض عنها في **أوراق** بالاستلهام الجمالي والتناصّيّ للمعطيات السيرذاتية والتاريخية. وهذا الاستلهام يمثل أحدَ الإبدالات الأساسية للخروج بالسيرة من وهم الوقائعية والوثائقية، ولتأكيد قدراتها على التخيل والاختلاف، وعلى الانفتاح على أجناسٍ ولغاتٍ أخرى، بما يتيح لها إمكانيةً أعمقَ للتعبير عن توتر الذات ومشكلات الواقع.

طنجة

١ - Jean Yves Tadie: **La critique litteraire au XX siècle** (Paris, ed. BelFond 1987) P: 258.

٢ - **عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب**، ص ٤٩.