DOC_800_09/04

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد — كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

تلمسان — قسم اللغة العربية و آدابها

مكتبة الكلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
سجل تحت رقم 1/864
بتاريخ 31 ماي 2008

اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب من الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة
في النقد الأدبي المعاصر

إعداد الطالب :
محمد بلقاسم

إشراف الأستاذ الدكتور :
شايف عكاشة

أعضاء لجنة المناقشة :

- أ.د. عبد الجليل مرتاض ..... جامعة تلمسان ..... رئيسا
- أ.د. شايف عكاشة ..... جامعة تلمسان ..... مشرفا و مقررا
- أ.د. محمد طول ..... جامعة تلمسان ..... عضوا
- د. كريب رمضان ..... جامعة تلمسان ..... عضوا
- د. نور الدين صبار ..... جامعة سيدي بلعباس .. عضوا
- د. محمد بلوحي ..... جامعة سيدي بلعباس .. عضوا

السّنة الجامعيّة:
1425-1424هـ
2005-2004م

كلمة شكر

إنه لمن دواعي السرور أن أوجه شكري و تقديري إلى أستاذي المشرف أ.د. عكاشة شايف على ما أحاطني به من توجيه و رعاية ، و تيسيره ما تعسر من خطوات البحث طوال فتراته الطويلة ، فجازاه الله عني كل خير .

محمد بلقاسم

إهداء خاص

إلى روح والدي شهيد ثورة التحرير المجيدة أسكنه الله فسيح جنانه

إلى روح والدتي العزيزة أعلى الله مقامها في جنات النعيم

إلى زوجتي وأولادي وإخوتي الأعزاء ...

أهدي إلى هؤلاء جميعا هذا الجهد المتواضع عرفانا بالجميل...

والله أسأل أن يوفقني إلى ما فيه الخير

المقدمة

لقد عرفت الساحة النقدية المغربية طفرة هائلة من الأعمال النقدية، خصوصا بعد الاستقلال، وانتقال المغرب إلى حضيرة العالم المستقل، وانفتاحه على الثقافة العربية والعالمية، فعرف المجتمع المغربي عن طريق المثاقفة المباشرة وغير المباشرة وعن طريق الترجمة والتعريب، نقل الأعمال الفكرية والنقدية، والتأثر بها .

وقد ساعدت عدة عوامل على بروز تلك الطفرة النقدية منها :

1 ــ تأسيس الجامعة المغربية، وكلية الآداب.

2ــ نشاط اتحاد كتاب المغرب.

3- إنشاء عدة منابر ثقافية منها :

- المجلات المتخصصة
- النوادي والجمعيات الثقافية
- الندوات الدورية... وغيرها .

4ــ نشاط الأحزاب السياسية ، والصراع الأيديولوجي بينها

5ــ التفتح على المشرق العربي بعد الاستقلال

6ــ التفاعل والتلاقح الثقافي العالمي خصوصا الأوروبي

كان لهذه العوامل وغيرها دور فعال في تزويد وإثراء الساحة الثقافية بركام كبير من المعلومات والمعارف، نتج عنه إنتاج إبداعي، ونقد أدبي متنوع عرف عدة اتجاهات مختلفة.

ونظرًا للاتساع المعرفي والتنوع الثقافي، وتعدد المشارب الأيديولوجية للنقاد المغاربة ، عرفت الساحة النقدية اتجاهات نقدية تتقاطع أحيانا وتتصارع في أحايين أخرى، ومن ذلك نجد أن النقد المغربي عرف إنتاجا هائلا ومتنوعا.

ويحاول هذا البحث أن يقترب من هذا النقد ليسائله لعله يظفر منه بقبس

يجعله مادة لبحثه، وعندما حاول صاحب البحث معرفة مدى تقدم الدراسات في هذا المجال، أي دراسة هذا النقد، وجد نفسه محاصرا بعدة دراسات وأبحاث متفرقة في صفحات الجرائد والمجلات وأعمال المؤتمرات والملتقيات، وبعض الأطروحات الجامعية وبعض الكتب...

وهذه الدراسات كانت منصبة في أغلبها على جزئية من النقد إما دراسة لرواية معينة أو قصة أو قصيدة شعر... من زاوية معينة، وبعضها كان يطبق منهجا معينا أو عدة مناهج.

وقد حصر الباحث بحثه في فترة زمنية معينة من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى نهاية الثمانينيات وذلك نظرًا للازدياد المتسارع في الإنتاج النقدي وكثرة النقاد واختلاف مشاربهم الثقافية والأيديولوجية، واتساع مثاقفتهم وتنوع مصادر معارفهم، فوجدت نفسي محاطًا بعدة اتجاهات ومحاصرا بتنوع في المناهج الكثيرة التي عرفت صراعًا مريرا بين النقاد، وتساجلوا عبرها، إلا أنني حصرتها في الاتجاهات الكبرى التي عرفت نموا ملحوظًا في النقد والثقافية.

وكان للتعليم والمثاقفة والنظام السياسي والأيديولوجي دور هام في دفع هذه الاتجاهات إلى التطور والنمو بسرعة فائقة وكانت في صراع حقيقي لإثبات الوجود، فتفاعل النقد مع الصراعات الأيديولوجية في الساحة العالمية، ووقع جدال كبير حول جلب هذا الصراع إلى المغرب لتوظيفه في النقد فعرف النقد المغربي سجالا كبيرا بين أنصار النقد التقليدي أو الأصيل أو القديم، وأنصار النقد الجديد بتنوعه المعرفي، سواء الأيديولوجي الجدلي الاشتراكي الاجتماعي...أو العلمي، فبرز إلى الوجود النقد الأصيل أو السلفي المتفتح والنقد الاجتماعي أو الجدلي الاشتراكي، ثم الواقعي، ثم البنيوي التكويني، وأخيرا السيميائي...

وكان الدافع لهذه الدراسة هو محاولة حصر اتجاهات هذه الفترة وحصرها

في بحث واحد لتزويد المكتبة العربية بها، واطلاع الباحثين عليها في بحث واحد إلى أن الدراسات كانت لا تعتمد إلا جزئية واحدة وبقيت تلك الاتجاهات مبعثرة في عدة مقالات أو دراسات لتهتم بمنهج واحد أو الإشارات الحقيقة إلى تلك الاتجاهات دون دراستها.

وقد رسمت خطة لتلك الاتجاهات، وحصرتها في مدخل وثلاث أبواب، ومقدمة وخاتمة .

ففي المدخل الذي عنونته بالسمات الاجتماعية الثقافية السياسية ودورها في تطور النقد الأدبي في المغرب .

فتحدثت عن التداخل السياسي الاجتماعي الثقافي، وذلك لرصد الشروط السوسيو ثقافية في المغرب.

ويستلزم البحث في العوامل الموضوعية والذاتية التي ساهمت في نشأة الظاهرة الثقافية وتطورها، لأن دراسة اتجاهات النقد في المغرب، تفرض البحث في الشروط ذات المستويات المتعددة التي مارست تأثيرًا مباشرًا أوغير مباشر على انبثاقه ونوعية مساره، ولأنه يصعب فصله أو استقلاله الذاتي الذي يصعب معه أحيانًا تبيين القنوات الرابطة بينه وبين الواقع، وهذا الحذر الذي يفرض نفسه على الباحث كي لا يجرفه تيار التبسيطية في تناول علاقة النشاط الثقافي بظروفه الموضوعية .

وكانت اتجاهات النقد المغربي متأثرة بالظروف السائدة وانعكاسا لها مثل توجهات التعليم الذي عرف عدة أنماط قبل الاستقلال وبعده، فكان التعليم الفرنسي والحر الوطني، والتقليدي، وكان باللغة الفرنسية في مدارس المحظوظين، مدارس الحماية والأعيان وباللغة العربية في غيرها.

وقد عمقت هذه الأنماط التعليمية الهوة بين فريقين في نشوء طبقية بعد الاستقلال، ونمط من التوجه الثقافي والسياسي فيما بعد مما انعكس على المجال المعرفي والنقدي والثقافي والسياسي.

وأسفر ذلك النمط من التعليم المتنوع على ظهور نمطين متعاكسين في التفكير، واحتدم الصراع بين النمطين المتعارضين إلى اليوم مما أثر على التوجهات الثقافية وبروز المشارب الأيديولوجية المختلفة، وانعكست على اتجاهات النقد الأدبي.

وأما السمات الاجتماعية فقد نتج عنها وضع جديد وتشكيل طبقية من البرجوازية والطبقة المحرومة، والنزوح الريفي وتكونت برجوازية صغيرة من المثقفين الخ.

وأما الوضع السياسي فقد نتج عنه صراعات مريرة بين الأحزاب وكيفية تسيير البلاد، وعن تحديد السمات السياسية فقد خضع لتقلبات الحياة السياسية في المغرب، فقد عرف عدة اتجاهات ارتبطت أفكارها بالتقلبات والتحركات التي شهدتها أثناء الحماية الفرنسية وبعد الاستقلال، ويمكن حصرها في ثلاث اتجاهات كبرى وهي : أحزاب اليمين وأحزاب اليسار وأحزاب الوسط.

وكان الصراع الدائم بين أحزاب اليمن والدولة من جهة وبين أحزاب اليسار، وفي فترات أحزاب الوسط، حول قضايا مصيرية واجتماعية واقتصادية وثقافية .

والصراع الحقيقي الذي دارت رحاه بين حزب الاستقلال وحزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، لأنها أكثر جذبا للطبقة المثقفة وفئة البرجوازية الصغرى وانعكس فكرهما السياسي على التوجهات الثقافية، وكان دورهما فعالا في مجال النقد الأدبي.

وكان للنقد دور فعال في التفاعل الاجتماعي إذ هو الواجهة الأساسية في التوجيهات الثقافية السائدة في المجتمع، فقد رسخ النقد الأدبي المغربي قدميه في البناء الثقافي وسخر كل إمكانياته في خدمة الثقافة والتفاعل الاجتماعي والناقد بطبعه يحمل ثقافة واسعة، يجب نفسه قد أقحم في المعركة الاجتماعية فيدافع عن اتجاهات معينة بقصد أو بدون قصد ، فالناقد لا يكون خارج الساحة الثقافية والاجتماعية والمؤثرات الفكرية، فهو يسخر دائما رؤيته وتأملاته ومنطلقاته الفكرية أو الأيديولوجية .

ولذلك عرفت الساحة الثقافية مطارحات وسجالات قوية داخل النقد هذا الصراع من خلال تحليل وتتبع الإبداع الأدبي والتفاعل الاجتماعي وتوجيه المبدعين نحو الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والوطنية والقومية، وركز النقد على الالتزام، وكانت دعوة اتحاد كتاب المغرب قوية في ذلك، ورسم خطة واضحة للثقافة، والمعركة في ــ نظره ــ هي معركة المثقفين، والإبداع الجديد للتغيير وتوعية الجماهير والالتحام بها، لأنها تستمد قوتها وروحها من الجماهير الشعبية فلا بد من معايشة واقعها وإشراكها في معالجة ومناقشة قضاياها المصرية، ومن ذلك يبرز في الساحة النقدية ما اصطلح على تسميته بسيادة النزعة المجتمعية في الفكر الأدبي والنقدي المتشبع بالصراع الصادر عن التفاعل الاجتماعي.

ويبرز تفاعل النقد الأدبي واهتم كثيرًا بالصراع وتأثر كثيرًا بالفكر السياسي المتولد مباشرة عن التموجات السلطوية في المغرب الجديد ذلك النقد الذي صنف ضمن النقد الأيديولوجي.

فالناقد لا ينبغي أن يبقى معزولا عن التغيرات والتناقضات والصراعات التي يمر بها المجتمع في المغرب التي عبّرت عنها التجربة النقدية عن التحولات التي طبعت الواقع الموضوعي المتجدد، والنقد محكوم بالبنيات الاجتماعية التي تحكمه وتفرزه ويتحرك ضمن معطياتها، النقد يحاول أن يعرّب بين الإبداع

ومنطلقاته الطبقية، وبين المبدع وواقعه المادي في البنية الاجتماعية واضعًا إياه داخل حلبة الصراع الطبقي والأيديولوجي.

فالنقد الأدبي هو البوتقة التي ينصهر فيها النضال التحرري الديمقراطي، والممارسة النقدية استطاعت أن تخلق جوًا يناهض الآخر بمعنى الاتجاه المعاكس الذي يرى في النقد الأدبي أن يكون بعيدًا عن الصراع الأيديولوجي.

والملاحظ أن الارتباط المتناقض اجتماعيا والمتباين ثقافيا وفكريا أدى إلى ظهور منظورين متعارضين منهجًا ومقصدًا.

الأول: يركز على الجوانب الفنية واللغوية، ولا يعير أي اهتمام بعلاقة الإنتاج الأدبي بشروطه التاريخية والطبقية .

والثاني : إيديولوجي يبحث عن موقعه وموقع الإنتاج الأدبي عبر الصراع الثقافي الاجتماعي...

هذان المنظوران يعبران عن اختيارات سياسية أيديولوجية متفاوتة تتبنى اختيارات طبقية متصارعة في المجتمع.

وقد حاول الموقف السياسي الثقافي الأيديولوجي احتواء الممارسة النقدية، إلا أن النقد الأدبي في المغرب لم يبق رهينة الصراع الظرفي، وراح يبحث عن مرجعيات جديدة وآليات لتطوير أدواته، وتقوية حضوره في رصد الإبداع الأدبي

فوجد البعض ضالتهم في النقد الواقعي، وآخرون في النقد الأيديولوجي، والبعض في البنيوية التكوينية، وغيرهم في النقد البنيوي الشكلاني والسيميائية أو الدلائلية، أو السرديات، وربما كانت ظاهرة صحية أدت إلى تطور النقد وتفاعله مع المجتمع وثقافته.

أما الباب الأول: (تعدد الخطاب النقدي وإشكالية المنهج)، فقد قسمته إلى

تقديم وثلاثة فصول :

ففي التقديم أبرزت دور النقد واشتراكه مع الإبداع في تفسير الحياة بطريقة فنية، ويزيد النقد على الأدب انه تفسير التفسير وهما شريكان في المادة والطبيعة، فالناقد أديب وزيادة لأنه يملك مقومات الأديب الفكرية والنفسية والذوقية والأدائية، وهو ينظر إلى النموذج الأدبي نظرة خبير مقوم ليبرز جانب الكمال والضعف ويكشف الآفاق الفكرية والنفسية والشعورية ، وربما هذه الآفاق لا يدرها المبدع نفسه، والناقد يقدم خدمات بالغة القيمة للقارئ والمبدع ويعين على تطور الإبداع وتقدم الفن ويكشف أسرار العمل الأدبي وعلاقته بالمجتمع والفكر والبيئة والحضارة وما خلفته من تراث.

ولكي يقوم النقد بهذه المهام لا بد من امتلاك أدوات وآليات إجرائية، وأسلحة تساعده على أداء مهامه، ومن أهمها العلم والاطلاع الواسع والممارسة، والذوق والذكاء والنزاهة وامتلاك المعارف وفهم أسسها ومرجعياتها لتساعده على تجديد الظواهر الأدبية والغوص والنفاد إلى دراستها ومعرفة دوافعها وأسبابها، ولا بد من الاحتكاك بالعلوم الاجتماعية والأديان والعقائد... وغيرها .

وبهذه الوسائل بلغ النقد الأدبي شأوا عظيمًا، ومكانة مرموقة في المنهج والممارسة أذهلت الجميع لما قدمته من نتائج ساهمت في إثراء الساحة النقدية والثقافية العالمية .

والحالة التي وصل إليها النقد المغربي، فهو ما يزال يتراوح بين الحيرة في الإبداع أو الاتباع أو الممارسة الجزئية، ويتطلع إلى اليوم الذي يرى فيه « زمن النقد» الممنهج القائم على تناسق المفاهيم في رؤية شاملة .

وقد أنكر بعض الدارسين وجود نقد علمي صحيح ممنهج في المغرب، وأطلقوا عليه عدة تسميات، فوصفوه بالمشتت أو التعليمي أو الاتباعي أو

الانطباعي أو الذوقي، أو الموضوعي أو الإيديولوجي.

وهناك من شكك حتى في المهارات المنهجية المعاصرة التي جلبها بعض النقاد من المغرب وقد أرجع الدارسون ذلك إلى الوضع الثقافي المغربي، وقد تحسن وضع النقد في المغرب عند ما بدأت الترجمات تظهر أو الكتابات المعتمدة على النظريات النقدية الجديدة، إلا أن تسييس النقد وقف في وجه تطوره ونموه، ومن أهم العوائق والعقبات التي وقفت واعترضت الممارسة النقدية،وتتمثل في :

1 ــ المنهاجوية: وهي الارتهان غير المشروط على حساب النص المقروء، وتؤدي المنهاجوية إلى اغتراب النص والمنهج والناقد والمتلقي...

2 ــ الارتحال السريع من منهج لآخر..

3 ــ غياب النقد عن النقد(نقد النقد) أو النقد الحواري، وهيمنة النزعة الوصفية التحليلية على النزعة التقييمية التأويلية ، بدافع من علمنة الخطاب النقدي.

4 ــ غياب شخصية الناقد وارتباك لغته معجما ومصطلحا...

وقد أدى ذلك إلى أن النقد المغربي شهد خلافات منهجية حادة والتعامل مع تجريب المناهج قد جرتْ في الغالب من موقع التلقي، ولم تتم من موقع المناقشة والحوار والمجابهة.

وبرزت ظاهرة عدم التحكم أو السيطرة على المنهج أو الاقتناع بمنهج واحد، فظهرت إشكالية الانتقال والارتحال بين المناهج أو التوفيق بين أكثر من منهج أو الخلط بين عدة مناهج عن طريق الانتقاء.

ونادت أصوات محذرة من التعامل المباشر مع المناهج المستوردة لأنها نبت وترعرعت في أرضية وبيئة ذات فكر وثقافة مغايرة، ودعت إلى إيجاد مناخ ملائم لأنتاج مناهج نقدية مغربية أصيلة والعودة بالنقد إلى الذات دون أن يقطع

صلته بالآخر ليستفيد ويطور... ولذلك قسمت هذا الباب إلى فصول ثلاثة مترابطة هي :

الفصل الأول: تطور النقد المغربي وتعدد خطابه

الفصل الثاني : تعدد مشارب ثقافة الناقد واختلاف المناهج.

الفصل الثالث: يجمع بينهما وهو النقد الأدبي والصراع الفكري..

ففي الفصل الأول: تعرضت للنقد المغربي قبل الاستقلال وبعده، وتحدثت عن النقد والمعوقات التي اعترضته قبل الاستقلال ، فقد عرف محطات كثيرة إلا أنه بقي يتراوح بين الاتباع للنموذج العربي القديم والاعتماد على الذوق منهجا للتقييم، مع ذلك ظهرت بعض المناوشات أو السجالات القليلة التي تدخل ضمن نقد النقد أو الحوار النقدي.

ومن الصعوبات التي وقفت في وجه تطور النقد في تلك الفترة وحالت دون مواصلة مسيرته، المعوقات الاستعمارية ومضايقاته ومحاولته لتجفيف منابع الثقافة الأصيلة والتنويرية والحيلولة دون مثاقفة الناقد وتطوير معارفه، فأغلقت الصحف وسجنت المفكرين والنقاد، مما أدى إلى تذبذب الإنتاج النقدي وانقطاعه في أحايين كثيرة .

وجاء نقد هذه الفترة تقييميا وانتقاديا، وتقريريا، وإطراء في بعض الحالات، ولم يكن وراءه وعي نقدي نظري منهجي يسنده، فهو نقد أولى عفوي، لم يتجاوز شرطه التاريخي الابستميلوجي المعرفي.

أما بعد الاستقلال، فقد عرف النقد نقطة الانطلاق، وعرف وعيا نقديا معاصرا وكانت بداية الانطلاقة الفعلية لإرسال خطابه ورسالته.

عرفت الساحة النقدية نقادًا كبارًا ساهموا في إغناء النقد تنظيرا وتطبيقا أمثال :

عبد الكريم غلاب، حسن الطريبق، محمد الحبيب الفرقاني، عبد العلي الوزاني ، محمد برادة، محمد مفتاح، محمد بنيس، سعيد يقطين، محمد الكتاني، حميد لحميداني، عبد الكبير الخطيبي، وعبد الفتاح كيليطو،.. وغيرهم كثير.

وقد اهتم النقد بالمجال التطبيقي وخاصة بالدراسات النصية من خلال تحليل النصوص الأدبية والتعليق عليها، مثل دراسات ادريس الناقوري، ونجيب العوفي، وعبد القادر الشاوي، وإبراهيم الخطيب ومحمد السويرتي والقائمة طويلة .

ووجد من اهتم بتاريخ الأدب ورصد ظواهره الأدبية وتطورها مثل دراسات كل من : عبد كنون، محمد بن ثابت، وعباس الجراري ومحمد الكتاني... وغيرهم ومعظم هؤلاء لم يدخلوا حلبة الصراع الإيديولوجي، وتعاملوا مع أعمالهم من موقع للأستاذية لا موقع الإشكالية المنهجية .

وقد ظهر تياران متعاكسان في الساحة المغربية بعد الاستقلال لا يتقاسمان نفس التوجه الأيديولوجي والثقافي المعرفي.

ـ تيار محافظ، يرى نفسه رصينا ثابتا متبصرًا مرتبطًا بمقومات الأمة الأصيلة ، ويصفه خصومه بالثبات والجمود وتكريس واقع الحال ومعاداة التغيير فهو عقبة في التقدم والتطور.

ـ تيار حديد، يرى نفسه تقدميا متفتحًا على آفاق العالمية ومتحركًا لتطوير الخطاب النقدي، وصقل مصطلحاته وأدواته وتفعيل آلياته بأحدث وأنجع المناهج، ويصفه خصومه بالخلط واللامسؤولية والتلاعب بالمصطلحات النقدية المستوردة فهو مغترب مستهلك للثقافة الغربية دون وعي وهو يهمه التقليد والجري وراء بريق الجديد.

هذان الاتجاهان أو التياران، قادهما نقاد متمرسون عرفوا بالدفاع المستميت والممارسة الفعلية للنقد .

التيار الأول: قاده ومثله أحسن تمثيل: عبد الكريم غلاب ، وحسن الطريبق، ولهما كتابات جادة مخلصة للتفكير النقدي والأدبي.

والتيار الثاني، مثله وقاده : إدريس الناقوري ونجيب العوفي ولهما كتابات هامة سخراها في الدفاع عن مواقف هذا التيار فألف الأول كتاب المصطلح المشترك، والثاني كتاب درجة الوعي للكتابة.

والتياران متشبثان بآرائهما، فالأول يتعامل مع النص مباشرة ولا يعير أي اهتمام بسلطة المنهج أو المناهج فهو يستعمل الذوق والذكاء والممارسة الجادة في النقد والتوجيه والثاني يستعين بالمقولات الاشتراكية أو الجدلية الاجتماعية أو الأيديولوجية ، ويستعير الجهاز المفاهيمي لهذا المنهج، ليوظفه في عمله ونقده ومحاولة تسليط منج أو رؤية معينة على الإبداع، وهي الحتمية التاريخية، وتصوير الواقع وانعكاسه في العمل الإبداعي.

وهذا النقد على الرغم من السجالات والمطارحات التي دارت بينهما واتهام بعضهما البعض بعرقلة مسيرة النقد الأدبي وجره إلى متاهات بعيدة عنه، فإنه ساهم في مسيرة النقد، فلم يعد في الساحة تيار واحد أو اتجاه وحيد، بل تعددت الاتجاهات وحاول كل واحد ترويض النقد وتطويع المناهج لخدمة تياره.

والفصل الثاني: تعدد المشارب الثقافية النقدية واختلاف المناهج، فقد تحدثت عن المثاقفة ودورها في الثقافة النقدية، إذ لا يمكن للناقد الجاد أن يعيش بدون تثاقف أو مثاقفة، فالثقافة تكسبه عُدة أو آليات أو أسلحة تساعده على الممارسة النقدية، فالتفاعلات الاجتماعية والسياسية والثقافية تجعل الناقد في خضم هذه المواجهة مما يحدث من تقاطع الآراء والمعارف عن اكتساب المعرفة وتفعيلها والتفاعل معها والمساهمة فيها.

والمثاقفة النقدية لها دور هام في بلورة رؤية الناقد وتحديد مفاهيمه وإجراءاته وآلياته، وتوضيح رؤيته، وبالتالي تكوين منهجه في التفكير النقدي وفي التعامل مع الإنتاج الأدبي والإبداع وقراءته، قراءة عميقة وسبر أغواره، لأن الثقافة المتعددة تكسبه مهارة وقوة معرفية واسعة ومتجددة.

و قسمت هذا الفصل بعد التمهيد أو التقديم إلى قسمين:

الأول: تعدد مشارب الثقافة النقدية.

الثاني: اختلاف المناهج النقدية.

في الأول لاحظت أن المثاقفة النقدية المغربية في تثاقف مستمر، فهو متنوع المشارب ومتعدد الثقافة النقدية، من عربية أصيلة، وغربية وافدة متفتحة، فهو يزاوج بينهما، ويتخذهما مطية لرؤيته ومنهجه ، ومن هنا جاء ذلك الاختلاف في التوجهات، وتمايزت المناهج والمقاصد، وأثر الثقافتين واضح في العملية النقدية وممارساتها، وخطاباتها في الساحة النقدية المغربية .

والمتتبع لجماليات الثقافة النقدية في المغرب يجدها لا تبتعد كثيرا عن الثقافة النقدية العربية في المشرق العربي في ثوبها الجديد، فاستفاد النقاد من مفاهيم جديدة كانت بمثابة اللبنات الأولى لتأسيس ثقافة نقدية مغربية.

وهناك من توجه نحو الغرب مباشرة، للبحث عن مناهج لسد الفراغ المنهجي، وردم الهوة الساحقة بما هو موجود في الغرب، فحاولوا تطبيق ما استوعبوه من مناهج غربية، ووظفوا ما استطاعوا، لتكوين وتأسيس مناهج على غرار الطراز الغربي.

وحتى لا تبتلعهم الثقافة الغربية وتقتلع جذورهم، حاول النقاد المغاربة ربط الجسور من جديد مع الثقافة العربية.

ونادى تيار آخر بنبذ الثقافة العربية والمثاقفة من التراث، ودعا إلى المثاقفة المباشرة من المناهج الغربية الاشتراكية والرأسمالية، والمهم عنده ليس المثاقفة

والاستيعاب، وإنما القدر الموظف في الممارسة النقدية، واستخدام المصطلحات الجديدة واستبدالها بالمصطلحات التراثية التي تختلف عن المفاهيم القديمة.

وقد استفاد هذا التيار من كتابات وأعمال: ألتوسير، وبارط وغولدمان والبنيوية التكوينية، والواقعية الجدلية او الواقعية الاجتماعية، ومن السيميائيات، ونظرية السرديات...واستفاد آخرون من جورج لوكاتش، ورونيه جرار، وجرار جينيت وتودوروف، وقريماص... وغيرهم.

وقد أوضحتُ رؤية ناقدين بارزين، في مجال المثاقفة،هما رؤية عبد الكريم غلاب، ورؤية مخالفة تماما لإدريس الناقوري.

فالأول يتبنى النقد الأصيل، والثاني يدعو إلى النقد الغربي مباشرة .

وأما القسم الثاني: اختلاف المناهج النقدية، فقد عرفت الساحة النقدية المغربية نوعين أو صنفين من التوجهات المنهجية بعد المثاقفة والاستعاب.

1ــ التوجه المنهجي الكلاسيكي أو التقليدي، وهو يربط العمل الأدبي بسيرة صاحبه والتحقيقات السياسية التي صاحبته ويستفيد من المنهج التاريخي والمنهج التأثري الذي يحكم بالذوق والحدس والانطباع والتجربة والممارسة النقدية.

ومن أهم أعمال هذا الاتجاه، عمل الرعيل الأول الأكاديمي، أمثال؛ أعمال: عبد الله كنون، وإبراهيم السولامي، وعباس الجراري، ومحمد بن تاويت، ومحمد بن شريفة ومحمد الكتاني...

فقد استعملت المنهج التاريخي اللانسوني، وكانت صدى للثقافة المشرقية الجديدية، وقد قدمت خدمات جليلة للنقد المغربي، وتأثر بالمنهج التأثري عدة نقاد مغاربة منهم على سبيل المثال: عبد الكريم غلاب في بعض أعماله، وحسن الطريبق، وعبد الجبار السحيمي، وعبد العالي الودغيري وعبد العلي الوزاني.

2ــ أما التوجه المنهجي التجديدي الذي ينعت نفسه بالحداثي أو العصري وأحيانا بالتقدمي، وهو يتفرع إلى عدة اتجاهات ويتمثل في تطبيق المنهج الاجتماعي

المستمد من مقولات الواقعية، وربط الأدب بالمعادل الموضوعي والبحث عن المضمون الاجتماعي، والمنهج البنيوي ومقولاته المختلفة في قراءة النص الأدبي انطلاقا من مقوماته النوعية ووصولا إلى مستوياته التعبيرية والدلالية...

وقد ظهرت أعمال نقدية في هذه الاتجاهات بعضها جاد والبعض الآخر ما يزال يحبو ويبحث عن قدم في الساحة النقدية، مثل أعمال: لإبراهيم الخطيب، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد مفتاح،وسعيد علوش، وسعيد يقطين، ومحمد برادة، وإدريس الناقوري وإدريس بلمليح، وحميد الحميداني ، ونجيب العوفي ومحمد بنيس، وعبد الكبير الخطيبي،... على سبيل المثال لا الحصر.

وهذا التوجه قد أفاد الدراسات الأدبية والنقدية من حيث التنبيه إلى الخصائص الشكلية والمضمونية، والاهتمام بوسائل الأداء الفني، والعمل على تطوير تقنيات لتحليل واكتشاف قوانين بناء في العمل الأدبي.

والفصل الثالث: النقد الأدبي والصراع الفكري في النقد المغربي، لقد انعكس كل ما ورد في الفصلين السابقين على النقد الأدبي، وصار صراعا فكريا حادًا حول وظيفة الأدب والنقد، والدور الذي يلعبانه في فهم الواقع وتحريكه، ففي نظر كثير من النقاد أن للأدب والنقد غاية اجتماعية بالإضافة إلى الغاية الجمالية، وأن أهمية الإبداع تكمن في التعبير الفني عن أحوال المجتمع وقضايا الإنسانية، فإن الاختلاف قد قام حول نوعية هذه القضايا والأحوال من جهة وحول مدى مسؤولية الأدب ودرجة فعاليته في ذلك...

وتفرعت عن ذلك مفاهيم وتعددت آراء استخدمت واستعانت بنظريات قديمة وحديثة، وهذا مبحث مشروع ومفيد في الفكر الأدبي، إلا أنه كان في أغلب الأحايين يجد نفسه في خضم السجالات المصعدة، وقد أفرغ من مضمونه المعرفي الأصيل، أو انزلق عن مساره العلمي، وربما يعود ذلك إلى هيمنة الفكر السياسي، وقلة التمييز بين ما هو أكاديمي، وما هو إيديولوجي، أو ما هو أدبي، وما هو سياسي أو إلى ضعف التكوين الأكاديمي، وضعف الثقافة النقدية العميقة التي تفرض احترام قوة المصطلح العلمي وتقدير حمولته المعرفية الخاصة.

واحتدام الصراع الفكري النقدي، وارتباطه بالجو السياسي، قد أدى إلى اختلاط الهم السياسي بالهم الأدبي أو النقدي وأدى إلى تبني طرحات لدى النقاد وتكتلهم في اتجاهات و بالأحرى في مواجهات.

وعلى هذا الأساس انبعث في الساحة النقدية المغربية رأيان:

الأول: لا يمانع من الاستخدام السياسي والإيديولوجي في تفهم حقيقة الصراع الاجتماعي، ويؤمن به ويجعل الإبداع تحت طائلة المقولات السياسية، ويرى في الإنتاج الذي لا يحمل حمولة نقدية إيديولوجية، انه إبداع مزيف وغير حقيقي أو قاصر أو تضليلي.

الثاني : يرفض هذا الاتجاه، ويدخل معه في مواجهة، فيعتبر هذا الفهم للأدب والإبداع، وبهذه الكيفية أمر مبالغ فيه، وهو تعسف في إقحام الأدب في غير محله وتحميله ما لاطاقة له به ولشيء لم يخلق له، وانصب هذا الرد على أن المحافظة على صفاء الأدب ونقاوته، ولا بد من الإبقاء على حريته، وحرية مبدعه وقد أدى النقاش في مسألة الأدب إلى إثارة قضايا نقدية لا صلة لها به كمشروعية أو ضرورة النقد في هذه المرحلة ومفهومه وسلطته، ثم المنهج الذي ينبغي أن يعتمده والمقولات العلمية التي لا تجوز له أن يستعين بها.

ولم يكن ذلك الصراع يدور حول منهجية أو قصد معين، ولم يكن التفكير فيه نقديا خالصا، وقد وردت قضايا فكرية عرضا أثناء السجال، الذي ربما كانت تذكيه مقاصد أخرى إلا انه اختار مجال النقد الأدبي حلبة لتجلياته وصولاته وجولاته.

وهذه الصراعات الفكرية اتخذت مجال النقد مطية لتبعث من خلاله رسائل أيديولوجية أو موجهة إلى فكر معرفي معين ، وفي هذه المطارحات والسجلات بدأت تترسم معالم جديدة للعملية النقدية وطُرحت مسألة المنهج والتجديد والتطلع إلى فكر نقدي ذي رؤية جديدة، ومن خلال هذه المساجلات والردود نجد أن الجو الثقافي النقدي بدأ يتوسع ويتحصن في مواقع دفاعية وأخرى هجومية.

ودخل حلبة الصراع عدة نقاد مغاربة لهم باع طويل في الصراع الأيديولوجي والثقافي وكان فارس هذا الميدان، والذي صمد أمام كل الهجمات والصراعات ولم يملّ، هو الناقد حسن الطريبق، الذي واجه الجميع في ردود عرفت بالقوة والاستماتة.

وقاد هذا الصراع الفكري مع حسن الطريبق، كوكبة من النقاد المتمرسين منهم: البشير الوادنوني، وإدريس الناقوري وأحمد المجاطي، ومحمد بنيس، ونجيب العوفي، وغيرهم كثير...وكانوا يواجهون التيار السلفي التعادلي، الذي قاده عبد الكريم غلاب وحسن الطريبق.

وتفاعلت الساحة النقدية مع هذا الصراع الذي دار معظمه على صفحات الصحف والندوات الأدبية والثقافية، وقد زود هذا السجال النقد الأدبي بنصوص وركام من الردود كان لها الأثر الفعال في توجيه مهمة النقد وتحديد مساره.

ومع ذلك فإن التطلع إلى إيجاد أسس نظرية ومنهجية ظلا يشكلان هاجسا في الميدان النقدي إلى أن تشكلت وتبلورت اتجاهات عبر الممارسات والكتابات التي حاولت تمثل تيارات تجديدية، فوجدت في الواقعية أو الجدلية الاجتماعية ضالتها، وتطلعت إلى المنهج البنيوي بفروعه، مأوى لها، وبقيت اتجاهات أخرى تبحث عن موقع لها في الساحة النقدية المغربية كالنقد التنظيري والنقد الجمالي ونقد النقد كل يريد إثبات وجوده، وتدعيم حضوره عن طريق الممارسة النقدية والتجريب...

الباب الثاني: الواقعية الاشتراكية (الجدلية الأيديولوجية) في النقد المغربي: فقد خصصته للحديث عن الواقعية الأوربية والعربية، ثم الواقعية في المنظور النقدي المغربي، فقد مهدت لذلك بتقديم أوضحت فيه عن إجماع الساحة النقدية المغربية على وجوب اقتراب الإبداع من الواقع الشعبي والتحامه بقضاياه اليومية، والخلاف السائد، هو كيفية تصوير هذا الواقع المعيش، وضرورة صدوره عن إيديولوجية معينة أو ابتعاده عنها، ومن هنا ظهرت مقولة الالتزام في صدق وقناعة، ورأى فريق آخر بمقولة تمثل الصراع الذي تحكمه أيديولوجية معينة لأن الأدب ــ في نظره ــ هو شكل من أشكال الوعي الطبقي والقضاء على التخلف في شتى الميادين يكون ــ حسبه ــ

عن طريق المقولات الماركسية والاشتراكية وفلسفتها، فشاع في النقد المغربي ما عرف بالواقعية الاشتراكية أو الجدلية الاجتماعية الأيديولوجية أو الواقعية الجديدة.

والملاحظ على هذا التوجه أنه انشغل بالصراع وأهمل الواقع، ولهذا لم يطبق المنهج الذي دعا إليه بجدية مما أضاع فرصة تطبيق المنهج علميا وتهيئة الأرضية لاحتضانه، وإنما تأثر الوضع السياسي، واندمج في المواجهات الفكرية الأيديولوجية والدفاع عن طرحات معينة، ومحاولة إرساء ثقافة واكتساب معرفة جديدة.

وأما الفصل الأول: فقد بينت فيه أثر الواقعية الأوربية في النقد المغربي، وكيفية تعاملها مع الإبداع ومقولاتها ومفاهيمها وخاصة مقولات ستالين وبعض الكتاب الروس وأفكار ماركس وانجلز ، وجورج لوكاتش بريتشت والواقعية الأوروبية وما عرفته من محاولة إيجاد منهج واقعي متفائل ..

وفي الفصل الثاني :تناولت الواقعية في المنظور العربي، وحال الأمة العربية وهي تحت الاستعمار وبعد الاستقلال وكيفية تبنيها لهذا المنهج ودعوات النقاد إلى تطبيقه وعرفت ثلاثة اتجاهات واقعية اشتراكية ماركسية، وواقعية قومية اشتراكية، وواقعية عربية إنسانية.

وتطرقت إلى الاتجاهات الثلاثة قضية الثقافة والإبداع وقضية الشكل والمضمون ومسؤولية الأديب وإلتزامه، وأقرت هذه الاتجاهات الوظيفة الجمالية للأدب والإبداع مع اختلافهم حول مهمة هذه الجمالية .

الوظيفة الجمالية للأدب والإبداع مع اختلافهم حول مهمة هذه الجمالية .

الفصل الثالث: الواقعية الاشتراكية في النقد المغربي: فقد اتخذت هذه الواقعية في الفكر المغربي منحى جدليا اجتماعيا حادًا، قاده نقاد متمرسون مثل الناقوري، والعوفي، والشاوي.

وزعموا أن نظرتهم علمية تتمثل في احترام الموضوعية وتحكيم العقل،

واستحضار الوعي والابتعاد عن الخيال وإدراك الحقيقة وفهم معطيات الواقع وشروحه، ويولون أهمية لمضمون العمل الأدبي.

ووقفوا ضد الإنتاج البرجوازي الذي وصفوه بالمضلل والمزيف لمعطيات الواقع ولا يتمثل حقيقة الصراع فيه، على النقد أن يوظف مقولات الواقعية الجدلية لتوضيح عجزه وكشف مغالطاته، وعلى الناقد أن يناضل من أجل التطور الإيجابي،لينتج أدبا صادقا صريحًا يعبر عن الصراع القائم بين القوى المتناقضة في المجتمع ويدرك حقيقة الواقع في حركته ومعطياته، والنقد مطالب بأن يجد فيه مجالا مناسبا لتمثلاته وتطبيقاته، وعلى هذا الأساس يوجّه النقاد مفهوماتهم وآرائهم، وقد ربط النقاد المغاربة نقدهم الواقعي بمقولات فطاحل النقد الواقعي الجدلي من نقاد الغرب والشرق.

الباب الثالث : البنيوية التكوينية في النقد المغربي:

وقد قسمته إلى مجالين: نظري وتطبيقي وقد أوضحت أراء كوكبة من النقاد المغاربة البارزين والذين تبنوا هذا الاتجاه أمثال : محمد برادة، سعيد علوش ، محمد بنيس ، حميد لحميداني، وقد أوضحت كيف لعبت المثاقفة الدور الأكبر في توجيه الدراسات النقدية في المغرب ، إلا أن النقاد المغاربة حاولوا البحث عن منهج يجمع بين تقييم المضامين الاجتماعية، وبين احترام الخصوصية الأدبية وظيفتها ومقوماتها... فكانت البنيوية التوليدية التكوينية التي طورها غولدمان فتبنوا مقولاتهم وطبقوها في أبحاثهم.

محمد برادة في دراسته، محمد مندور وتنظير النقد العربي، وسعيد علوش في دراسته، الرواية الأيديولوجية في المغرب العربي ومحمد بنيس في دراسته ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مقارنة بنيوية تكوينية،وحميد لحميداني في دراسته: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية.

وحاول هؤلاء أن ينظروا لمنهجهم الذي تبنوه مع الاستعانة بمقولات المنظرين للمنهج أمثال غلودمان في عدة مؤلفات كما استفادوا من الدرس اللساني عند دي سوسير وغيره.

وكانت مبررات تبني هذا المنهج هي المرونة في المفاهيم والأهمية التي يعطيها للتاريخ، والهروب من الأحكام المسبقة. وهذا المنهج يسمح بدراسات البنيات الفوقية والسلفية واللحظة التاريخية،والإبداع الأدبي والاهتمام بعنصر اللغة والاهتمام بالأنساق والقوانين الداخلية للعمل الأدبي.ونلاحظ استعمال أكثر من منهج والاستعانة به لإثراء العملية النقدية في هذه الدراسات .

أما المجال التطبيقي، فإن النقاد حاولوا أن يطبقوا ما توصلوا إليه في منظورهم، لأن الدراسات التي قاموا بها كانت نظرية وتطبيقية في نفس الدراسة .

وحاول كل ناقد أن ينطلق من منظوره للبنيوية التكوينية ثم يطبق ذلك مباشرة .

والملاحظ أن النقاد لم يطبقوا البنيوية التكوينية ولا مقولاتها بدقة وعمدوا إلى التنويع أو الإضافة، أو الأخذ ببعض المفاهيم دون غيرها، وتوظيفها في مقاربة الأعمال الإبداعية، ونلاحظ أن هذا التطبيق قد ترك عدة ثغرات مما أدى إلى قصور منهجي واضح أثناء التطبيق.

محمد برادة في مقاربته لأعمال محمد مندور لم تكن بنيوية تكوينية في جميع مراحلها وجميع نتائجها على الرغم من أنها طرحت بجدية.

وحاول أن يبرز في جدلية موضوعية الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي عايشه الناقد محمد مندور وتحديد مكونات وعيه الثقافي الأيديولوجي وتحليل إنتاجه وكتاباته السياسية والاجتماعية ليستنتج بنيتها الدالة وما تتضمنه من رؤية للعالم عبر الحركة الوطنية خلال 1936-1952م .

ولم يستطع محمد برادة أن يطبق مرحلتي التفسير والفهم، إلا في مجال واحد عند مندور هو النقد الأيديولوجي فقط.

وقد قام برادة بدراسات أخرى لبعض الأعمال الروائية أراد أن يطبق فيها منهجه المفضل، ومع ذلك فقد سقط في تجزئة المفهوم وفصله عن أرضية المنهج كجهاز متكامل، مع جلبه لمفاهيم أخرى وخلطها مع المنهج البنيوي التكويني مما جعله يفقد السيطرة على المنهج.

أما السعيد علوش، فقد وقع هو الآخر في نفس الأخطاء إذ الملاحظ عليه عندما أراد تطبيق مفاهيم ومقولات المنهج البنيوي التكويني أنه سقط في عدم الثقة والوضوح في استعمال تلك المفاهيم، وعلى وجه الخصوص استغلال مفهوم الوعي الواقع والوعي الخاطئ والوعي الممكن مما جعلها مرتبكة وقاصرة وغائبة، وذلك في دراسته للرواية المغاربية.

ونستنتج أنه لم يحقق النتائج التي طرحها للدراسة وذلك لعدة أسباب منها:

1ـ لم يهتم بالبنيات الجزئية وإيجاد العلاقات الداخلية التي نجدها في تفاعل يؤدي إلى كشف الدلالة الاجتماعية للبنية العامة، ومعرفة البنية الذهنية التي تماثلها

2ـ التقصير في البحث عن البنية الدالة لكل نص، ولم يحاول فهم بنيات النصوص كمجموعة أو متن ولجأ إلى وضع افتراضات على شكل بنى وأراد أن يبرهن عليها باستشهادات مجتزئة من النصوص، وهذا مما أوقعه في الانتقائية.

3ـ عدم اهتمامه بالتناظر بين بنيات العالم التخيلي وبنيات الواقع التاريخي والاجتماعي.

4ـ لم يحسن الاستفادة من المنهج البنيوي التكويني فلم يحقق النتائج التي كان يصبو إليها.

ومحمد بنيس،حاول تغذية المنهج البنيوي التكويني بمقولات أو نظريات أخرى .

وهو يركز على دعامتين : الأول الصيغة اللغوية للنص الأدبي والثانية الطبيعة الاجتماعية الجدلية حيث لا تنفي إحداهما الأخرى ، وقد توصل إلى ثلاث بنيات في الشعر المغربي المعاصر« التجريب،السقوط والانتظار، والغرابة»

وعلى الرغم من تتبع بنيس للمنهج البنيوي تتبعا منطقيا إلا أنه وقع في بعض الإسقاطات والنتائج غير المستساغة خصوصا في بنية السقوط والانتظار.

أما حميد لحميداني في دراسة للرواية في المغرب فقد توصل إلى بنيتين أساسيتين متقابلتين وهما: موقف المصالحة مع الواقع وهي تحتوي على بنيتين المصالحة واللحظة السعيدة والمصالحة وتبرير الانهزام والثانية : في موقف انتقاد الواقع الاجتماعي وتتضمن ثلاث بنات،إلا أنه عند التحليل وقع في تحديد كل بنية لكل رواية على حدة .

وكل ذلك عبر بعدين هما الفهم(التحليل) والتفسير، والملاحظ أن الناقد لحميداني استطاع أن يطبق المنهج البنيوي التكويني وكان طيعا في يده ومع ذلك لم يستطع أن يغيب الواقعية الجدلية .

الباب الرابع: البنيوية الشكلانية والسيميائية في النقد المغربي.

وقد قسمته إلى اتجاهين بنيوي شكلاني وسيميائي.

وقد نجد في القسم الأول نقاد تبنوا المنهج الشكلاني في صراحة أمثال إبراهيم الخطيب،وعبد الفتاح كيليطو وأحمد الطريسي أعراب،وسعيد يقطين ...وغيرهم، وبعضهم جمع عدة مناهج مثل محمد مفتاح الذي تبنى البنيوية الشكلانية والسيميائية وهو يعمل على القراءة المتعددة.

والقسم الثاني: خصصته لدراسة الناقد: إدريس بلمليح للرؤية البيانية عند الجاحظ، دراسة سيميائية، ودراسة الناقد عبد الكريم الخطيبي للاسم العربي الجريح دراسة سميميائية تداخلية لعدة موضوعات منها :

- حديث الأمثال الشعبية المغربية Le Discours parémiologique
- الوشم، كتابة بالنقط. Tatouage : écriture en points
- بلاغة الجماع la rhétorique du coït.
- الرسم بالخط: le tracé calligraphique

مع العلم أن الخطيبي تناول في دراسته المكتوبة باللغة الفرنسية هذه الموضوعات بالتحليل السيميائي التداخلي، وقد جال فيها جولات قيمة بالنقد والتمحيص والربط بينها وبين الواقع الذي أنتجت فيه.

وقد تناول موضوعات تعد جديدة جدًا مثل الوشم وبلاغة الجماع عبر النص النفزاوي والوشم على الجسم.وهذه الدراسة السيمائية تعد رائدة في المغرب والوطن العربي وجديرة بالاهتمام .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، والاستقرائي الاستنتاجي في رصد النتائج لتلك الاتجاهات.

واتخذت عدة مراجع ومصادر لهذه الدراسة، وكانت متنوعة، إلا أنها كانت متفرقة، وجلّها في الدوريات والملاحق الثقافية، وبعض الأطروحات الجامعية والندوات وأعمال الملتقيات ، مع العودة إلى المصادر النقدية لتلك الاتجاهات سواء كانت كتبا أجنبية أو عربية أو مترجمة أو مخطوطة كالاطروحات الجامعية التي لم تنشر. وقد أوضحت ذلك في قائمة للمصادر والمراجع في نهاية البحث.

وأشكر أستاذي الفاضل المشرف على هذا البحث الأستاذ الدكتـــور

شايف عكاشة الذي أشرف على هذا البحث ورعاه منذ أن كان فكرة إلى أن اكتملت صورته ، كما أنوّه بتوجيهاته القيمة وآرائه السديدة التي أرشدتني،وأنارت لي الطريق في إنجاز هذا البحث ،فله خالص الشكر والامتنان والعرفان .

وأوجه خالص الشكر إلى كل من أمدني بتوجيهاته العلمية أو ساعدني بمراجع أو وجهني أو حثني على البحث، أو زودني بنصائح قد أفدت منها وشجعني على الاستمرار في البحث فلكل هؤلاء جزيل الشكر.

ولا يفوتني أن أشكر الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لما تجشموه من عناء في قراءة البحث وإصلاح هناته، وأنا على ثقة تامة أن أراءهم القيمة جديرة بالاهتمام والاحترام والتقدير.

والله أسأل التوفيق.

وهو وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل

محمد بلقاسم

مدخل:

السمات الاجتماعية والثقافية السياسية ودورها

في

تطور النقد الأدبي في المغرب.

- تقديم:
- السمات الثقافية
- السمات الاجتماعية
- السمات السياسية
- النقد الأدبي المغربي والتفاعل الاجتماعي الثقافي الأيديولوجي

تقديم

إن المتتبع لسمات المجتمع في المغرب قبل الاستقلال، لا يجد رؤيا واضحة تحتاج إلى دراسة عميقة، بل يجد تماوجًا سياسيًا وإيديولوجيا وثقافيا، مما انعكس ذلك على المؤسسات الثقافية والفكرية والسياسية ...

ولم يظهر جليا إلا بعد الصراع حول العمل من أجل الاستقلال، ومنذ أن بدأ الصراع بين الاستعمار الفرنسي والعرش، ونفي محمد الخامس، وتنصيب إدارة صورية قائمة تتحكم فيها الأهواء وأهداف الحماية الفرنسية، حيث بدأت تنشر الشقاق بين العرش والشعب، والتشكيك في مصداقيته وشعبيته. والزعماء الوطنيون كانوا يراقبون الوضع بحذر شديد وعلى الرغم من تمتعهم بشعبية قوية، ونفوذ سياسي كبير، إلاّ أنهم كانوا مصدر قلق وحذر ، إذ أذهلتهم تجربة تونس التي أطاح فيها زعيم الحركة بنظام الباي وأقام نظامًا جمهوريًا، وزعماء جيش التحرير الوطني لم يكونوا كلهم تحت زعامة العرش، وهم يمثلون قوة لا يستهان بها؛ كل هذه التداخلات أدت إلى إشكالية سياسية اجتماعية ثقافية، يمكن التعرض لها قبل الحديث عن تكوين مجال ثقافي سياسي فكري إيديولوجي بعد الاستقلال.

ويمكن رصد ذلك التطور في عدة قطاعات، وذلك لحصر شروط سوسيو ثقافية في المغرب الحديث .

ويستلزم البحث في العوامل الموضوعية والذاتية التي ساهمت في نشأة الظاهرة الثقافية وتطورها؛ ولذلك فإن دراسة اتجاهات النقد في المغرب تفرض البحث في الشروط ذات المستويات المتعددة التي مارست تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشر على انبثاقه ونوعية المسار الذي اتخذه، والنظريات التي ساهمت فيه ، وتخللت مساره؛ ويحذر دارسو المجال الثقافي من « استقلاله الذاتي الذي يصعب معه أحيانا تبيين القنوات الرابطة بينه وبين الواقع، ومن هنا الحذر الذي يفرض

نفسه على الباحث كي لا يجرفه تيار التبسيطية في تناول علاقة النشاط الثقافي بظروفه الموضوعية » [1].

كانت اتجاهات النقد الأدبي متأثرة بالظروف السائدة في المغرب وانعكاساتها، كالتوجيهات الثقافية والتعليم، والسمات الاجتماعية والسياسية.

[1]) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب نشر الفنك، الدار البيضاء 1989، ص:15.

1- السمات الثقافية :

التعليم : التعليم في المغرب مرّ بعدة مراحل، وكانت تسوده أنواع ثلاثة:

النوع الأول: وهو ما يعرف بالتعليم الأصلي المتمثل في جامعة القرويين والمدارس السائرة في فلكها، وهو تعليم عربي إسلامي، وقد أدخلت عليه بعض التعديلات والإصلاحات الجزئية السطحية التي كانت تحت رقابة الحماية الاستعمارية، والهدف منها هو الإبقاء على هذا النوع من التعليم وتشجيعه ظاهريا، والعمل على عدم تطوره، وإبعاد المغاربة من التوجه إلى المشرق العربي وخاصة الأزهر والاتصال بالحركات التحررية والإصلاحية الداعية إلى محاربة الاستعمار ورفض حمايته وانتدابه، وكانت تصريحات كثير من الفرنسيين دالة على ذلك فيرى ،ف. بيكي V.Piquet « من المؤكد انه من مصلحتنا ألا يذهب المغاربة للبحث عن هذا النوع من التعليم في الخارج، مثل جامع الأزهر الشهير بالقاهرة»[2]، ويدعم هذه الفكرة صاحب كتاب مغرب الغد بول مارتي Paul Marty بقوله : «التدابير المقترحة لتجديد القرويين تحت مراقبة فرنسية دقيقة، ليست أبدا تدابير ثورية، وإنما تستهدف فقط بعث نفس الحياة القديمة التي كانت لجامعة القرويين ولكن بصيغة جديدة... وستمكننا من توجيه التطور الداخلي لهذه الجامعة الذي بدأ يعلن عن نفسه ...[3]، هذه حال التعليم الأصلي تحت رقابة الحماية تسعى إلى حصر مجاله ومراقبته عن قرب دون فتح المجال لتطوره وتفتحه، وقطع الطريق أمام رواده للاتصال بما يجري في المجالات العلمية والفكرية خارج ما حُدّدَ له .

النوع الثاني: ما أطلق عليه التعليم العصري، وقد حظي بعناية فائقة، إذ سخرت له السلطات الاستعمارية كل الوسائل من هياكل وبنايات وتجهيزات، وأمدته

---

[2]) محمد عابد الجابري: أضواء على مشكل التعليم بالمغرب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ،(د.ت)، ص:10.

[3]) المرجع نفسه ، ص:11.

بالإمكانات المادية والمعنوية، وخططت له من أجل ترسيخ قدم الاستعمار ومحو وطمس الشخصية الوطنية ، وتوجيه المغاربة نحو الغرب وإخضاعهم عن طريق التعليم الموجه، ولم يخف المسؤولون الفرنسيون ذلك، بقول ب. هاردي مدير التعليم في المغرب سنة 1920م في خطاب ألقاه أمام مجموعة من الحكام الفرنسيين في دورة تكوينية تدريبية في مدينة مكناس: « إن الرؤوس تنحني أمام المدافع في حين تظل القلوب تغذي نار الحقد والرغبة في الانتقام، يجب إخضاع النفوس بعد أن تم إخضاع الأبدان ، وإذا كانت هذه المهمة أقل صخبًا من الأولى فإنها صعبة مثلها، وهي تتطلب في الغالب وقتا أطول [4] .

وفكرة هاردي بينت مهمة هذا التعليم ودوره وتوجيهه وفلسفته الاستعمارية مستقبلا، حيث ميّز بين نوعين أو نمطين من المتعلمين، وخلقت طبقتين من المغاربة :

الأولى : طبقة الأعيان : المتكونة من رجال الدولة وكبار التجار والعلماء، فأخذت أبناءهم إلى مدارس خاصة، ربطتهم بالحضارة الأجنبية، إلا أن السلطات المشرفة لم تذهب بهم بعيدًا في المجال الثقافي العالي .

الثانية:الطبقة الكادحة:المتكونة من الجماهير العريضة في المدن المحرومة والقرى البائسة، وكانت السياسة الاستعمارية تسعى إلى حرمانها من التعليم إلا ما ناسب بعض الأعمال التي تخدم مصالح الاقتصاد الفرنسي والطبقة التي تسير في فلكه.

ويؤكد هاردي: « وهكذا فنحن ملزمون بالفصل بين تعليم خاص بالنخبة الاجتماعية وتعليم عموم الشعب، الأول يفتح في وجه أرستقراطية مثقفة في الجملة متحضرة ومهذبة، ولكنها أرستقراطية ،توقفت عن النمو الفكري بسبب تأثير العلوم القروسطية » ومهددة في وجودها المادي بسبب افتقادها للأساليب الاقتصادية

---

[4]) المرجع السابق ، ص18.

الحديثة.

إن التعليم الذي سيقدم هذه النخبة الاجتماعية، تعليم تطبيقي يهدف إلى تكوينها تكوينا منظمًا في ميادين الإدارة والتجارة ، وهي الميادين التي اختص بها الأعيان المغاربة، أما النوع الثاني وهو التعليم الشعبي الخاص بجماهير السكان الفقيرة والجاهلة جهلًا عميقا، فسيتنوع بتنوع الوسط الاقتصادي، في المدن يوجه التعليم نحو المهن اليدوية ... أما في البادية فسيوجه نحو الفلاحة والتشجير وتربية المواشي، وأما في المدن الشاطئية فسيكون التعليم موجها نحو الصيد البحري والملاحة، وطبعا كان هذا التعليم يلقى باللغة الفرنسية التي تعطي للتلاميذ (فكرة عظمة فرنسا) دون إهمال تاريخ المغرب »[5]

إن هذا التعليم يصنف الأطفال والمدارس على أساس طبقي، وكان لا يسمح للتلاميذ بدخول الثانويات أو مدارس طبقة الأعيان إلا لفئة معينة وهي « النخبة الاجتماعية التي يقبلها الشعب ويحبّها ويحترمها والتي تحكمه بكل قوى الدين والعلم والهيبة والإدارة والثروة » وهي وحدها التي ينبغي أن تعطى « تربية فكرية رفيعة »، ويجب عزلهم عن باقي أفراد الشعب الذين لا يمكنهم استعاب هذه التربية ولا ينبغي أن لا « ينمى فيهم أذواقا وحاجات وآمال لن يقدروا هم على إرضائها بأنفسهم، ولن تقدر الحماية ولا المخزن ولا المستعمرة ولا الاقتصاد المغربي على تحقيقها لهم ...» [6]

وكان إلى جانب هذا التعليم الذي وُصف بالعصري، الذي ساد أثناء استعمار المغرب، تعليم آخر قريب منه إلا أنه كان يُمنح لفئة متميزة، وهو نفس التعليم الذي يطبق في فرنسا، وكان مقصورا على أبناء الفرنسيين، والأوروبيين وبعض الأفراد من المحظوظين من كبار المغاربة الذين تمكنوا من كسب هذا

---

[5]) المرجع السابق ، ص:21.

[6]) انظر Paul Marty : le Maroc de demain Paris 122-124

الامتياز التعليمي في المدارس الأوروبية.

وكان هناك تعليم خاص باليهود يعدهم لاحتلال مكانة في المجتمع أو الهجرة إلى أرض المعياد « فلسطين »، وهو تعليم يعتمد على إعداد المحاسبين والمسيّرين الإداريين،وإعدادهم للميادين العصرية المنتجة، حسب المسو هاردي « يمكنني أن أؤكد أننا سنتوفر قريبا على مدارس فنيّة كبرى تجعل من شبابنا الإسرائيليين فنيين واختصاصيين من الدرجة الأولى في الميكانيك والتجارة الفنية ... ومن يدري فإذا كان بعضهم متأكدًا من أنه سيجد نفسه يوما يعيش في طمأنينة الأرض الموعودة... فما عليهم إلا أن يقبلوا منذ الآن على المدارس الفلاحية ...» وهذا مما يدل على أن السياسة الاستعمارية كانت متواطئة مع الصهيونية في إعداد اليهود لاحتلال فلسطين؟ لذا أعدّوهم إعدادا خاصا لذلك الغرض.

النوع الثالث : التعليم الحر ، وكان تحت رعاية الحركة الوطنية ، ويلقن باللغة العربية ويؤطره أساتذة تشبعوا بالروح الوطنية وآمنوا بالاستقلال، إلا أنّه كان محاربا من السلطات الاستعمارية، وتعرضت مدارسه للإغلاق والمضايقة، إلا أن رواده كانوا يتزايدون باستمرار،والملاحظ على هذا التعليم انه كان لا يؤهل أصحابه بالحصول على شهادات ومؤهلات تمكنهم من الوصول إلى المراتب العليا بعد الاستقلال، واحتلال مناصب سلطة القرار، وكانت الفئة التي تعلمت في المدارس الاستعمارية هي التي ساعدها الحظ إلى اعتلاء الوظائف الكبرى في شتى مجالات الحياة، وذلك أن أبناء النخبة كانت كل الظروف في صالحهم وخاصة أبناء اليهود الذين مكنهم تعليمهم المتخصص المطابق للتعليم الأوربي من الولوج إلى مختلف المراتب بكل سهولة في القطاع العام والخاص ...

ويمكن حصر النتائج التي تمخض عنها التعليم في عهد الحماية الإستعمارية إلى أن الغالبية الساحقة من المغاربة بقيت دون تعليم مما أدى إلى فروق طبقية واضحة ، مكنت طبقة النخبة من تعليم أبنائها وإعدادهم لتولي المهام العليا غداة

الاستقلال، حيث زودتهم بالوسائل والإمكانيات اللازمة لمواصلة الدراسة إلى النهاية، ومن الملاحظ العجيب أن زعماء الحركة الوطنية وقادتها الذين عارضوا باستمرار السياسة التعليمية وخلوها من القيم الوطنية والقومية ، ألحقوا أبناءهم بالمدارس الأوربية، وربما لأنها وحدها القادرة على تمكينهم من اكتساب المعارف والعلوم، ولا بأس ــ في نظرها ــ إذا ضحت ببعض القيم الوطنية في سبيل تعليم أولادهم تعليمًا يؤهلهم لخوض غمار الحياة مستقبلا...

وأسفر ذلك التعليم المتنوع على ظهور نمطين متعاكسين في التفكير أثناء الاستقلال ، الأول: نموذج غربي أنتجته المدارس ذات النمط الفرنسي الأوربي ، والثاني : نموذج عربي إسلامي، أنتجته المدارس العربية والحرّة والتعليم الأصلي والجامعات المشرقية .

احتدم الصراع بين النمطين المتعارضين وامتد إلى اليوم، مما أثر على التوجيهات الثقافية وبروز المشارب الإيديولوجية.

ومما نتج عن التعليم قبل الاستقلال، هو استلاء النخبة التي أعدتها الحماية الاستعمارية لاستمرار ذلك النمط التعليمي المستمد من استعمال اللغة الفرنسية أداة للتسيير واكتسابه العلم والفوز بالمناصب في عهد الاستقلال، كما كانت هذه اللغة بمثابة امتياز لمن يتقنها، واعتبر كل من تعلم بالعربية عاجز عن أداء أي مهام أو مسؤولية ذات قيمة في دواليب الدولة .

وكانت هذه الظاهرة بمثابة الحاجز لتوحيد الأفكار الثقافية والرؤية الموحدة للمجتمع المغربي ومستقبله وربطه بأصالته، مما أدى إلى الحيرة في اتخاذ اتجاه موحد، يقول عباس الجراري الذي عاش هذه الملابسات:« الثقافة المغربية في حاضرها حائرة في اختيار الاتجاه الذي من شانه أن يبلور معالم إيديولوجية

وطنية قادرة » [7].

وفي السنوات الأولى للاستقلال جدّدت الحركة الوطنية مطالبها ومشروعها في مناهظة الغزو الثقافي، الذي بدأ سنة 1930م بإعلان سلطة الحماية آنذاك الظهير البربري الذي استهدف تنصير البربر المغاربة لقد كان هناك ارتباط في أذهان بعض الفرنسيين، ــ كما عبّر عنت ذلك أندري جوليان ــ بين إدماج المغاربة وتنصيرهم، وقد اعتبر هؤلاء بأن إقامة المدارس في المناطق البربرية هي السبيل لتحقيق هذا الهدف، وأكد أحد المساندين لهذه الفكرة بقوله : « دخولنا إلى البلاد البربرية سيتم باسم فرنسا وليس باسم السلطات، إنه سيتم بواسطة مدرسة علمانية ليست ملحدة بل دينية »[8]كما استرجعت إلى أذهان الشعب « ذاك التهميش الذي لاقته اللغة العربية والإهمال المقصود لتاريخ المغرب في برامج التدريس التي أقرتها السلطات الفرنسية بالمغرب »[9].ولقد نودي في السياسة التعليمية منذ أوائل الاستقلال بمبادئ كبرى مثل التعميم والتوحيد والتعريب ومغربية الأطر سعيا لإيجاد المدرسة الوطنية النموذجية « ويمكن أن نقول بأن مجال التعليم كان من المجالات التي تابعت فيها الحركة الوطنية نظامًا مستميتًا بعد الاستقلال ، ولذلك، فإنه لم يكن بإمكان المغرب المستقل أمام مشكل التعليم الذي كان مطروحًا بإلحاح إلا نهج سياسة تؤدي إلى تعميم التعليم » [10] وكان ذلك الضغط الذي مارسته الحركة الوطنية على الحكومات الأولى أدى إلى ارتفاع وتطور ملحوظ في نسبة التمدرس [11]

ومهما يكن فإن تحقيق رغبة الجماهير في التعليم، وتحقيق السياسيين لذلك كان بعيدًا عن الهدف المأمول، إذ كانت الشعارات الجوفاء (غير القابلة للتنفيذ) لأن

---

[7]) عباس الجراري: الثورة والثقافة ، مجلة آفاق ربيع1972 ، ص:36.

[8])Charles André Julien , le Maroc Face aux impérialismes Éditions ,J.A 1978,p :159

[9]) Georges Oved , la gauche françaises et le nationalisme Marocain Édition l'harmattan 1984 Tome2 p :303

[10]) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، ص:25.

[11]) Bouaziz Mustapha M le mouvement national Marocain (1912-1975) thèse de doctorat de cycle paris1987 p :209

النخبة المتعلمة المسيطرة على دواليب السلطة، تحركت لإفشال هذه الطموحات والرغبات التي تبخرت وتحطمت تحت ضربات النخبة المتعلمة بالأمس ، والتي بدأت تتخندق وتتكتل مع الفئات المستفيدة والماسكة بزمام الأمور، وتحاول تهدئة حماس الجماهير الشعبية، والبحث عن حلول سريعة توفيقية مؤقتة، لأن الشعب بدأ يضغط مطالبا بالمقاعد لأبنائه في المدارس آملا في ذلك سبيله لمزاحمة تلك النخبة في مناصبها أو احتلالها بعد وقت قصير،وإبعادها عن امتيازاتها الموروثة، والمكتسبة منذ زمن الحماية .

ـــ ولذلك قد اتخذ مشكل التعليم في المغرب طالعًا سياسيًا، وعاملا فاعلا في أهم الأحداث السياسية التي عرفتها الساحة المغربية ، وعندما حاولت الحكومة المغربية عام 1964 تخفيض ميزانيتها في التعليم، وتحديد سن الدخول إلى التعليمين الابتدائي والثانوي مست أطفال الفئات الاجتماعية الدنيا التي رأت الكثير من آمالها في الارتفاع الاجتماعي بواسطة أبنائها تتبخر، وتجلى ذلك في رد فعل هذه الفئات بوضوح خلال الاضطرابات السياسية التي عرفتها العديد من المدن المغربية في شهر مارس1965 م [12].

ـــ كل ذلك ، أدى إلى اخذ النخبة الحاكمة كل الاحتياطات لتحصين نفسها والتمسك بمناصبها وامتيازاتها، فشكلت مع رجال الأعمال والمال حلفا تكونت فيه الطبقة البرجوازية المغربية، وسارت على غرارها طبقة الموظفين الناشئة فتكونّت الطبقة البرجوازية الصغيرة، وذلك بتحالفها مع بعض الفئات مثل صغار الملاّكين والصنّاع والتجّار، تاركة الطبقة السفلى غارقة في صراعها مع كسب القوت اليومي، وهكذا، كان نظام التعليم الموروث عن الحماية واستمراره بعد الاستقلال من الأسباب التي شكلت الطبقات في المجتمع المغربي .

---

[12]) ينظر : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، ص:25، وكذلك انظر le mouvement national Marocain, p :211.

ـ وكان تصاعد عدد المدارس والمتمدرسين فيما بعد، من العوامل البارزة في زيادة عدد القراء للإبداع الأدبي والدراسات المرافقة له ، كالنقد والتعريف به في المجلاّت والصحف « لأن النظام التربوي ليس بعيدًا عن نشوء الظاهرة الأدبية أو استمرارها في المجتمعات»[13] وقد لاحظ الباحثون أن زيادة القراءة النوعية، كان مرتبطا بإنشاء الجامعة المغربية، إذ كانت سببا مباشرًا في نشأة النقد واستمراره، وربما يعود ذلك إلى عدّة مستويات « بعضها يرتبط بالمستوى الثقافي للذين يمارسون هذا النقد، وبعضها الآخر يعود إلى الدور المعرفي الذي لعبته الجامعة كمؤسسة تمكن من الدراسة الأدبية التي يفرض فيها العمق والفعالية والتوجيه إلى اكتساب مناهج البحث العلمي في هذا المجال »[14]

ويؤكد الدكتور جابر عصفور عند دراسته للرواية المغربية وطفرة النقد الأدبي المغربي على أن « من الطبيعي أن يواكب الطفرة التي حدثت في الإبداع الروائي المغربي ... طفرة موازية في النقد الروائي على مستويات متعددة من الممارسة التي تصل التنظير بالتطبيق والملاحظة التي يمكن أن يسجلها المرء في تأمله هذه الطفرة أنها انطلقت من داخل المؤسسة الجامعية، وبواسطة جيل جامعي اخذ على عاتقه تأصيل النقد الروائي في المغرب تأليفا وترجمة وأوكل إلى تلامذته تفاصيل دراسة النصوص والظواهر الروائية...»[15] كما أن معظم النقاد يمارسون التعليم العالي مما مكنهم من الارتباط بالمعرفة وعالم البحث والدراسة[16] وهكذا أسهمت الجامعة في محاولة إرساء البحث النقدي المرتكز على قدر من التماسك النظري والمنهجي ...[17]

---

[13]) مفاهيم نقد الرواية المرجع السابق ، ص:25.

[14]) المرجع نفسه ، ص:26.

[15]) جابر عصفور : زمن الرواية ـ سلسلة مكتبة الأسرة ـ الهيئة المصرية العامة لكتاب 1999 ص:338.

[16]) انظر : عبد السلام التازي، الأدباء المغاربة المعاصرون دراسة ببليوغرافية إحصائية منشورات الجامعة 1985 ص:23 وما بعدها
وفاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، ص:26.

[17]) المرجع نفسه ، ص:27

2- السمات الاجتماعية :

إن المتمعن في السمات الاجتماعية للمغرب، يجد أنها تتشكل من أوضاع ورثتها عن الحماية الاستعمارية، التي مست العديد من جوانب الحياة الاجتماعية، ومن أكثر التحولات التي تغيرت هي البنيات الاجتماعية التقليدية في البادية، إذ استولى المعمرون الأجانب على معظم الأراضي، فسيطروا عليها وجردوا الفلاحين المغاربة من ممتلكاتهم بالقوة ، وتحولوا إلى أجراء يومين في حقول المعمرين، فأصبح كل منهم يعمل مع زوجته وأطفاله في هذه المزارع [18] التي كانت بالأمس القريب أرضه وملكه التليد.

وإذا كانت هذه حال الأرياف والبوادي، فإن المدن المغربية عرفت تحولا في ظروفها الاجتماعية، إذ استحدثت مصانع استغلت اليد العاملة الرخيصة من النزوح الريفي نحو المدن، بالخصوص الذين طردوا من أراضيهم وأصبحوا دون مأوى ومن فئة أفراد طبقة الفقراء والمحرومين، وبخاصة من الحرفيين الذين فقدوا كل أمل في تسويق منتوجهم أمام تزايد المصنوعات وغزوها للسوق المغربية، وبينت عدة دراسات هذا التحول الاجتماعي، الذي حوّل المجتمع المغربي إلى عمال أجراء في مصانع الأوروبيين المستغلين لظروف المحرومين، في معظم المدن المغربية، التي تحولت إلى مناطق صناعية[19]وحسب بعض الدارسين، فإن هذه الطبقة الناشئة، لعبت دورًا طليعيًا في الحركة الوطنية، بعد تحكمها في العمل النقابي وتنظيماته منذ أواخر الأربعينيات [20]

وكانت طبقة أخرى بالمدن تعرف بالبرجوازية التقليدية، تتكون من فئة العائلات الممارسة للتجارة، وقد استطاعت أن تكسب ثروات كبيرة وبخاصة أثناء

---

[18]) انظر Albert Ayache, le Maroc, Édition sociales 1956 ;p :154.

[19]) المرجع نفسه ، ص:184-185.

[20]) مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، ص:22.

الحرب العالمية الثانية، التي جلبت لها عدة امتيازات وأموال[21] وترى الباحثة فاطمة الزهراء أزرويل، أن هذه الطبة هي التي أنتجت « الرعيل الأول من المثقفين الذين قادوا الحركة الوطنية سواء منهم الذين تخرجوا من المعاهد الدينية كالقرويين، أو الذين درسوا في مدارس « الأعيان » التي أسستها الحماية وتخرجوا من المعاهد والجماعات الفرنسية » [22].

ولتحديد السمات الاجتماعية للمجتمع المغربي، لا بد من تحديد الطبقات المكونة له التي كانت امتدادًا للتطورات التي مست مختلف جوانبه؛ وتشكلت في اغلب التجمعات الحضرية والريفية ، والغالبية العظمى في المدن تنتمي إلى فئات تتكون من الحرفيين والتجار الصّغار والمتوسطين، والمثقفين، الذين ترجع أصولهم الاجتماعية إلى فئة الطبقة المتوسطة التي يطلق عليها البرجوازية الصغرى، توسعت بتوسع الوظيفة العمومية بعد الاستقلال .

وهذه الطبقة المثقفة التي برزت في المجتمع المغربي المرتبطة بالبرجوازية الصغرى لن تحظ بالاهتمام إذ نظر إليها الدارسون للمجتمع العربي على أسس تقدمية أو ماركسية، على أنها طبقة غير واضحة المعالم، فهي في نظرهم « كبقايا خليطة من طبقات منحطة»[23]فهي متكونة من الحرفيين وصغار الفلاحين وأصحاب المتاجر وفقراء المثقفين حسب رأي عبد الله العروي الذي يعتبرها طبقة معروفة المعالم إذ يقارنها بالطبقة ذاتها في المجتمع الرأسمالي في الدول الأوروبية فيقول عنها:« إذا لم تكن طبقة ذات حدود بيّنة في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، فإنها تكون دون ذلك في مجتمع مجزأ أو متنافر» [24]

---

[21]) المرجع نفسه ، ص:22 نقلا عن فتح الله لعلو: التغلغل الإمبريالي والاندماج في الرأسمالية وتطور التشكيلة ، ص:61.

[22]) انظر : مفاهيم نقد الرواية ، ص:22.

[23]) عبد الله العروي، أزمة المثقفين، ترجمة، ذوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 1987 ص:158 وما بعدها .

[24]) المرجع نفسه ، ص:160.

وهذه الفئة تملك ناصية الثقافة التقليدية والحديثة فهي تملك ذلك « الاستخدام القاصر عليها وحدها للثقافة التقليدية أو الحديثة »(25) وحسب رأي العروي سواء كانت في السلطة أو أبعدت عنها « هي التي تحدد أفق المثقفين وتعرف السياسة الثقافة »[26] ولقد لقيت بعض التهميش المقصود، وبخاصة بعد إسقاط حكومة عبد الله ابراهيم فإن الحركة الوطنية، لم تسحب منها السلطة الثقافية وبخاصة من أبنائها كشريحة اجتماعية فاعلة، وكان لها دور بارز في النقد الأدبي، حيث اتخذته ضمن أدواتها الثقافية التي استخدمها المثقفون المنحدرون منها في التعبير عن موقعها في الصراع الاجتماعي، والدفاع عن الفئات المتوسطة والصغرى والمهمّشة عموما تجاه الفئات التي جنت ثمرات الاستقلال وارتقت في السلم الاجتماعي بفضله حسب رأي الباحثة فاطمة الزهراء أزرويل [27].

---

[25]) المرجع السابق ، ص:160.
[26]) المرجع نفسه ، ص:158
[27]) مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، ص:23.

3- السمات السياسية

عرفت الساحة السياسية المغربية عدة اتجاهات، ارتبطت أفكارها بالتقلبات والتحركات التي شهدتها أثناء الحماية الفرنسية، وغداة الاستقلال ، ويمكن حصرها في ثلاثة اتجاهات كبرى وهي: الأحزاب اليمينية، والأحزاب اليسارية، وأحزاب الوسط.

أما أحزاب اليمين، فهي تتبنى إيديولوجية الدولة، التي تسهر على دعمها وتوجيهها، ونشر ثقافتها الرسمية، وتعتمد على المخططات التقنوقراطية وهي دوما نصيرة الحكم وتعمل على توطيد دوالبه.

وأحزاب اليسار المعارضة، وهي تحاول أن تثبت منظورها الفكري الذي يعبّر عن المفاهيم الثقافية التي تتماشى مع مواقفها تجاه القضايا المطروحة في الساحة المغربية، والتي أوضحت دومًا أنها لم تحيد عنها .

والاتجاه الثالث ، المتمثل في أحزاب الوسط التي يتقدمها ويتزعمها حزب الاستقلال، الحريص على تثبيت إيديولوجيته، وتمكين شخصيته المتميزة من البروز في الساحة الثقافية والسياسية والاجتماعية.

والخلاف الدائم بين الدولة وأحزاب اليمين ، وأحزاب اليسار، وفي فترات أحزاب الوسط، حول قضايا سياسية اجتماعية واقتصادية، فإن الصراع المصيري كان دائمًا بين حزب الاستقلال(الوسط)، وأحزاب اليسار ممثلة في حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، لأنها كانا أكثر الأحزاب اجتذابا للطبقة المثقفة وفئة البرجوازية الصغيرة والنشطة في المغرب، وينعكس فكرها السياسي بوضوح على التوجهات الثقافية، لهذا لا بد من البحث عن المقولات الثقافية في إيديولوجيتهما ورصدها في مجال النقد الأدبي وتطوره .

1ــ حزب الاستقلال:

تعود مرجعية تأسيسه إلى عدة حركات وكتل وطنية، منها الحركة الوطنية وكتلة العمل الوطني التي انبثق عنها الحزب الوطني لتحقيق المطالب الاستقلالية، الذي أسسته الحركة الوطنية أيضا بعد حل السلطة الفرنسية لكتلة العمل الوطني عام 1937م.

ــ قدمت الحركة الوطنية وثيقة المطالبة بالاستقلال، للسلطات الاستعمارية في 11 يناير 1944م ، إن هذه الوثيقة تعد بمثابة « بيان تأسيس حزب الاستقلال» ومن أهم أهدافه ، استقلال المغرب وتوحيده، وتأسيس نظام ديمقراطي، يضم سائر الطبقات والعناصر المكونة للأمة المغربية [28] انظم إلى صفوف هذا الحزب النخبة الوطنية وأبرز المثقفين النشطين، وكان متواجدًا في جميع أوساط الشعب أثناء الاحتلال، ولما نال المغرب استقلاله، ملأ الحزب الوظائف الشاغرة بأتباعه ومناضليه السياسيين، وبقيت سياسته تعتمد على مبدأيْ الاستقلال والديمقراطية.

وقد شارك في عدة استحقاقات وطنية وجهوية وبلدية ونقابية، وبرلمانية، وقاطع بعض الانتخابات، وشارك في تشكيل حكومات وامتنع عن المشاركة في أخرى، وقد وجهت إلى حزب الاستقلال عدة انتقادات فاعتبره البعض حزب البرجوازية ساكنة المدينة التي سيطرت على كل شيء وسعت عناصر قروية التي لم تتحقق مطالبها بعد الاستقلال، على تأسيس حركة منافسة لحزب الاستقلال حتى لا يحتكر العمل السياسي، وهو حزب الحركة الشعبية الذي اعتبر أن « حزب الاستقلال ما هو إلا عشيرة عائلية إقليمية تعمل على توظيف أعضائها في القطاعات الحية للدولة المغربية لتستحوذ على الحكم والثراء وتسحق أولائك الذين يعارضون سيطرتها» [29].وربما كان رفض حزب الاستقلال إنشاء أحزاب منافسة، واستبداد

---

[28]) يمكن الرجوع إلى : علال الفاسي: الحركات الاستقلالية في المغرب ، ط 1، ص:246 ووثيقة المطالبة بالاستقلال 1944/01/11 وبخاصة الفقرة الأخيرة .

[29]) عبد الرحيم الورديغي : الخفايا السرية في المغرب المستقل،ط ، الرباط 1980 ص:110 و139.

الإدارة، والمطالبة بانتخابات حرة بعيدة عن ضغط الاستقلاليين، الذين تسببوا في اضطرابات وفتن متعددة [30]

كما كان الخلاف بين قادة الحزب أنفسهم، وربما طفح الخلاف، منذ تشكيل حكومة أحمد بلافريج الاستقلالية، التي أقصي منها المهدي بن بركة وأنصاره ، الذي طالب صراحة بتأسيس حكومة استقلالية متماسكة منسجمة، تشرف على القوات المسلحة وقوات الأمن الوطني، وأنفسهم الحزب فئتين، محافظة بقيادة علال الفاسي، ونزعة تقدمية بزعامة المهدي بن بركة، الذي كان ينظر إلى حكومة بلافريج حكومة أرستقراطية تتسم بتربية أوروبية وتعيش بعيدة عن الشعب، وطالب بإعادة النظر في مشاركة الحزب فيها، وأدت تلك التصريحات القوية إلى إقالته من إدارة جريدة الحزب الأسبوعية « الاستقلال» الفضاء الذي كان ينشر فيه وأنصاره مقالاتهم الجريئة والساخنة، واتهم بتأليب الشباب ونشر الفوضى داخل صفوف الحزب، وتوسعت دائرة الخلاف بين الفريقين داخل الحزب، مما أدى إلى الاضطرابات في المدن المغربية وتظاهر أنصار المهدي بن بركة وعبد الله إبراهيم، وأدى النزاع إلى حوادث دموية واختطاف كما وقع في قرية بوعرفة بشرق المغرب، وانتشرت الخلافات إلى باقي فروع الحزب في مختلف أنحاء المغرب [31].

وتعمقت الفجوة بين المتنازعين أنصارعلال الفاسي وأنصار المهدي بن بركة إلى الإعلان عن الانسحاب او المقاطعة للاجتماعات ، فأعلن رئيس النقابة العمالية الوحيدة في المغرب، الاتحاد المغربي للشغل، استقالته من اللجنة التنفيذية لحزب الاستقلال عام 1958م وشدّد المهدي بن بركة حملاته السياسية على العلاليين لإسقاط الحكومة، وقدّم صديقه عبد الرحيم أبو عبيد استقالته من الحكومة، وهو

---

[30]) المرجع السابق ، ص:139-143-167.

[31]) وقعت خلافات حادة ودموية بين حزب الاستقلال وحزب الشورى وبينه وبين حزب الحركة الشعبية ...

نائب الرئيس ووزير الاقتصاد، على الرغم من محاولات علال الفاسي المتكررة لعدوله عن الانسحاب من السلطة التنفيذية؛ هذا الصراع المرير بين الجناحين ،كشف عن انقسام حقيقي، أدى إلى استقالة المهدي بن بركة من حزب الاستقلال، في 24 يناير1959، ودعا أنصاره إلى العمل على تجديد قيادات الحزب العليا، وكان رد جناح علال الفاسي بقوة، إذ شنّ حملة تطهير للحزب من جناح المهدي بن بركة، وكوّن لجان لليقظة والتنسيق، واتهم العلاليون جناح بن بركة بدفع الأمة نحو التيارات المادية، بينما أعلن العلاليون تشبثهم بالقيم الإسلامية والوطنية تحت لواء العرش العلوي، وقد وصل الصراع إلى العدالة، إذ أسس المهدي بن بركة هيئة سياسية موازية لحزب الاستقلال تحمل اسم « كنفدرالية الاستقلال» ووقعت مشادات للسيطرة على مقرات الحزب، واعترض العلاليون على ذلك وأقاموا دعوى قضائية مفادها بأن لاحق لها في حمل لقب الاستقلال، مما أدى إلى تغيير اسم الهيئة إلى حزب سياسي مستقل هو « الاتحاد الوطني للقوات الشعبية » في 6سبتمبر1959،وواصل حزب الاستقلال مسيرته مع إدخال روح الإصلاح للتكيف مع الساحة السياسية المغربية الجديدة، إذ عقد مؤتمره الثاني إذ أقحم الشبان في صفوف المجلس الوطني،حدّد برنامجا إيديولوجيا وموقفا من القضايا الساخنة في الداخل والخارج [32]. وجاء في أدبياته وخاصة ديباجته:« إن حزب الاستقلال يؤكد وفاءه للمبادئ الراسخة التي ناضل وما فتئ يناضل في سبيلها وهي : الإخلاص لله، والوطن ، والملك، وتشييد دولة حرة سالمة من كل مخلفات الاستعمار، تنهض على قواعد الإسلام، وتعمل على تقوية الحضارة العربية، وترتكز على نظام ملكي دستوري وممارسة الشعب للحكم،وتعمل على تحقيق التقدّم الاقتصادي، والعدالة الاجتماعية »وقد تطرق البرنامج إلى تحليل هذه المبادئ، ويمكن أن نتحدث عن أهمها فقط، عن تمسكه بالإسلام الذي ينسجم مع

---

[32]) انظر : عبد الكريم غلاب : الاستقلالية عقيدة ومذهب وبرنامج، ط. الدار البيضاء 1960 ص:135 وما يليها.

آمال المغرب في التقدم والحرية والعدل والمساواة والتعاون، وعن اعتزازه بالحضارة العربية التي أخذت طابعها بفضل الروح الإسلامية، والتي تلتقي مع سائر الحضارات الإنسانية، اللغة العربية وهي اللغة الوطنية التي يعتبرها قادرة على مسايرة الركب وعلى استعادة قوتها العلمية، الديمقراطية وهو يريدها متفقة مع تعاليم الإسلام وحرية الفرد في نطاق المجتمع والمساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات في دائرة العدالة... وانتخابات محلية مهمتها الاهتمام بالمصالح الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في ظل نظام ملكي دستوري يضمن مساهمة الشعب في ممارسة الشؤون العامة ومراقبة المسؤولين، أما العدالة الاجتماعية فتتحقق من خلال تطوير البادية وتنظيم الشغل ومحاربة التخلف، وتوزيع الدخل القومي توزيعًا عادلاً، وتقريب الفروق في مستوى الحياة بين مختلف طبقات الشعب ، وعن التبعية، هو المحافظة على سيادة الوطن ووحدة ترابه كله... وتكوين أطر وطنية لإدارة الاقتصاد وتسيير الإدارة، وتكوين مواطنين متشبعين بالعروبة والإسلام مرتبطين بحقوقهم الوطنية وحضارتهم المغربية الإسلامية قادرين على تنمية هذه الثقافة وتلك الحضارة ... والعناية الأساسية في المجال الثقافي: هي تكوين المواطن الصالح ، العارف بلغة أمته وأسسها الدينية والأخلاقية والسياسية...

ولتوضيح وإثراء هذا البرنامج ألف الدكتور عبد الكريم غلاّب ــ عضو اللجنة التنفيذية لحزب الاستقلال ــ كتابه : « الاستقلالية عقيدة ومذهب وبرنامج » والاستقلالية في نظره : « وإذا تعمقنا نجدها مذهبا متميزًا عن المذاهب الاجتماعية الحديثة كما وضعت فلسفتها وطبقت في مختلف بلاد أوروبا وأمريكا » وفي رأي غلاّب أن الاستقلالية تختلف عن الرأسمالية، فهي تحمي المستهلكين من جشع الاستغلاليين والمضاربين وهي تطالب بتأميم مصادر الثروة ومراقبة المشاريع الصناعية ووسائل الإنتاج، والاستقلالية تؤمن بالفرد ومكانته، وتجعله يتحول إلى

آلة مهمتها توطيد دعائم الدولة، وهي « لا تدين بالاقتصاد الحر ولا بالمنافسة كأساس لبناء اقتصاد المغرب » والاستقلالية تختلف عن الاشتراكية بمحافظتها على القيم الروحية التي تربط بين المواطنين، وتجنبهم مغبة الصراع الطبقي واهتمامها بالأسرة الحلقة الأساسية للمجتمع السليم، وبكونها تطالب بمراقبة الدولة للمشروعات لا بملكيتها، وبحق ملكية الأرض وعدم تشتيتها بعيدًا عن الاحتكار وجعلها بيد طائفة قليلة من المواطنين..، والاستقلالية تلتقي مع الاشتراكية في مبادئ كثيرة مثل رفض الدكتاتورية في الحكم والإيمان بجدوى التعاون بين المنتجين والمستهلكين.

والاستقلالية في رأي غلاّب هي مذهب خاص استمد أسسه من عدّة اتجاهات، يراعي خصوصيات المغرب ويحترم القيم الروحية والحضارية، ويقدر الفرد في إطار الجماعة، ويسعى إلى تطبيق مفهوم معيّن للحكم والديمقراطية.

وفي سنة 1963 قدّم حزب الاستقلال وثيقة جديدة للمطالبة بالتعادلية، التي تدعو إلى أن من واجب الدولة رفع مستوى المعيشة وإحداث تقارب بين المواطنين بتوزيع عادل للدخل القوي، وبتمكينهم من فرص متكافئة« لتشييد مجتمع بلاطبقات متمتعًا بالعدالة الاجتماعية »[33]

ولتوضيح مفهوم « التعادلية » و « الاستقلالية » ألف عبد الكريم غلاّب عام 1979 كتاب: الفكر التقدمي في الإيديولوجية التعادلية، ويعطي مفهوما للتعادلية إذ هي « التعادل ، أي تعادل المجتمع حتى لا تطغى فيه قوة على قوة، ولا تطغى فيه فرص على فرص، ولا تطغى فيه طبقة على طبقة، مجتمع لا يختل فيه التوازن بين الممكنات والوسائل الاقتصادية وبين الذين يقومون على خدمة هذه الوسائل ويعود إليهم مردودها» وهي أيضا:« مذهب اقتصادي واجتماعي وسياسي تحريري، يستهدف إحداث توازن اقتصادي واجتماعي في المجتمع المغربي،

---

[33]) انظر:احمد فطري:الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب، ط. دار الثقافة الدار البيضاء 1980ص:202

وحزب بهذا الفكر وذلك الرصيد، قد بلور مفاهيمه وتوجهاته، فاجتهد في تربية مناضليه ومناصريه، على أسس ثقافية وتوجيهات منظرية، انعكس ذلك على مسار الفكر الأدبي والنقدي، ويمكن رؤية معالمها من خلال أدبيات الحزب ومؤلفاته.

والمتتبع لرواد حزب الاستقلال يجد أن معظمهم ينتمي إلى الفكر السلفي ومن تلاميذ القرويين، ذلك الفكر الذي سعى بكل ما أوتي من جهد إلى نشره بالمغرب العلامة محمد بن العربي العلوي، وتبناه تلميذه زعيم حزب الاستقلال ومنظره علال الفاسي « والسلفية هي التي أنجبت الثوريين المغاربة من مثقفين وسياسيين سواء تعلموا في المغرب أو المشرق أو أوروبا»[39] هذا الإشعاع العريق في الثقافة الاستقلالية برزت بصماته في أدبيات الاستقلاليين، وقد نوّر وبصّر المجتمع المغربي المسلم وحرك مشاعره، فوقف الحزب من الوهلة الأولى في وجه التغريب والاستعمار والفرنسة فهو يريد أن تكون المدرسة المغربية « معربة تعتمد على الألسنية المغربية، متحرّرة من العقلية الاستعمارية التي كانت تطبع التعليم الرسمي» [40]. تلك هي الفلسفة الثقافية الاستقلالية فهي لا تحيد عن مقومات المغرب فدعت إلى التحرر الفكري وبناء الشخصية المغربية المتميزة، بمقوماتها الإسلامية والعربية لمواجهة التغريب، ولذلك سعى إلى التشبث باللغة العربية لغة رسمية واستعمالها في مختلف ميادين الحياة ، وبخاصة في التعليم لتنجب أجيالا متشبعة بلغتها وتناضل من أجل تثبيتها في الحياة الفكرية والعلمية والتمسك بالأصالة الفكرية والحضارية التي تهددها التيارات الهدامة والمذاهب المغرضة، وخلاصة هذا التوجه الثقافي نجده في قول أحد أعضاء اللجنة التنفيذية للحزب في تصريحه « إننا مع ثقافة مغربية أصيلة، ذات جذور عميقة في تاريخ المغرب وحضارته وقيمه ولا نقبل مطلقا أن تزيغ عجلة الثقافة عن هذه الأسس

---

[39]) عبد الكريم غلاب المرجع السابق ، ص:177.
[40]) المرجع نفسه ، ص:179.

الثابتة، ونحن ضد التبعية التقليدية ... لذلك لا نتفق مع المثقفين التابعين للخارج كيفما كان فنحن متفتحون على كل ما يأتي من الخارج، ولو كان مخالفا لتقاليدنا على أن نغربله حسب أصالتنا، إيمانا بالهوية المغربية التي خرج منها الكيان الثقافي المغربي، وهو خليط من جذور وأصول وفروع »[41] وأكد علاّل الفاسي في مقدمة مؤلفه « النقد الذاتي »: « وليس ما أفرضه في هذا الكتاب أفكارًا أفرضها على قرائي أو ألزمهم بانتحالها، بل إنها ليست بأفكار نهائية حتى بالنسبة إلى ، وإنني مستعد لأن أعيد النظر في كل رأي منها ... وقصارى ما أريد هو أن يتعلم القارئ حب البحث والنظر والإيمان بالعقل وبالمثل العليا كوسيلة لما يجب أن يصل إليه من حقيقة ومعرفة »[42] وهذا التفتح على الثقافات، وممارسة حرية الفكر، عكس كثير من الإيديولوجيات المتعلقة التي لا تقبل التفتح أو التبدل أو التغير إلا عن طريق المروق أو التنكر للقيم، والثقافة الاستقلالية تؤمن بالمساواة انطلاقا من مبدأ التعادلية التي تنتج المعرفة والتعليم وإتاحة « فرص التعليم والتثقيف للجميع حتى لا يكون هناك امتياز لفئة أو طائفة أو طبقة، وحتى لا تتكوّن في البلاد نخبة من المثقفين تستغل ثقافتنا ونخبويتها لتكون طبقة أو نخبة في الاقتصاد والمال ...» [43].

والثقافة الاستقلالية لا تتصور أن يكون المثقف خارج الصراع السياسي والاجتماعي، فهي تدعو إلى الالتزام بهذا المفهوم، الذي هو من صميم برنامج الحزب فالمثقف الملتزم لا بد أن تكون له إيديولوجية تكوّن له نظرية في « الفلسفة الحياتية والاقتصادية والسياسية لأن المشاركة العملية هي التي تعطى الثقافة طابعها العلمي وطابعها الإنساني والأخلاقي معًا » [44].

---

41) محمد بلبشير: مجلة الزمان المغربي، عدد5 شتاء 1981 ص:125.
42) علال الفاسي، النقد الذاتي، دار الكشاف بيروت القاهرة ـ بغداد 1966 ـ المقدمة ـ .
43) عبد الكريم غلاّب: الفكر التقدمي في الإيديولوجية التعادلية ، ص:190.
44) عبد الكريم غلاّب: الثقافة في مواجهة التحدي،ط. البيضاء 1976 ص:42-79.

كما نجد في هذا التقرير الإشادة بالانتفاضة الجريئة التي قام بها المهدي بن بركة في عام 1959 وانفصال الاتحاد الوطني للقوات الشعبية عن حزب الاستقلال والتي سيطرت عليه القيادة التقليدية وهيمنت على الحركة الوطنية مما أدى إلى تعليق مسار الديمقراطية في صفوف الحزب، كما كانت هذه الانتفاضة حربا على « نوع من التفكير ونوع من التنظيم ونوع من المواقف لم يعد صالحًا ولا قادرًا على مسايرة تطور الأحداث، وملاحقة الوعي الشعبي الذي عرف آنذاك طفرة هائلة »[47] وتبنى التقرير فكر المهدي بن بركة الوارد في كتابه « الاختيار الثوري » الذي تقدم به المؤتمر الثاني عام 1962 لتحديد الهوية الإيديولوجية للحزب، إلا أنّ الخلافات الداخلية للقيادة حالت دون تبني الكثير من آراء المهدي بن بركة، وتمردت اللجنة الإدارية الوطنية للحزب على المكتب السياسي والكتابة العامة ، وحاولت الاستلاء على مقاليد تسيير الحزب وكان خلافًا بارزًا مع النقابة المندمجة في الحزب وهي الاتحاد المغربي للشغل وأصدرت اللجنة قرارها الشهير في 30 يوليو 1972 تحت عنوان « إنشاء أداة التحرير والاشتراكية »[48]، وبعد تأجيل المؤتمر الثالث الذي تفجرت فيه التناقضات وأدت إلى نسف كل المحاولات لانعقاده، ونظرا للأحداث الأليمة والعنيفة التي مرّ بها الشعب المغربي، وانعقد هذا المؤتمر بصفة استثنائية عام 1975 بعد أن كان مقررًا عام 1972، فانشق الحزب إلى تنظيمين، فقرر المنشقون تسمية تنظيمهم«الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية» وانتخب عبد الرحيم بوعبيد أمينا عاما له ، وظلّ « الاتحاد الوطني للقوات الشعبية » قائما برئاسة كاتبه الأول عبد الله إبراهيم، وقد التزم التنظيم الجديد بأدبيات الاتحاد الوطني للقوات الشعبية إلا أنه وضع حدًا للجدال الذي كان قائمًا بين المهدي بن بركة وعبد الله إبراهيم وأنصاره.

---

[47]) المرجع السابق ، ص:173

[48]) النشرة الداخلية للحزب غوشت 1972.

وضعيتنا وفي شخصيتنا المغربية »[53]

ومن خلال مقولات الحزب وتصريحات زعمائه ومفكريه، فقد أكد التقرير الإيديولوجي عن الظروف التي تعيشها الساحة الاجتماعية والاقتصادية فبيّن التغيرات التي أحدثها الاستعمار وكرس ظهور طبقات برجوازية ، وتحويل طبقة الفلاحين وأهل المهن التقليدية إلى طبقة كادحة، ولاحظ أن هذه الوضعية المزرية لم تتغير في ظل المغرب المستقل، بل صار تابعا للهيمنة الإمبريالية في العالم، وانتهى التقرير إلى أن التمايز الطبقي الاجتماعي في المغرب لابد أن ينطلق من تحديد القاعدة الاقتصادية التي تؤدي إلى بروز كتلة طبقية لا تاريخية، مرتبطة بالسلطة التي أنشأتها، وسيطرتها الاقتصادية، ومن صالحها أن يبقى الوضع على ما هو عليه، ووجود طبقة او كتلة شعبية تناضل من أجل إقرار الديمقراطية وتحتل الطبقة العاملة مكان الصدارة فيها وكل صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتقنيين... وأدى ذلك إلى التناقض بين هذه الفصائل التي تعيش الحرمان، وفصائل الطبقة الممثلة للكتلة اللاتاريخية من البرجوازية الجديدة المتمثلة في العقاريين والتقليديين والتجار والإقطاعيين والجماعات الرجعية التابعة لها.

مما سبق يكشف لنا هذا الخطاب السياسي الإيديولوجي الاتحادي عن اقترابه من الفكر الاشتراكي ويغرف من منابعه، إلا أن الاتحاد يحاول تطويع المفاهيم لتلائم الواقع المغربي وتاريخه وحضارته،والوعي المعرفي لقوانين التطور الموضوعية، وهذا ما هو إلا انعكاس لنوعية المشارب الثقافية والتوجهات الإيديولوجية التي يريد أن التوصل إليها.

وقد أفرد التقرير الإيديولوجي فصلا كاملا لإشكالية الثقافة المغربية « من أجل ثقافة معاصرة أصيلة» وربطها بالتصور الاشتراكي والتحليل الاجتماعي ،

---

[53]) مجلة الزمان المغربي، الثقافة في برنامج الأحزاب السياسية ، حوار مع المفكر المغربي زنيبر، العدد : 6-7 ربيع1981 ص:10-11.

وتوصل إلى أن ما تعاني منه الثقافة في المغرب من صراع بين القديم والجديد والأصالة والمعاصرة والتراث والإبداع والنقد ــ وغير ذلك، هي أزمات ومشاكل مفتعلة من أهل المصالح الذين يكرسون الوضع القائم ويحاولون إذكاءه للمحافظة على نفوذهم، ويمكن تجاوز ذلك الواقع بتظافر الجهود وتجنيد القوى الفعالة الفكرية والروحية والمادية والبشرية من أجل محاربة الفساد والاستغلال وإقامة العدالة.

وينص التقرير صراحة « إن المقصد الأسمى من اشتراكيتنا يمكننا في الميدان الثقافي والتربوي من بعث تقدمي للجوانب المشرقة في تراثنا الأصيل المتعددة منازعه المتنوعة أشكاله، تراثنا المغربي الشعبي الذي ينقل إلينا عبر اللهجات المحلية البربرية والعربية الدارجة، أحاسيس رقيقة وعواطف سامية، وصيحات مدوية تنشد الكرامة والحرية، وتراثنا العربي الإسلامي الذي يحمل إلينا عبر لغتنا العربية القومية، رؤى فكرية تقدمية وقيما روحية خيرة، واجتهادات تشريعية أصيلة وإبداعات فنية وعلمية رائعة متقدمة ... ستغني ولاشك إذا عرفنا كيف نستعملها في نضالنا اليومي وكفاحنا التاريخي من أجل تحرير الإنسان المغربي من جميع أنواع الاستلاب المادي والفكري...»[54]

والمتمعن في مفهوم الثقافة عند الاتحاديين يجدهم يؤكدون على دفع عجلة التاريخ وتحريك العناصر الثقافية للدفع بها إلى تحقيق خطوات بناءة، ولذلك يسعون إلى تثقيف الجماهير، وتشييد « ثقافة وطنية تقدميّة وشعبية »وفي مسألة الأصالة والمعاصرة والاستفادة من التراث وقضية التزام المثقف ودور المثقفين في المجتمع، فإن التمييز بين الأصالة والمعاصرة لا وجود له، لأنه لا معنى لوضع الإنسان أمام اختيار زائف بين أصالة نكوصية ومعاصرة استلابية، ومن ينظر إلى ذلك، معناه أنه يقدم الأصالة على أنها سكونية متخلفة تقدم التراث

---

[54]) وثائق المؤتمر الاستثنائي (1975) ط2 ،ص:157.

محنطًا مشوها، وتدعو إلى التقوقع واجترار ماضٍ ممجّد ومُموّه ، والمعاصرة على أنها نظرة كاذبة تدعو باسم التقدم إلى التخلي عن كل مقومتنا الشخصية والحضارية، والارتماء كليا في أحضان الثقافة الغريبة عن كياننا ومميزاتنا وهو تصور خاطئ مضلل ووعي زائف مسلوب لم يستطع التحرر من هيمنة هذا الجانب أو ذلك لأن « وضع الأصالة في مقابل المعاصرة، كضدٍّ لها أو نقيض وإنما يعكس فهما غير سليم، غير جدلي للمشكلة المطروحة، فهما يتجاهل أو يجهل قوانين تطور التاريخ وحركة الفكر، ويسعى عن قصد أو غير قصد إلى نشر الغموض واللبس، سياسيا وثقافيا وإيديولوجيا الشيء الذي يؤدي حتما إلى شل حركة جماهيرنا ونشر الضباب في طريقها واعتمام رؤيتها »[55]

واقتنع مفكرو الاتحاد أن قضية الأصالة مشكلة مبالغ فيها، أو هي مفتعلة، ويمكن أن يركب هذه الموجة ليمرر البعض أفكارًا لا تتماشى مع المطامح الشعبية الحقيقية، مثل نفض الديمقراطية بحجة أنها تتعارض مع الأصالة، وفي الحقيقة أن المنظور العربي الإسلامي المغربي الأصيل يدافع ويدعم الديمقراطية، والمثقف والمبدع الأصيل هو الذي يكون إنتاجه متميزًا بطابع الاستقلالية في الفكر والتميز في الشخصية، مما يمكنه من الجمع بين الأصالة والمعاصرة معًا، فيكتب بلغة عربية فصيحة ويعبر عن المطامح الشعبية الحقيقية المعاصرة، وهذا ليس ببعيد عن مثقفينا لأنهم قادرون على امتلاك ناصية التعبير عن طموحاتهم بالمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة دون أي عقدة، أو قطيعة مع التراث أو الابتعاد عن المعاصرة في مختلف المجالات والفنون التعبيرية ...[56]

والفكر الاتحادي يرى أن تحقيق الأصالة والمعاصرة يتجلى في ردم الهوة التي تفصلنا عن أجدادنا الذين تسلحوا بالعلم والمعرفة، فحملوا مشعل الحضارة ،

---

[55]) المرجع السابق ، ص:163.

[56]) انظر : محمد زينبر : مجلة الزمان المغربي ،ع6-7 ربيع 1981 ص:6

وجمعوا بين التمسك بالقيم العربية الإسلامية واستيعاب العلوم والفنون لمختلف الحضارات القديمة، ينبغي السير على هداهم واستلهام آفاقهم الفكرية الرحبة وطرقهم وأساليبهم العلمية في معالجة الأمور المستجدة والثقافة المتحررة، وهذه الثقافة التي تؤدي إلى التحرر الاقتصادي والاجتماعي وتحقيق العدالة الاجتماعية المتمثلة في الاشتراكية ويتجلى ذلك في سلوك المثقفين والتزاماتهم من اجل تغيير البنيات الاجتماعية القائمة على الضغط والاستغلال وإقامة ديمقراطية تسمح بتلبية اختيارات والطموحات الشعبية المختلفة فالمثقفون هم الخميرة التي تحول الجماهير الباحثة عن الطريق إلى جماهير صانعة للطريق وبلورة مطامح الجماهير من مجال العاطفة والانفعال إلى مجال الفكر والنظرية التي توقظ الوعي الطبقي وتؤجج الصراع الاجتماعي وقبل ذلك لا بد من تحرير المثقفين لأنفسهم من المغريات وتناقضات النظام الإمبريالي الجديد ومن التشويش الذي تتعرض له الثقافة الوطنية، وانعكاسات أزمة الحضارة البرجوازية الغربية ومن أساليب الطرقية الجديدة، وتحقيق الوعي الصحيح لظروف المجتمع ومواجهة التحديات.

والاتحاديون يربطون بين الثقافة والاقتصاد، إذ أن مفهوم الثقافة بمختلف مشاربها يرتبط بالمنظور الاقتصادي، فالمطالب الثقافية والمطالب الاقتصادية تتداخل في الحياة الفكرية والحياة الاقتصادية، ولا يمكن أن يتقدم أحدهما بدون الآخر، فهما لا يستغنيان عن بعضهما البعض ولا يفهم أحدهما إلا في حركة وتجليات الآخر.

وبعد استعرافن التوجهات الثقافية المتولدة عن الفكر السياسي المغربي لأكبر الأحزاب السياسية والعاملين في مجاله، وإبراز مفاهيمه المتناقضة يعطينا نظرة حول موقع النقد الأدبي واتجاهاته، فهو إنتاج مرتبط فكريا وثقافيا بحركية المجتمع وتطلعاته ولصيق بمشاربه واتجاهاته الإيديولوجية والسياسية المختلفة،

فهل لعب النقد أدوارا في هذا الصراع الاجتماعي وهل كانت اتجاهاته ضالعة في تحريكه نحو الوعي المطلوب ؟.

4- النقد الأدبي المغربي والتفاعل الاجتماعي :

يقوم النقد الأدبي بدور هام في التعامل الثقافي والاجتماعي، وهو الواجهة الأساسية في التوجهات الثقافية السائدة في المجتمع وتطوره وتشكله، ولذلك فالنقد الأدبي المغربي رسّخ قدميه في البناء الثقافي وسخّر كل إمكانياته في خدمة الثقافة والتفاعل الاجتماعي وبما أن الناقد قد يحمل ثقافة واسعة، يجد نفسه مدافعا عن اتجاهات معينة تنسجم مع رؤيته وتأملاته ومنطلقاته الفكرية أو الإيديولوجية سواء عن قصد أو دون قصد متعمد، لأنه لا يمكن أن يكون خارج الساحة الثقافية والاجتماعية والمؤشرات الفكرية وغيرها...والمتتبع للتطورات الاجتماعية والاقتصادية للمغرب قبل الاستقلال وبعده التي أدت إلى تشكل نمط معين اقتنع به البعض وعارضه أخون، وجرت مشاحنات ومطارحات شديدة بين الطبقة المثقفة، ودخل النقد هذا الصراع من خلال تحليل وتتبع الإبداع الأدبي ومدى مسايرته للتفاعل الاجتماعي وتوجيه المبدعين نحو الاهتمام بالجو الاجتماعي السائد، وبخاصة القضايا الاجتماعية الوطنية والقومية والابتعاد عن الخيال وأدب التفكه والمتعة لأنه يأتي في الدرجة الثانية وركّز النقد على الالتزام بقضايا المجتمع الملحة وبخاصة الثقافة والأدب والنقد البناء، والقضايا الإنسانية، ومعايشة هموم الشعب والتعبير عن طموحاته وآماله بحرارة، ولم يعد لثقافة الأبراج وأدب الحكم والنصائح مكان في ظل هذا التفاعل الاجتماعي الجديد.

دعا المسؤولون والأدباء والمثقفون إلى الانشغالات بالبناء الثقافي والاجتماعي، وقد ظهر ذلك جليا في ندوة اتحاد الكتاب المغاربة المنعقدة في شهر مارس عام 1972 وتوصلت إلى أن معركة تغيير البنيات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية، هي معركة الطبقة المثقفة « لم يعد معنى الثقافة اجترار أفكار أو إبداع أفكار جديدة في انعزال كامل عن الحياة وعن الشعب الذي يمارس الحياة »،« والمشاركة العملية هي التي تعطى الثقافة طابعها العملي وطابعها

الإنساني والأخلاقي معا » لأن الثقافة التي تقود معركة التغيير ينبغي أن تسير في طريق توعية الجماهير والالتحام بها في تنظيمات شعبية تعطى لحركة المثقفين المتعة والقوة والفعالية حسب تحليلات عبد الكريم غلاّب[57].

وركّز كثير من المثقفين على مشاركة المثقف للجماهير والتشاور معهم وتحسيسهم والالتحام معهم، لأن قيمة الثقافة وفعاليتها تكمن في هذه الممارسة، بقول عبّاس الجراري عن الحركة الثقافية أنها « معركة إيديولوجية تستمد قوتها وروحها من الجماهير، لتخدمها ولتحارب المستغلين والمحتكرين والوصوليين ولتكشف الحقيقة وتفضح الفساد وتقاوم التزييف والتزوير، ولتصون استقلال الأمة وتحفظ شخصيتها وتذود عن كرامة المواطنين » والمثقف في نظره مطالب بأن يتصل بالجماهير اتصالا مباشرا لمعايشة واقعها واشراكها في مناقشة قضاياها المصيرية حتى يستفيد منها ومن حيويتها ومن تجاربها العقلية والوجدانية والسلوكية وأن يعي الأوضاع بعمق، وأن ينزل من برجه ليعمل ويلتحم مع الشعب، ولا يكون دوره مثل الفلاسفة الذين لم يفعلوا شيئا غير وصف العالم وتفسيره، والمطلوب هو تغييره حسب رأي كارل ماركس [58] .

إن هذه التصورات للثقافة ودور المثقفين أدى إلى بروز دور الفكر والمثقف إما أن يكون في خدمة الجماهير والشعب ويسعى إلى الاقتراب من واقعها ومراعاة شروطها والرفع من وعيها ويحقق لها مطامحها، وإما أن يكون تبريريا تهويميًا منفصلا عن الجماهير بعيدًا عن مصالحها، بل هو متعال عنها ومنعزل ومنحرف وهو بالتالي يكون محكوما عليه بالتزيف...ونتج من خلال هذه التساؤلات الحديثة في المجتمع المغربي ما اصطلح على تسميته سيادة النزعة

---

[57]) عبد الكريم غلاّب: دور المثقف في معركة التغيير، مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب ربيع1972 ،ص:29-30.

[58]) عبّاس الجراري: الثورة والثقافة الوطنية ـ مجلة آفاق ربيع 1972 ص:48.

المجتمعية في الفكر الأدبي المتشبه بالصراع الصادر والناتج عن التفاعل الاجتماعي الذي انعكست عليه تلك النقاشات والمفاهيم الفكرية والثقافية السائدة.

وقد تبلور من ذلك التفاعل نقد أدبي اهتم كثيرا بالصراع الاجتماعي وتأثر تأثرًا كبيرًا بالفكر السياسي المتولد مباشرة عن التموجات الاقتصادية والسلطوية في المغرب الجديد، ذلك النقد الذي صنّف ضمن النقد الإيديولوجي، إلا انه لم يعتمد على أسس معرفية أو نظرية محدّدة .

وبدأ النقاد ينظرون إلى الإبداع الأدبي باعتباره انعكاسا للطبقة التي ينتمي إليها المبدع وعالجوا الشروط الطبقية لظهور هذا العمل الأدبي أو ذاك، وعلاقته بهذه المجموعة الاجتماعية أو تلك، وكثيرا ما يحاربون الأساليب التي يفصل بها الكاتب نفسه عن الواقع وبالتالي عن القارئ [59] .

وقد رأى البشير الودنوني:« أن كل فهم صحيح لتجربتنا الشعرية لابد أن يأخذ في اعتباره الجانب السياسي، وإلا كيف تستوعب المضامين الشعرية الجديدة إذا لم نربط تجربة الشاعر بقضاياها المحلية والمؤثرة...»[60]. والارتباط بالواقع قد اهتم به المبدعون أنفسهم فيقول عبد المجيد بن جلون : « الغرض من القصة في نظري أن تصور في عين القارئ حياة واعية بكل ما في هذه الحياة من غنى وأصالة [61] « وما جدوى الكتابة إذا لم تتحمل مسؤولية تغيير الواقع نحو ترقبات مجدية ؟ [62].« إن على الأدب أن يعكس الواقع بل ينحاز لشيء ما أو ضده »[63] و« الاتصال الصحيح يجب أن يكون أولا بالعمل الأدبي على أساس اكتشاف

---

59) مصطفى صويلح، حول مقال محمد زفزف: من أجل نقد أدبي، المحرر الثقافي،17 يولوي1977

60) البشير الودنوني: الرؤيا المأساوية في الشعر المغربي المعاصر- المحرر الثقافي:10 أكتوبر1976

61) محمد مصطفى القباج: حديث مع عبد المجيد بن حلون، مجلة آفاق، السنة الثالثة العدد1.2، 1966 ص:131-137.

62) بشير جمكار: قصص العدد الماضي من الملحق الثقافي، العلم الثقافي،6 سبتمبر1974، العدد 242 ص:6،7.11.

63) عبد الرحمن بن زيدان: البطل في رواية « الطيبون » العلم الثقافي 13 أكتوبر 1972 ص:6.

علاقته بالواقع الاجتماعي وابراز نوع الحتمية التي تحدد معالمه... وكل ذلك من أجل إظهار الارتباط العضوي بين الوعي والواقع الاجتماعي »[64].

وقد علق البشير الودنوني على روايات عبد الكريم غلاّب، أنها تنتمي إلى إيديولوجيا الدولة كما أنها تمثل فكره « القائم على مرتكزات غيبية ومثالية مثل إنكاره لفكرة الصراع، وإيمانه بمقولات الدولة، والديمقراطية والمشروعية في ظل نظام لا يمكن أن يوفر للجميع أسباب العدالة أو يعطي مفهوما واقعيا وعمليا لتلك المثل التي يتطلع إليها الناس »[65].

والتجربة الشعرية المغربية في نظر الوادنوني لابد أن تفهم ضمن الجانب السياسي، ولا يمكن أن تستوعب المضامين الشعرية الجديدة إلا بربط تجربة الشاعر بالقضايا المحيطة، والمؤثرة فيها ...[66] والنقد النافع والمجدي في نظره هو ذلك النقد الذي يعتبر العمل الأدبي انعكاسًا واع لواقع مادي واجتماعي على الخصوص، ويُعنى بتحديد العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، لأنه يعي قيمة النص الفكرية وأهميته الإيديولوجية ويدرك أن الكاتب مهما كان اتجاهه، قادر على خدمة طبقته، وهي مسألة قد يفيد منها النقد الاجتماعي الجدلي ولو من باب معرفة العدو، لأن النقد جزء من الظاهرة الأدبية أي من الظاهرة الاجتماعية العامة، وهو بدوره يعكس حركة الواقع المتجددة باستمرار، ومن ثم فإن ارتباطه بهذه الدينامية معناه ارتباطه بالقوى الاجتماعية المحركة لسير العملية الاجتماعية برمتها [67].

---

[64]) خليل الدمون: العلاقة بين النقد والعمل الأدبي، المحرر الثقافي،17 يوليو 1977

[65]) ينظر: البشير الوادنوني: الرؤيا المأساوية في الشعر المغربي المعاصر، المحرر الثقافي 10 اكتوبر1978

[66]) ينظر البشير الوادنوني: الرؤيا المأساوية في الشعر المغربي المعاصر، المحرر الثقافي، 10 اكتوبر عام 1978.

[67]) من اجل نقد منهجي متطور، حوار مع البشير الوادنوني ، المحور الثقافي 26 ديسمبر 1976.

والنقد في مفهومه لا ينبغي أن يبقى معزولا عن التغيرات والتناقضات والصراعات التي يمر بها المجتمع في المغرب، والتي عبرت عنها التجربة النقدية عن التحولات والصراعات التي طبعت الواقع الموضوعي المتجدد [68].

وبالتالي عكست بصراحة وصدق صراعاتها وتناقضاتها.. فالنقد محكوم بالبنيات الاجتماعية التي تُفرِزُه ويتحرك ضمن معطياتها، والنقد يحاول دوما أن يقارب بين الإبداع ومنطلقاته الطبقية بين المبدع وواقعه المادي في البنية الاجتماعية واضعا إياه داخل حلبة الصراع الطبقي والاديولوجي.

ويمكن الرجوع إلى ذلك المقال المعبّر عن حقيقة هذا الموضوع الذي نشرته المحرر الثقافي في14 يناير1979 دون ذكر صاحبه، تحت عنوان « الثقافة الديمقراطية ومهام النقد الأدبي » [69].

فقد رصدت الثقافة المغربية ومرتكزاتها بعد الاستقلال والعلاقات المتباينة والمتناقضة والمتشابكة، عبر التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبروزها في مجال النقد الأدبي ــ الذي جعله صاحب المقال، موقعا هاما، وبوتقة ينصهر فيها النضال التحريري الديمقراطي ، ذلك يفرض على المثقفين إيجاد صيغ علمية للتوجهات الوطنية... والاهتمام بناء ثقافة مستقلة تستوعب طموحات الجماهير في التغيير الاجتماعي حسب شروط المرحلة التاريخية المتميزة، والممارسة النقدية عبرها، استطاعت أن تنهض الخطاب الآخر البرجوازي التوجه الإصلاحي الفكر التوفيقي، وهذا الارتباط المتناقض اجتماعيا والمتباين ثقافيًا وفكريًا، أدى إلى ظهور منظورين متعارضين منهجا ومقصدا واحد يركز على الجوانب الفنية واللغوية، ولا يعير أي اهتمام بعلاقة الإنتاج الأدبي بشروطه التاريخية والطبقية، والثاني إيديولوجي يبحث عن موقعه وموقع الانتاج الأدبي

---

68) ينظر : المرجع السابق.
69) ينظر المحرر الثقافي 14 يناير 1979

عبْر الصراع الثقافي والاجتماعي القائم ويحافظ على فهمه الموضوعي لشروط الابداع ولدوره في الظروف التاريخية المحيطة به، وقد تطوّر في ارتباط وثيق مع المتغيرات الاجتماعية الهامة مع المواقف الأساسية التي عبّرت عنها التحركات الجماهيرية، وهذان المنظوران يعبران عن اختيارات سياسية وإيديولوجية متفاوتة تتبنى إلى هذا الحد او ذاك اختيارات طبقية ملموسة ومتصارعة على صعيد المجتمع، ولا يمكن فهم توجهاتها المختلفة وتناقضاتها الحادة إلا في هذا الإطار مهما بدا أن الممارسة النقدية لهذا المنظور أو ذاك تدور في حقل له بعض الاستقلال عن ميدان الصراع الطبقي الفعلي، ومهما وجود أو غلبة الطابع الذاتي أو النظرة الضيقة على تلك الممارسة.

ويحلل المقال خصائص الفكر البرجوازي السلطوي وأساليب عمله في تأييده للطبقة البرجوازية والقيم المثالية التواكلية وإشاعة الفكر المغلوط عن طبيعة الإنسان وقدراته العملية وتمجيده للاعتبارات الفردية وتداوله لقيم فنية برجوازية باسم حرية الإبداع أو الدفاع عن التراث والأصالة، أو باسم نظرية الفن للفن أو غيرها عملا على تدعيم شرعية الوضع القائم وتزكية العدالة البرجوازية كعدالة فوق الطبقات أو حاكمة بينها ويطالب المقال بعد التحليل، أن يتصدى له الفكر النقدي التقدمي في مجال الأدب والفن، ويقاوم أطروحاته بالنقد الموضوعي والتحليل العلمي وفضح الأهداف التي يخدمها والدفاع عن القيم الثقافية الشعبية الإيجابية في التراث وفي الإبداع وربطها بالوعي الاجتماعي وبالفكر العلمي السليم وصولا إلا تجاوز الأزمة والعجز المعبر عنه في المشكلة النقدية في المغرب الحديث.

ويمكن أن نستنتج أن انغماس النقد الأدبي في الظرفية الاجتماعية نتيجة طبيعية نظرا لنوعية التحولات السياسية والاقتصادية التي مر بها المغرب الحديث ما بعد التحرر الذي نتج عنه تشكيلات طبقية، جعلت فئة المثقفين المحرومين

والمدافعين عن الطبقة العريضة المحرومة، ترى لابد من تجنيد الثقافة في تصحيح الأوضاع وإحقاق حق الجماهير، وعلى ذلك كانت غلبة المنظور الاجتماعي في الأدب ونقده، وأعطت العناية الفائقة للمضمون قبل الرؤية الفنية في الإنتاج الأدبي والممارسة النقدية العلمية البعيدة عن المؤثرات الإيديولوجية .

وقد نظرت الفئات المستفيدة من الوضع السائد أن تستغل الفكر، الفكر الأدبي والنقدي على الخصوص، في تلميح مواقفها وتثبيته امتيازاتها وتبرير مشروعها الذي تدافع عنه باستماتة، لأنها هي الرابحة فيه، فجندت واستخدمت وسائلها المادية والسلطوية، عبْر الترغيب والترهيب، مُشكلة كتلة من المثقفين وأشباههم من الطبقة البرجوازية، والطامحين إلى الاشتراك في المنفعة والمصلحة كما سعت بجدية وبطرق عديدة إلى استمالة مجموعة من ضعاف المثقفين واستأجرتهم بعد أن علمت أن هؤلاء وأمثالهم يؤثرون الطمع والنفع العاجل على حساب المبادئ والأمل وصنعت من هؤلاء وأولئك تشكيلة تنتج وتدافع عن أدب وثقافة الأمداح والمناسبات، التي لا تتوانى عن إشاعة فكر مخدر تواكلي يريد إقناع وترسيخ فكرة « ليس في الإمكان أبدع مما كان » وهو في الحقيقة تكريس لسيادة الطبقة المسيطرة، وقد رأى فيها بعض المفكرين أنها « نمط من أنماط التبرجز الخادع الذي ينم عن انفصام إيديولوجي بئيس » [70].

هذه الإيديولوجية البرجوازية ، رأى فيها الناقد إدريس الناقوري [71].أنها قوية بحكم سيطرتها الطويلة ومتغلغلة في الأذهان لأنها استطاعت أن تحتوي تيار الحركة الوطنية التي كافحت ضد الاستعمار، وتتبنى انجازاتها، وبذلك نصّبت نفسها في مركز الزعامة الذي مكنها من إظهار كتابات تعبّر عن أدبياتها وتخدم مصالحها الطبقية والامتيازية متجاهلة حركة التاريخ ومتسترة وراء شعارات

---

[70]) انظر : عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، دار الحقيقة بيروت ، 1970، ترجمة : محمد عيتاني ، ص:239 وما بعدها.

[71]) انظر: كتابه « المصطلح المشترك »ط2 دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1977 ص9 وما بعدها.

فضفاضة ومفاهيم عائمة، ولذلك أيضا فهي تدافع عن أطروحاتها بقوة وشراسة مدعية احتلال مركز الصدارة في الثقافة والإبداع، غير أن هناك كتابات مناقضة تحمل وعيًا آخر، هي كتابات الملتزمين بصياغة آمال الفئات العريضة من الشعب في الحرية والعدل والمساواة وهي التي ينبغي للنقد الصحيح أن يحتفي بها ويؤازرها، إنها الكتابات التي تعبر عن ارتباطها بالتقدم والتزامها بالتغيير سواء في مضامينها المباشرة أو تلميحاتها الفنية، وتلك أيضا الأطروحة المركزية التي يدافع عنها النقد في تحديداته وصيغه العلمية الهادفة إلى بلورة عناصر أبعاد الموقف الأدبي العام. وهو اكثر جرأة مباشرة في التعبير عن هموم وأحلام الكتاب التي ضمنوها مختلف الأشكال الأدبية[72] ولا يقف الناقوري عند هذا الحد، بل يحمّل النقد الأدبي مسؤولية كبرى، فالنقد العلمي لا يكون ثوريا بمجرد قدرته على الرؤية الشاملة الجذرية، بل لا بد من النضال المستمر والمستميت، الذي يؤهله لتحقيق النموذج الثوري الحضاري الذي تحبُل به حركة الواقع المتجددة، والإسهام بعمله الجاد في إشاعة الوعي الصحيح ويخدم الضرورة التاريخية، وهذا هو دور الأديب والمثقف الملتزم، وهو أيضا وظيفة النقد الأولى والخيرة، وهذا النقد الأدبي ينخرط مباشرة في الصراع الاجتماعي، ويصرح الناقوري أن أعماله النقدية في دراساته المختلفة« كانت استجابة لضرورة ملحة فرضتها طبيعة المحاجة وطريقة الصراع الفكري الدائر في الساحة الاجتماعية »و« مظهر شاخص يعكس وجهًا ، من وجوه ذلك الصراع وتفوح منها رائحة المعركة التي انصهرت في أتونها »[73]

وينتهي الناقوري إلى أحكام على أعمال خصوم اتجاهه مباشرة بأنها جزء من إيديولوجيا السلطة القائمة فيقول:« إن انتماء" المعلم على" وقبلها " دفنا الماضي « وهما روايتان لعبد الكريم غلاّب » إلى جزء من إيديولوجيا الدولة، وحقيقة ليس يطوق أي مكان أن ينكرهما أو يتعامى عنها، وهذا الانتماء تؤكده عدة دلائل

---

[72]) المصطلح المشترك / ص:12 وما بعدها.
[73]) المرجع نفسه ، ص:5-6.

وقرائن منها هذه الرواية هي نفسها قطعة من تفكير غلاب ذي السمات المحددة سابقا »[74].

وعندما درس رواية جيل الظمأ لمحمد لحبابي توصل إلى « جيل الظمأ ليست مطلقا من تلك الروايات التي تعالج مُعْضلتيْ المبدأ، وتحاول أن تعثر لهما على تأويل سليم أو حل صحيح تقره قوانين العلم والتاريخ ، فالرواية كما أوضحنا لا تخرج عن إطار التمسك بمقولة النظام العام باعتباره مجموعة أجهزة ومؤسسات تستقطب اهتمام الفرد وتشده إلى آلية عامة ترتبط في جوهرها بنمط الإنتاج وعلاقات بُنى رأسمالية تدعمها مفاهيم وقيم الاستغلال والاستثمار...»[75] مثل هذه الأحكام النقدية المباشرة جعلت الناقوري يتحدث عن « روايتا غلاب وإيديولوجية الدولة » و « وروايتا غلاب والنضال الأسطوري للبرجوازية » و« رواية جيل الظمأ، رواية لاشيء» وهذا واضح أن الناقوري متشبع بإيديولوجيا مضادة تحاول باستمادة تعرية الإيديولوجيا البرجوازية، وفضح استراتيجيتها أو التشويش عليها ثم اقتلاعها بعد ذلك.

وعلى الرغم من ذلك إلا أنّ محمد بيدى يتحدّث عن رواية « دفنا الماضي» بصورة مغايرة فيرد على غلاّب بهذا العنوان في مجلة آفاق:« لا لم ندفن الماضي»[76] ويحلل وضعية المثقفين والثقافة في رواية « جيل الظمأ »[77] ويقارن أبطال الرواية والمثقفين في رواية دفنا الماضي بطل « دفنا الماضي » يقف في آخر الرواية بعد إعلان الاستقلال، حائرا متسائلا هل تم الأمر؟ هل انتصرنا ؟ هل صحيح دفنا الماضي؟ كأنه يريد أن يمزّق أسجاف الغيب ليطل على المستقبل على مرحلة ما بعد الاستقلال... هذا الاستقلال الذي تكبدنا لأجل

---

[74]) المرجع السابق ، ص:82.
[75]) المصطلح المشترك ، ص:100.
[76]) انظر: مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، ع4-1967 ص:19-21.
[77]) انظر: المثقفون في جيل الظمأ، مجلة آفاق العدد5-6 ،1967 ص:29-32.

تحقيقه أهوالا وعذابات متلاحقة تبلورها فصول دفنا الماضي ... كذلك تكون الحالة النفسية لمن يقرأ هذه الرواية دون أن يطلع على مرحلة المغرب التاريخية التي تبتدئ من سنة الاستقلال... بشوق واستطلاع، تأتى رواية « جيل الظمأ » لترضي هذه الرغبة وتكشف بعض جوانب هذه المرحلة بالذات... ونشعر بفرق جوهري، بنوع من الغربة بين مثقفي « دفنا الماضي » لكأننا أمام عملية سحرية عملية مسخ المثقفين،هؤلاء المثقفون المناضلون الدائبون في معركة تحرير الوطن يُبْعثون على شكل غريب... يصبحون ، ولم يمض بعد على الاستقلال سوى سنتان، مثقفين من طراز « عال »... مثقفون برجوازيون ذوو سيارات « مرسيدس » ودبلومات جامعية كثيرة... ينحدرون من أسر « بعيدة الجذور في دنيا الشرف والجاه » ويتبارون في الاستلاء على أعلى المناصب حيث النفوذ والسلطة والمال... يتأنقون ويتدلعون ويتحذلقون أكثر من اللازم...يذرفون الدموع ويهددون بالانتحار... وبقدر ما يسمو بهم مؤلف دفنا الماضي، وهم بعد في مرحلة ثورة وإيمان ، بقدر ما نجد صاحب جيل الظمأ يكيل لهم التهم وهم في حالة سلبية عاجزة أن « خبثهم يزاد بنسبة ما يحملون من شهادات، كل شيء يجد عندهم تزكية وحجة وتبريرا... إنهم حماة الزيف المجتمعي والانحراف الأخلاقي... إنهم أدعياء الثقافة، الثقافة بريئة من سخافاتهم لأن المثقفين بالمفهوم الإيجابي « هم الأطر التي تعمل جادّة على التنمية الاقتصادية وتنشر التعليم... غير أن المؤلف لا ييأس من المثقفين يأسا تامًا، لا يكتفي بشرح الجانب السلبي المظلم من حياتهم بل يجعل منهم رغم ذلك مشاريع قابلة للتفتح وللتحقيق والمؤالفة »[78].

والصراعات الإيديولوجية في الساحة السياسية والمجالات النقدية ، ما هي إلاّ مرآة للاختيارات الفكرية وقناعات إيديولوجية، تتحكم وتوجه الفكر النقدي الذي له قابلية على امتصاص الخطاب الإيديولوجي وإعادة بثه وإنتاجه في صورة

---

[78]) المرجع السابق ، ص:29-30.

جديدة حسب رأي نجيب العوفي، وفي نظره لا يمكن أن يكون النزاع فيه إلا وجها من وجوه الصراع الاجتماعي القائم، وقد ارتفعت حرارة هذا الخلاف عندنا في المغرب في شكل حرب سجالية استبانت من خلالها الإيديولوجية المحركة للمواقف الثقافية، وسقطت الأقنعة عن الوجوه وتحددت بجلاء الولاءات الطبقية والهوايات الثقافية، وقد كان طبيعيا في رأيه ــ أن يخوض النقد هذا الصراع ويمتزج فيه الهم النقدي بالهم الإيديولوجي لأن الممارسة الثقافية قد أضحت تتحرك فوق سطح اجتماعي تاريخي ساخن يمور بالتناقض، ولأن لعبة السلم الاجتماعي أضحت كذبة بلقاء [79]. ويبحث من خلال نقده ودراساته عن مستوى درجة الوعي المتمثلة في « القدرة على فهم واستيعاب إشكالية التاريخ وإشكالية الكتابة »[80] ويفرق بين رصد الواقع وبلوغ الوعي التاريخي ففي رأيه أن الشاعر محمد السرغيني، يرصد الواقع رصدًا مباشرًا سكونيًا يفتقد الوعي العميق بثوابت المرحلة ومتغيراتها، ولحقيقة التناقضات التي تصطرع في حقل المجتمع...[81] ويبلغ الوعي التاريخي عند الشاعر محمد الحبيب الفرقاني ذروته إذ يعدُهُ في صف الشعراء المقاتلين أصدقاء التاريخ والإنسان [82]

والنقد الدبي لا يستطيع أن ينمو خارج حركية المجتمع وتطوره، ولذا فإنه يجد نفسه مقحما لطبيعته التي تتقاطع مع كثير من الإنتاجيات الثقافية، في الصراع الوطني الاجتماعي ويخوض معركة فكرية « تجري أشرس ما تكون في قلب التعبير الأدبي إبداعًا ونقدًا »[83] وكان التأثير السياسي والإيديولوجي والاجتماعي والثقافي قويا في توجيهه ومحاولة احتوائه، مما جعله يبحث عن مرجعيات

---

79) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1980 ص:16-17.
80) المرجع نفسه ، ص:25.
81) المرجع نفسه ، ص:70.
82) المرجع نفسه ، ص:116.
83) محمود أمين العالم : كلمة الافتتاح لأيام الرواية العربية بفاس 21-24 دجنبر1979 المحرر الثقافي 1979/12/30.

معرفية، ومفاهيم وآليات لتطوير أدواته وتقوية حضوره بفعالياته الجديدة تكون اكثر قوة ونفوذًا في رصده للعمل الأدبي وترقية تطلعات النقد الدبي في ثوب جديد ولذا نجد « الثقافة النقدية تلعب دورًا حاسمًا فيها، وقد تطلع المغاربة على منهج يجمع بين تقويم المضامين الاجتماعية التي تلزمهم الظرفية التاريخية ببحثها وتقديرها، واحترام الخصوصية الأدبية التي لايرضى الفكر النقدي عن إغفالها، ولا يرتاح إلاّ بالخوض فيها ومحاولة تبيّن طبيعتها ومقوماتها ...[84].

فوجد البعض ضالتهم في البنيوية التكوينية وحاولوا تطويرها وفهم أهم مقولاتها وتوظيفها، ووجد آخرون في النقد السيميائي مجالات لدراستهم وبعضهم اتجه نحو النقد الجمالي واللساني، وآخرون رأوا في النقد السردي وعلومه ما يشبع رغبتهم في تحليل ودراسة العمل الأدبي، وربما نجد من اشتغل بعدة آليات إجرائية متطورة تجمع بين الفن والفكر والمجتمع، ولم يخضع لمقومات محددة أو مناهج قد استهلكت، بل التجديد والتطوير والتطويع هو من سمات النقد الجديد في المغرب.

---

[84]) محمد خرماش: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول العددان 3-4 فبراير عام 1991 القاهرة ، مصر،ص:121.

الباب الأول

تعدد الخطاب النقدي المغربي وإشكالية المنهج

ـ مدخل:

ـ الفصل الأول : تطور النقد المغربي وتعدد خطابه

ـ الفصل الثاني : تعدد مشارب الثقافة النقدية واختلاف المناهج

ـ الفصل الثالث: النقد الأدبي المغربي والصراع الفكري

مدخل

يشترك النقد مع الأدب في تفسير الحياة بطريقة فنية ، إلا أن النقد هو تفسير للتفسير ومع ذلك فهما يشتركان في الطبيعة وفي المادة أيضًا والنقد يأتي بعد أن تنضج الفنون الأدبية، لأنه رصد للإنتاج الأدبي وتقويم له وتتبع لنماذجه، وتحليلها، ويقوم النقد باستكشاف الآفاق ورسم الحدود وتوضيح المعالم، وهذا ما جعل الباحثين يؤكدون على أن « الناقد أديب وزيادة لأنه يملك كل مقومات الأديب الفكرية والنفسية والذوقية والأدائية، وهو يزيد على الأديب لنه يستطيع أن يقف متجردًا عن هذه العاطفة الأبوية التي تنشأ بين الأديب وانتاجه الأدبي لينظر في النموذج الأدبي نظرة خبير مقوم ليبرز جانب الكمال وجانب الضعف أو ليحلل أو يكشف الآفاق الفكرية والنفسية والشعورية وهي آفاق قد لا يدركها المنتج نفسه لأنها تصدر عنه تلقائيا دون أن يرصدها ويخطط لها »[1]،« فالناقد يريد أعمالا فنية يتخذ منها مادته وموضوعه يقدم بديلا عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفني وتذوقه ويساعد الفنان على أن يفهم فنه ويقومه، ويعين على تقدم الفن وتطوره » [2]

وزيادة على كشف أسرار العمل الأدبي ومساعدة المتلقين له والمبدعين له، فإنه يجيب عن العديد من الأسئلة المتعلقة بماهية الأدب ووظيفته والعملية الإبداعية وعلاقة الأدب بالبيئة والمحيط، والمجتمع والفكر، والحضارة وما خلفته من تراث.

لكي يضطلع الناقد بهذه المهام لا بد أن يتخذ عدة أسلحة تساعد على أداء مهامه على أحسن وجه، ومن أهمها العلم والدراسة والممارسة، والذوق والذكاء والنزاهة، والإطلاع الدائم على التيارات الفكرية والفنية، والأسس المعرفية،

---

[1]) عبد الكريم غلاب: مع الأدب والأدباء دار الكتاب ـ الدار البيضاء ،ط1/1394 هـ-1974م ص:86.
[2]) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة : إحسان عبّاس ويوسف نجم ،ط. بيروت ،ص:17.

لتساعده على تحديد الظواهر الأدبية، والنفاذ والغوص في إدراكها ومعرفة دوافعها وأسبابها.

ومن العلوم التي ينبغي للناقد الاحتكاك بها العلوم الاجتماعية والانتروبولوجيا وعلم النفس واللسانيات والمعلوماتية والإعلام والسنما .. وغيرها كالأديان والعقائد.

وقد شهد النقد الأدبي تطورًا سريعًا وكبيرًا بمساعدة تطور العلوم المختلفة وثورة العلوم الإنسانية، وسعى النقد إلى امتلاك أدوات وآليات إجرائية، وأسس معرفية، وطور عددًا كبيرا من التقنيات والمفاهيم التي كيفها عن طريق مناهج العلوم العصرية، فانتج مناهج وطرائق مختلفة جعلت الناقد يمسك بزمام مهنته لاكتشاف القيم التي يتضمنها العمل الأدبي، واستطاع مقاربة الأعمال الإبداعية وفك رموزها وسبر حمولاتها.

وتعامل مع الظواهر الأدبية وتطورها ونشأتها، كما فسر النص الأدبي في ضوء الغوص العميق للتعرف على شخصية مبدعه، وفهم الروابط التي تربط الإبداع بالمعطيات الاجتماعية التي أفرزته.

وتطرق إلى العمل الأدبي في حدود النصية، فكشف عن مكوناته وبنياته وقيمة الكلمة والجملة والفقرة والمقطع، والصورة الشعرية والسرد، وجماليات النص المختلفة...

وأدرك قيمة التلقي ومساهمة القراءة في إنتاج وفهم الإبداع الأدبي ، وإشراك الجمهور في العملية الفنية ونقدها.

ووصل النقد المعاصر في الغرب مكانة مرموقة منهجا وممارسة أذهلت الجميع لما قدمته من نتائج ساهمت في إثراء الساحة الثقافية العالمية.

وإذا كان حال الغرب قد بلغ هذا الشأن، فإن حال المغرب والعالم العربي ما يزال يتراوح بين الانبهار بما أنتجته الساحة الغربية، وبين الحيرة في الإتباع أو الإبداع، او الممارسة الجزئية حسب الحال، وربما يتطلع في الوصول إلى زمن النقد المعاصر الممنهج القائم على تناسق المفاهيم في رؤية شاملة، تجعله يلحق بركب ذلك المأمول.

وأنكر بعض الباحثين وجود نقد علمي صحيح في المغرب، ووصفوه بالشتت أو التعليمي أو الاتباعي ، أو الانطباعي الذوقي أو الموضوعي، أو الإيديولوجي .

وقد شكك البعض حتى في المهارات التي حاولت جلب القارئ إلى المناهج المعاصرة إلا أنها كانت حسبهم عبارة عن « إظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القارئ على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تحوّل لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة »[3] يجرع البعض السبب إلى الوضع الثقافي المغربي الذي كان حضوره قويًّا مؤشرًا وبخاصة عند التطبيق، فيقول حميد لحميداني : « لقد تحسن النقد المغربي الاجتماعي عندما استفاد من المعطيات النقدية الحوارية التي دخلت إلى المغرب بفضل ترجمات جزئية لبعض مقالات وأعمال باختين، والتطبيقات القليلة التي استفادت من هذا الاتجاه كان همّها الأساسي هو تحقيق ذلك التصالح السحري بين ما هو إيديولوجي، وما هو جمالي نصي، لكن المناخ الثقافي الذي كان سائدًا إلى حدود الثمانينات كان يقف دائمًا إلى جانب تسييس النقد الأدبي والحرص على التمايزات الإيديولوجية ، كل هذا جعل تجربة النقد الاجتماعي ملطخة السمعة بسبب النوايا غير الأدبية التي تحكمت فيها خلال أكثر من عقدين من التجربة النقدية المغربية »[4] ويصف نجيب العوفي المشهد النقدي المغربي

---

[3]) انظر : حسن المنيعي: آفاق مغربية ،ط، مكناس ، ص:50.

[4]) حميد لحميداني: النقد الأدبي في المغرب ـ رؤية تحليلية ، مجلو علامات المجلد10 ع،38 رمضان1421 - ديسمبر2000 جدة السعودية ص:126.

وتجاربه وخياراته المنهجية بقوله: « كان زبدها أكثر من مفعها ولعبها أكثر من جدها، وطموحها أكبر من إمكانها واستعدادها، ومن هنا كثرت الأفخاخ التي نصبتها التجارب النقدية الجديدة لنفسها فأربكت خطوطها وهدفها... وأوجزها في جملة آفاق:

1- المنهاجوية: أعني بها الارتهان غير المشروط للمنهج على حساب النص المقروء... والنتيجة التي تفضي إليها المنهاجوية آخر المطاف، هي اغتراب النص، والمنهج والناقد والمتلقي.

2- الانتقال والارتحال السريع بين المناهج والنماذج فيما بين العشي والضحى ... ان يتحول الارتحال عند البعض إلى قطائع قسرية بين المحطات المنهجية إلى سلسلة من النواسخ والمنسوخات.

3- غياب النقد عن النقد، وهيمنة النزعة الوصفية التحليلية على النزعة التقييمية التأويلية بدافع من علمنة الخطاب النقدي وتحييده وإبراء ذمته من أي توازع معيارية ونوايا إيديولوجية مما يجعلنا في آخر التحليل تجاه خطاب علموي شكلاني متعال غايته الأولى والأخيرة أن يعيد كتابة النص ويفكك أجزاءه وعناصره، ثم يعيدها إلى اماكنها أو يتركها لحمًا على وضح، ومن ثم تتساوى النصوص المقروءة وتوضع في سلة واحدة.

4- غياب شخصية الناقد في قراءاته، وارتباك لغته النقدية، معجما ومصطلحًا [5].

ويشهد مجال النقد الأدبي خلافات منهجية حادة ، تشكل وجهًا آخر من وجوه الاشكالية العامة، وعندما جربت بعض المناهج الجديدة، فالتعامل معها يتم في الغالب من موقع التلقي، ويكون ناقصا لأنه لم يتم من موقع المناقشة والحوار

---

[5]) نجيب العوفي: المشهد النقدي في المغرب ـ مساراته وخياراته ـ كوالس الأسبوعية الجزائرية (25-31 مارس) 2002 ص:15.

الفصل الأول

تطور النقد المغربي وتعدد خطابه

النقد المغربي قبل الاستقلال

عرف النقد المغربي قبل الاستقلال، عدة آراء وأفكار متنوعة، كانت تنشر من حين لآخر على أعمدة الصحف والمجلات الوطنية الرائجة آنذاك، وكانت عبارة عن تعقيبات على قصائد أو مقالات أو رأي أو قصة... مثل ما فعل كل من محمد القباج، وأحمد زياد، وعبد الله كنون وعبد الرحمن الفاسي... وغيرهم.

فقد افتتح محمد بن العباس القبّاج سلسلة من المقالات نقد فيها بعض الشعراء وكان متأثرا بالنقد العربي القديم وخاصة النقد الموضوعي والذوقي، وكانت مقاييسه المعتمدة: اللغة والبلاغة، فكان نقده يتسم بالطابع الجزئي والطابع اللغوي البياني.

ويرى عبد الكريم غلاب في هذه المحاولة أنها « تكتسي أهميتها من ناحيتين اثنتين :أولاهما أنها امتداد للنقد العربي القديم، وصلة لما كان شائعا في المشرق العربي من نقد موضوعي لغوي بياني، وثانيهما ، أنّها هتكت الحجاب عن قدسية الأدب وجعلت النقد عملا مشروعًا، وأخرجت البحث في الأدب عن ميدان التاريخ والتسجيل إلى ميدان النقد والتقويم»[7].

وكان عمل عبد الرحمن الفاسي لا يبتعد كثيرا عمّا قدمه القبّاج، فهو يتخذ صحيفة العلم ومجلة رسالة المغرب نقودًا تعرض فيها لأخطاء لشعراء النحوية والبيانية، وكان صداها أن راجع الشعراء مفرداتهم وقابلوها بالمعاجم وكتب البيان والبلاغة .

وكان اهم ما قام به بعد نقد الشعراء لغويا وبيانا، أن درس بعض الأعمال القصصية مثل قصة « دمعة يزيد» لكرم ملحم كرم، وقد أعجب به الناقد لأنه كان يختار الألفاظ القديمة ويتصيّد الجمل المغرقة في البيان والبديع.

---

[7]) مع الأدب والأدباء ، ص:92.

التنويرية، التي تنبت الفكر الرافض للهيمنة أو تحييدا أو مزاحمة الفكر الاستيطاني الرافع للتغيير، فأغلق الصحف وعطل المدارس فزجّ بالزعماء والمفكرين والمثقفين والمبدعين في سجونه المظلمة .

وتبقى هذه النقود بكل ملابساتها دون ما كان ينتظره المثقف والمبدع، فهي رفضت أن يبقى المبدع بعيدًا عن قضاياه السياسية والاجتماعية والوطنية والإنسانية وأن أدب الأبراج ما هو إلا شطحات خيالية لا فائدة مجدية منها، ورغم استقطابها لبعض المفاهيم الرائجة في الساحة الثقافية العالمية بعامة والعالم العربي بخاصة، إلا أن الظروف القهرية الاستعمارية ونوعية الثقافة والحواجز المعرفية والحصار المضروب على المفكرين، جعل هذه التجربة لا تنضج لأسباب موضوعية ولذا لم تحقق درجة كبيرة من الوعي لانتاح خطاب نقدي علمي يميزها عن غيرها [9].

ولم يكن مبالغا عندما قال نجيب العوفي عن نقد هذه الفقرة: « كان النقد بالنسبة إليها تقييميًا، وانتقادا في اغلب الحالات، وتقريضا وإطراء في بعض الحالات ولم يكن وراءها هذا النقد، وما كان يمكن له ذلك « وعي نقدي» نظري منهجي يضبط صنيعه ويجعله على بيّنة كافية بالصنيع الأدبي الذي بيْن يديه، ما كان يمكن بعبارة، لهذا النقد الأولي ــ العضوي ، أن يتجاوز شرطه التاريخي والابستيمي وكان لا بد من مجيء الستينيات حتى يجيء معها النقد الأدبي بدلالاته وطرائق اشتغاله الحديثة... كانت الستينيات نقطة انطلاق « الوعي » النقدي الحديث في المغرب، وبداية إرسال خطابه ورسالته »[10].

---

[9]) لقد فصل، د. محمد خرماش نقد هذه الحقبة في كتابه : النقد الأدبي الحديث في المغرب 1900- 1956 دار افريقيا الشرق الدار البيضاء ،1988.

[10]) المشهد النقدي في المغرب - أسبوعية كواليس ، الجزائر 18 إلى 24 مارس 2002. ص:14

النقد الأدبي بعد الاستقلال :

لوحظ فراغ الساحة الثقافية بعيد الاستقلال، وفتور النشاط النقدي تبعا لفتور النشاط الثقافي لانشغال المجتمع بالوضع الجديد، وبدأت تظهر تركيبة اجتماعية جديدة برزت معها تساؤلات ثقافية كثيرة حول تأسيس منظور متطور للثقافة لمواجهة التحديات الجديدة، والالتحاق بركب الحضارة المعاصرة.

وبرزت اختلافات بيّنة المشارب والأسس المعرفية، من عربية تستمد مصداقيتها من الروح القومية وفكرة الأصالة والمحافظة على المقومات الشخصية والحضارية، ومن غربية قوية الحضور في المؤسسات ومراكز النفوذ والقرار تمخّض عنها طفوح إشكالية الثقافة ونمط التعليم ومرجعته، ففرضت قضية التعريب والازدواجية والارتباط بالتراث، والأصالة والمعاصرة، وجودها بقوة .

وارتبطت هذه التوجهات الثقافية بالهياكل والبنيات الاجتماعية الجديدة والمتكونة سابقا، وبالاختيارات الإيديولوجية في الساحة السياسية المغربية، وقد كان لها وجودها في المجال الأدبي والنقدي وتوجيهه وتأسيس مفاهيمه على المستويين التنظيري والتطبيقي.

ففي المجال التنظيري، الذي اهتم بعرض الآراء المتعلقة بالأدب وطبيعته ووظيفته وقضاياه الفنية والموضوعية، والتي نجدها عند عبد الكريم غلاب، ومحمد الحبيب الفرقاني، وعبد العالي الوزاني، محمد برادة، وحسن طريبق... وغيرهم.

وفي المجال التطبيقي، الذي اعتنى بالدراسات النصية من خلال تحليل النصوص الأدبية والتعليق عليها مثل دراسات إدريس الناقوري وتجيب العوفي وإبراهيم الخطيب ومحمد مفتاح، ومحمد بنيس... على سبيل المثال لا الحصر.

كما اهتم نقاد آخرون بتاريخ الأدب ، الذي يهتم برصد الظواهر والتطورات الأدبية ما جاءت في كتابات عبد الله كنون، ومحمد بن تاويت ، وعبّاس الجراري ومحمد الكتاني، والملاحظ على هؤلاء أنهم لم يدخلوا حلبة الصراع الاجتماعي وتعاملوا مع أعمالهم من موقع الأستاذية لا موقع الإشكالية المنهجية.

وقبل التحدث على أهم تيارين أفرزتهما الساحة النقدية لابد من معرفة أسباب انتعاش المحفل النقدي وخطابه المتعدد المشارب، فقد أرجع الدارسون ذلك إلى عوامل سوسيو ثقافية كانت وراء صحوة الوعي النقدي، التي لخصها الناقد نجيب العوفي [11]- فيما يالي:

1ــ حصول المغرب على استقلاله السياسي وتفرّغه لذاته ومشاكل بنائه الداخلي، وهي مشاكل بنيوية ستتفاقم مع الأيام، وتتخذ أنفاقًا ومسارب معقدة، من أطوائها سينبثق الوعي السياسي الجديد.

2ــ انطلاقة الجامعة المغربيّة، وتأسيس كلية الآداب والعلوم الإنسانية التي ستكون بدء من الستينيات « ورشًا » مهما ومرتعًا خصبا للحركة الأدبية والنقدية الحديثة في المغرب.

3ــظهور أعمال إبداعية تنتمي لأجناس الأدب الحديثة كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والقصيدة الحديثة.

4 ــ الازدهار النسبي للصحافة الأدبية في شكل ملاحق ثقافية تابعة للصحف الوطنية أو مجلات ثقافية وأدبية متخصصة ، (أقلام، آفاق، القصة ، المسرح...).

5ــ تأسيس اتحاد كتاب المغرب ومساهمته في التحسيس بسؤال الثقافة

---

[11]) المرجع السابق ، ص:14.

بعامة وبسؤال الكتابة الأدبية بخاصة إبداعًا ونقدًا، وذلك من خلال إصداره لمجلة آفاق، وإشرافه على عقد الندوات والقراءات الأدبية.

6ـ انفتاح المغرب على الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي (القاهرة ، بيروت، بغداد)، وإقبال أجيال ما بعد الاستقلال على قراءة المشرق وتمثل أدبه ونقده وأسئلته الثقافية، بأذن صاغية، وبنية استقبال متحفزة واعية وذلك موازة مع انفتاحه على الثقافة الغربية، الفرانكوفونية، وإقباله على قراءة بعض أدبها ونقدها.

ويؤكد نجيب العوفي على أن هذه العوامل وغيرها، كانت في الأساس متظافرة مع أخرى محايثة ، بمثابة المهامز والمحفزات للوعي النقدي الحديث بالمغرب الذي ابتدأ هاجسًا متجلجلاً في الصدور، ثم بوحًا شفويًا مستفيضًا على الألسن إلى أن ارتسم مكتوبًا بين السطور [12].

وتنافس القوى الاجتماعية والثقافية، وتعدد مشاربها وتصارع تعدد تياراتها أيديولوجية ، قد أدى إلى ظهور تنوع في اتجاهات في الأدب ونقده، فتجاور النقد الذوقي مع النقد الاجتماعي أو الأيديولوجي ومع تحليل البنائي أو السيميائي .

وفي هذا الخضم والجوّ السائد برز تياران أساسيان متعارضان في المفاهيم والخيارات النقدية، والتوجهات الأيديولوجية والسياسية .

. **التيار الأول:** تيار محافظ يرى نفسه رصينا محافظا ثابتًا متبصرًا مرتبطًا بمقومات الأمة الأصيلة بينما يصفه خصومه بالثبات وتكريس واقع الحال، ومعاداة التغيير، فهو جامد وعقبة في التقدم إلى الأمام.

. **التيار الثاني** : تيار جديد، يرى نفسه تقدميًا متفتحًا على آفاق العالمية ومتحركًا لتطوير الخطاب النقدي وصقل مصطلحاته وأدواته وتفعيل آلياته بأحدث وأنجع

---

[12]) السابق ، ص:14.

المناهج العلمية، بينما يصفه خصومه بالخفة واللامسؤولية والتلاعب بالمصطلحات النقدية المستوردة، فهو متغرب مستهلك للثقافة الغربية دون وعي، همّه التقليد والجري وراء الجديد.

التيار الأول: ويمثله عبد الكريم غلاب، وحسن طريبق ، أحسن تمثيل في كتاباتهما الجادة المخلصة للتفكير الأدبي والنقدي... والدفاع المستميت عن أفكار هذا التيار.

ويمثل التيار الثاني إدريس الناقوري، ونجيب العوفي، وهما من أنصار هذا التيار، فكتب الأول كتاب « المصطلح المشترك» وألف الثاني كتاب « درجة الوعي في الكتابة » ومن خلالها تتضح مسيرة الكاتبين في تفكيرها النقدي ورؤيتهما المنهجية، ونظرتهما في المشهد النقدي في الساحة الثقافية، والتأسيس للمسيرة النقدية في المغرب الحديث.

ويُعتبر عبد الكريم غلاب من المثقفين والسياسيين البارزين في الساحة المغربية والعربية، فقد كتب في عدة مجالات، فكتب في النقد الأدبي، والأدب والفكر والثقافة، والدين والاجتماع والسياسة، فهو موسوعي المعرفة مما هيأه ليكون مفكرا ومدافعا مستميتًا عن أفكار وأنصار تياره، ومن أهم كتبه في الدراسات الأدبية والنقد،« في الثقافة والأدب »[13]و « دفاع عن الأدب »[14]« مع الأدب والأدباء»[15]وكتب مقالات كثيرة وردود عديدة في الصحف والمجلات المتخصصة.

وتدور كتاباته حول الثقافة والأدب، وتعرض لدراسة كثير من الانتاجات الأدبية المغربية والعربية، ونصوص أدبية مترجمة، فهو يرى في علاقة الأدب

---

[13]) ـ ط. الدار البيضاء المغرب ،1964

[14]) ـ ط. دار الفكر المغربي ، المغرب 1972

[15]) ـ ط. دار الكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب1974.

بالثقافة أن تكون عن طريق سعة الاطلاع والتزود بالعلوم المختلفة، لأن ذلك يهيء للأديب وعيا ثقافيا يمكنه من تناول موضوعاته بعمق، وتكوين رؤية سليمة في مختلف المواقف والتجارب ، فعالم الأدب رحب واسع يحتاج لعقل ذي ثقافة واسعة، ودراية بأغوار النفس البشرية وأنماطها لأن « عالم الأدب ليس عالم الفراغ والأحلام واجترار الألفاظ، ولكنه عالم الثقافة الرحب والفكر المتحرك والتحليل العميق »[16] ذلك الوعي في رأيه يبرز جليا في الدعوة إلى الالتزام في الأدب [17] وهذه الرؤية هي التي تعتمد في تقييم الأدب ومعرفة مدى نضجه أو فشله في العصر الحديث فالأدب لم يعد أدب لفظ أو أسلوب، وإنما أصبح أدب فكر ووعي وعلم [18] ويرفض بقوة التبعية التي ترفضها المذاهب الاجتماعية الحديثة في التفكير، ويدعو إلى عدم تسخير الثقافة في خدمة مذهب معين أو جهة أو ميدان ما من ميادين الفكر، وتعتبره ضربا من القيود، ويجب على الثقافة أن تكافح وتحارب للتحرر من ريقتها وأغلالها وألا تبقى سجينة لتوجهاتها[19]

وغلاب يصر على العلاقة الوطيدة بين الأدب والمجتمع فالأديب محكوم عليه أن يأخذ مادته من واقع المجتمع، ويسجل الأحداث ويتفاعل معها، فالأدب لم يعد ذاتيا مرتبطا بالمشاعر الخاصة، بل لا بد أن يخرج إلى مجال المجتمع، ويحتضن الكفاح الإنساني في سبيل الحرية والكرامة والفضيلة والحياة السعيدة، والفنان بطبيعته يخلق من الإحساس والمشاعر حياة مفعمة قد تكون قريبة من الناس أو حياة مثالية لهم، ولما لا تكون نموذجا لعطاءاتهم وكفاحهم [20] يدعو الفنان أن يكون واعيا وعينا فاحصة، تفهم الخلفيات، وتعرف البواعث لتتمثلها وتتجاوز كل ما يحول دون الحقيقة أو حجبها بقناع من الزيف والتمويه والتجاوز

---

16) دفاع عن فن القول ، ص:27
17) في الثقافة والأدب ، ص:22
18) نفسه ، ص:120
19) نفسه ، ص:37.
20) في الثقافة والأدب ، ص:150.

والقفز عليها [21] والفنان في نظره لا بد أن يتجاوز المحلية وألا يكون حبيس وطنه الصغير ومشاكله، ويتجاوزها إلى رحب الإنسانية السامية، ويوضح مواقفها في قضاياها الكبرى فحسب، بل حتى في أدق التفاصيل في معاناة الطفولة أو مشاعر البؤس الحرمان وشقاء الأمهات، أو سعادة مولود جديد، وبسمة أم ... وهذا ما يفتقده الأدب المغربي في ظل الاستقبال، لا بد من الاستعداد لذلك على الرغم من وجود محاولات كتبها شبّان عبروا فيها عن إحساسهم العميق بالتحرر والدعوة إلى تجسيد الحرية الحقيقية في المجتمع، ومع ذلك فهو يرى أن معظم الأدباء ما تزال نظرتهم إلى الأدب قديمة، وما يزالون في انزوائهم بتحرك العالم وهم قابعون ...[22] والأدب نابع من خضم الحياة، ذاتها، ولا بد أن يتفاعل بما يحيط به من مشاعر الناس وآمالهم وطموحاتهم، ولهذا فدور الأدب كان دومًا في كفاح وانتصار الشعوب، في التحريض على الثورة والتسيّر بها ومصاحبتها والإشادة بها ...[23]

ويدعو صراحة إلى التزام الأديب وتوجيه أدبه إلى معاناة الإنسانية وأن يتخلص من برجوازية الفكر، وأن يعيش مع الإنسان في نضاله في سبيل العيش أو التحرر واكتساب واسترجاع كرامته[24].

والأدب منذ وجد ملتزم يناصر الحق والخير والفضيلة،والجمال مهما اختلفت الطرق والأساليب في ذلك، ويدعو إلى عدم اختلاف أو توهم مشاكل نجادل فيها خصوم افتراضيين ووهميين، والدعوة إلى الالتزام لا ينبغي أن تصبح إلزامًا برأي أو مذهب تقننه الدولة أو الهيئة أو الحزب، بل ينبغي أن تنطلق من المعنى الحقيقي للالتزام الذي ينبع من ذات الأديب نفسه، ومن تقديره الخاص

---

[21] دفاع عن فن القول ،ص:86.
[22] في الثقافة والأدب ص:132.
[23] نفسه ص:86
[24] نفسه ، ص:152

لرسالته[25].

ولهذا فالالتزام ينبغي أن يمارس وان يكون صوتا مدوّيا لا صدى فقط ، والالتزام لا ينبغي أن يستورد، هو أن يعيش الأديب في المعركة جنبا إلى جنب مع إنسان بلاده، ومع الإنسان في كل مكان، فليس المهم أن يتأثر بالأدب الملتزم، ولكن المهم أن تكون ملتزما حقًا [26] ويتجلى الالتزام في رسالة الأديب لمحاربة التخلف في مجتمعه، فهو ملتصق بمشاكل بلاده، فيجد نفسه ملتحما بالواقع الذي يفرض نفسه على تفكيره وعلى اهتماماته، وهنا يحصل الالتحام الحقيقي بين الأدباء والمبدعين والمفكرين وبين الجماهير.

والأدب الملتزم في رأيه، هو ذلك الأدب القادر على التعبير عن حياة صاحبه الفكرية والنفسية، وهي تعبير عن حياة بلاده وشعبه عن طريق الكلمة الذي يصون رسالتها، فالشاعر العراقي الجواهريُ « تألق شعره في سماء المقاومة والرفض، وعبر عن الإنسان العربي الذي عاش، وما يزال، يشقى بإنسانيته ويناضل ضد التخلف والبؤس كما يناضل ضد الاستعمار والإقطاع وضد الحاكمين والمستغلين »[27].

وغلاب يقول عن فهمه للالتزام: « إنني أفهم الالتزام بهذا المعنى الصريح، أما الذين يغفلون مشاعرهم في متاهات من الأساطير والكلمات العائمة الغامضة، وتملق هذا الوضع على حساب آخر ، فإنهم لا يقدمون نموذجًا لشعراء الثورة بمقدار ما يقدمون نماذج لفشل الشعر في بعث ثورة الشعوب والتعبير عن أحاسيس الجماهير »[28]

---

[25]) دفاع عن فن القول ، ص:102-107.
[26]) نفسه ص:155.
[27]) مع الأدب والأدباء ،ص:230.
[28]) نفسه ص:232.

والملاحظ على غلاب في تطرقه ومناقشته لهذه القضايا العامة في الأدب أنه يوجهها توجيها فكريا سياسيًا أيديولوجيا ، فيه الحماس والجدال، أكثر مما فيه من البحث الهادئ في نظرية الأدب ومقوماتها، وبدلا من تحليل مقومات النقد الأدبي وفهم مصطلحاته الدقيقة والعديدة فإنه يوجهها إلى مستوى نظري معين يريد أن يصل إليه.

هذا مما جعل آراءه تتصف بالسطحية حينًا وبالعجالة في أحايين أخرى وربما أخذ تفكيره الأدبي طابع العرضية والهواية لا طابع التخصص والتعمق والبرهنة، وبالتالي طابع الأكاديمية العميق .

وعلى الرغم من ذلك فغلاب ، لم يقف عند الحديث عن القضايا الهامة للأدب ومقوماته، بل تطرق مطولا إلى « حركة النقد في المغرب »[29] فالنقد عنده هو: « رصد للإنتاج الأدبي وتقويم له، وتتبّع لنماذجه وتحليل لهذه النماذج، فإظهار خصائص الجمال فيها التي تثير عند القارئين صورًا خيالية أو انفعالات شعورية او احساسات فنية إزاء النص الأدبي، فالنقد الأدبي إذن هو فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة وتقويم العمل الأدبي بكل ما يدخل في هذا العمل من فكرة وصورة ونموذج وتحليل ظاهري أو استنباطي، وأداء لغوي وأسلوبي وبياني وبناء هيكلي للقصيدة أو المقالة أو القصة أو الرواية »[30] ومفهوم النقد عنده من خلال هذا التعريف يبدو انه غير خاضع أو مستمد من نظرية أو مذهب واضح، كما انه لايحمل همّ المصطلح أو توضيح المفاهيم وهو يوجه وظيفة النقد الأدبي حسب ما يريده، ويلمح إلى نظرية الأنواع الأدبية وبعض القيم التقلدية للنقد.

---

[29]) وهو مقال مطول نشره ضمن كتابه: مع الأدب والأدباء ص:85 إلى110.
[30]) نفسه ، ص:85.

ويعتبر النقد علما وفنا ويوضح ذلك بقوله: « علم بكل مقومات العمل الأدبي العقلية والفنية والنفسية والفلسفية والأدائية ، لغة وأسلوبية وبيانية، وفن لتذوق العمل الأدبي تذوقا يستطيع معه الناقد التمييز بين مظاهر الجمال ومظاهر القبح فيه »[31] ولن يحصل ذلك إلا عن طريق الممارسة الفعلية والاطلاع على مختلف النظريات في الإبداع، ولذا يؤكد على: « تتبع النظريات النقدية التي كرسها الباحثون في فنون القول منذ أرسطو حتى القرن الحديث »[32] ولا بد أن يمتلك ذوقا سليما يعينه على « أن يدرك قيمة الكلمة والجملة والفقرة والمقطع من الشعر سواء في جرسها أو أدائها أو تناسبها، ويستطيع به أن يدرك به قيمة الصورة الشعرية والنموذج المحلل والفترة الحياتية في القصة أو الرواية .... ودقة الحوار ورد الفعل التلقائي المنبعث عن الحركة الدّاخلية لشخصين أو أشخاص يتحاورون عن مشكلة من مشاكل الحياة والناس في المسرحية » [33].

وأهمية الذوق عند « غلاب » جعلته يقول: « يستطيع به أن يدرك الحركة النفسية الباطنية والعوامل الداخلية التي دفعت الأديب الشاعر أو الكاتب أن يتجاوب مع هذه جميعًا لينتج عمله الأدبي »[34] والذوق صعب الإدراك لكنه أساسي في العملية النقدية، وهو يعتمد على الاستعداد الفطري والممارسة والمزاولة لاتكفي وحدها ويؤكد على مشروعية النقد الذوقي، الذي لا يستغني عنه النقد، وإن كان هذا النقد جنى على كثير من الأعمال الأدبية العربية ورغم أنه كان تلقائيا... ورغم أنه كان يعمم... يتناول الشاعر ككل أو جانبا... فيحكم عليه بالأروع والأحسن والأشعر، وغيرها من أفعال التفضيل هذه دون تحديد وتدقيق ، رغم كل ذلك فما يزال للنقد الذوقي مكانته لأنه النبراس الذي يهدي الناقد في خضم

---

[31]) السابق ، ص:85.
[32]) نفسه ،ص:85
[33]) نفسه ص:86
[34]) نفسه ص:86

المناهج والنظريات والأفكار التي أبتدعها النقاد العرب وغير العرب على السواء[35].

والنقد الذوقي عنده نوعان؛ شخصي وموضوعي جاء أحدها متأخرا عن الآخر « وأغلب الظن أن النقد الموضوعي هذا جاء متأخرا من النقد الذوقي ، الشخصي، فالنقد الموضوعي فيه طابع التركيب العقلي وفيه عملية تتبع وإحصاء وهي تطورية فكرية على كل حال... أفادت النقد العربي وأخرجته من العموميات التلقائية، ولكنها حصرت الفكر النقدي في الجزئيات أكثر من اللازم ومكنت علوم اللغة والبيان والبلاغة، مكنتها من رقاب النقد رغم أنها ليست في النقد ولكنها من أدواته »[36].

ويتحدث عن مرحلة جاءت بعد مرحلة النقد الموضوعي، وهي « مرحلة النقد المنهجي الذي يعتمد على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة » والتي تتجاوز وتتعدى نقد الجزئيات إلى البحث عن تحديد الاتجاه المشترك في أصوله عدد من الأدباء يكوّنون مدرسة خاصة يكتشفها الناقد كما يكتشف النماذج التي تندرج في خطّها وتحليلها ثم البحث عن أساتذتها وتلاميذها في الآفاق التاريخية والحاضرة في اللغات المختلفة، في البلاد المتباعدة[37]

والنقد المنهجي يعتمد على العقل والنظر والبحث وعلى التنظيم المنطقي وعلى الإحصاء وتتبع النظائر،.... وهو في حاجة إلى ثقافة عامة واسعة لا تقتصر على العلوم الأدبية ولكنها تتجاوز وتتعدى إلى العلوم العقلية النفسية، ولا يكون ناقدا من هذا الطراز إلا رجل تما تفكيره واستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، يعطينا وجهة نظر تعتمد على معرفة بالآثار المنقودة وبالدوافع البيئية والمجتمعية

---

[35]) انظر: السابق ، ص:86-87

[36]) نفسه ، ص:87.

[37]) مع الأدب والأدباء (حركة النقد في المغرب) ص:88.

والتاريخية والنفسية التي أوحت بهذه الآثار[38].

والمتمعن لرأى غلاب وفهمه للمنهجية في النقد الأدبي، يجده يحيل مرجعية رواد النقد الموضوعي في فرنسا، مثل « سانت بيف » ، و« تين »، و«لاسيون » في تأثر الأديب بتراثه السابق والمعاصر وتفاعله مع الحياة الأدبية والاجتماعية، وفي كونه نتاج بيئة وممثل جماعة [39]

وهذه المنهجية ضرورية ولا بد منها وهي مرحلة يقول عنها : « هي مرحلة النضج فيما اعتقد، فالنقد بعد أن يمر بمرحلة الذوق المجرد المعمم أحيانا المخصص أحيانا وبمرحلة الموضوعية المحدودة الأفق، يصل إلى هذه المرحلة الناضجة التي لعلها ما تزال تتحكم في النقد الأدبي حتى الآن » وهي لا تخلو من مزلق وأخطار وأهمها « التعبد للنظريات » أي ضرورة الالتزام بها و « محاولة إكراه النصوص الأدبية على الخضوع للمدارس المعينة التي يخترعها النقاد » و « تصنيف الأدباء ومحاسبتهم على أساس المدرسة، لا على أساس العمل الأدبي نفسه » والأدباء لم يختاروا مدرسة من هذه المدارس في حين أنهم لا ينتجون بحسب تعالم المدرسة وإنما « بحسب الوحي الذاتي الذي يستمد من ثقافتهم وفكرهم وتفسياتهم والعوامل الداخلية والخارجية التي تعمل في نفوسهم» و « كانوا في الغالب أجانب عن هذه المدارس العديدة التي نشأت قبلهم أو معهم أو بعدهم»[40]

ويعتقد عبد الكريم غلاب، بعد ذلك التحليل « أن النقد المنهجي إذا كان قد أفاد النقد كعلم وثقافة وأفاد الأدباء كمثقفين ونقاد، فإنه لم يفد في شيء العمل الأدبي وهو يسير في طريق الخلق والإبداع»[41].

---

[38]) السابق ص:88-89

[39]) انظر نفسه ،ص:89-90.

[40]) مع الأدب والأدباء ،ص:90.

[41]) نفسه ص:90.

وعبد الكريم غلاب، لا يفرق بين المدارس الأدبية والنقد المنهجي، وربما من خلال ذلك لا يريد أن يعطي مفهوما علميا للمنهج، والناقد لا يقوم باختراع لمنهج وإنما يستمد من الأسس المعرفية ومقوماتها من بحث الخصائص الفنية التي تميز نوع الإبداع الأدبي ولا تخرج عن شروط النظرية الأدبية العامة التي لا يمكن للأدب أن يعمل خارجها ــ ومن هذا الموقف الحذر من النقد المنهجي، جعله ينظر إليه على أنه نقد وصفي بسيط، يستعمل مناهج يدرس الإنتاج الأدبي على ضوئها، ويصف هذا الأدب، وربما حلل موضوعاته، ونسب كل موضوع إلى بابه كما فعل العرب حينما تصفوا أنواعًا من الشعر بأنها رثاء أو غزل أو مدح أو هجاء... فالنقد التقييمي عنده له أسس ومقاييس تقليدية وجديدة، فهي لا تخرج عن المقاييس الشعرية التقليدية والمقاييس اللغوية البيانية ثم المقاييس الإنسانية والعقلية، أما الجديدة فتتمثل في انتساب الأديب لمجتمعه وللعصر الذي يعيش فيه، وهل الحياة التي عاشها وعاشتها الإنسانية عموما أو الشعب الذي ينتمي إليه أو تربطه به صلة فكرية أو نضالية انطبعت في إنتاجه الأدبي أم لم تنطبع[42]

والمنظور النقدي عند غلاب، لا يتسم بالعمق أو التحليل الدقيق، والأكاديمية وهو يبدو في هذا الطرح متحفظا ومنحازا للمفاهيم التقليدية، وربما فيه نوع من التشويش وعدم التحديد، فالمصطلح النقدي عنده مضطرب غير محدد المفاهيم ويرجع ذلك إلى انه كاتب حر متعدد التخصصات، وغير ملتزم أكاديميًا بمجال واحد، ولذا جاءت آراؤه ومفاهيمه النقدية فضفاضة ذات طابع صُحفي متسرع.

ويتابع المشهد النقدي المغربي بملاحظات عبر فترات عصيبة ومحطات مر بها المغرب قبل الاستقلال وبعده، إلا أنه لا حظ أن حركة النقد الأدبي عرفت في الثلاثينيات والأربعينيات، النقد الذوقي الجزئي أما بعد الاستقلال فتميز« بالتحليل واكتشاف نفسية النموذج الذي يقدمه الكاتب أو الشاعر وتحليلها وقد يجد النقد

---

[42]) السابق ، ص:91

فيكون التحليل قويًا ويعطي النقد عطاء جديدًا إذ يلقي الأضواء على الملامح النفسية والذاتية التي أشار إليها الكاتب ولم يفصح فيحللها إيجابًا او سلبًا، وقد يتجه هذا النقد اتجاها وصفيا تحليليا للعمل الأدبي في أبعاده الداخلية لا في ملامحه الخارجية فحسب، ثم يعمد إلى نقد الجزئيات وإعطاء رأي الناقد في المواقف المختلفة »[43].

ويعطى ثلاثة نماذج من النقد لعمل أدبي واحد؛ ويقول « لأبرهن على اختلاف الرؤيا عند النقاد واختلاف الاتجاهات التحليلية »[44]

فالناقد أحمد اليابوري تناول رواية « دفنا الماضي » بنقد طويل في حلقات نجد نقده هذا قائما على وضع الرواية في موضعها من الأدب الروائي فيحكم بأنها تنتمي إلى ما يسمى بالرواية المصيرية، ثم يحلل خصائص العمل المتقود وشخصياته من خلال واقعهم وخلفيتهم الاجتماعية والنفسية كما حللتها الرواية، وهذا عمل وصفي تتبع فيه الناقد الرواية في مختلف مراحلها، ولكنه كان يمزج هذا العمل الوصفي بوجهة نظر غالبا ما كان يختلف فيها الناقد مع الكاتب، كملاحظته « بأن الكاتب يلجأ أحيانًا إلى الأسلوب التقريري الجاف دون مراوغة ولا تفنن في تلوين المواقف كما فعل في وصف حي المخفية وقصر الحاج محمد متطرقا إلى الحديث عن عاداته وملابسه صيفا وشتاء إلى غير ذلك مما ليست له أية علاقة مباشرة بالعمل الروائي »و كقوله، وهو يتحدث عن الفصل الذي وصفت فيه الرواية الحب المتبادل بين عبد الرحمن وما دلين: « ثم أليس غريبا أن نرى هذه المثالية في الحب تكاد تصير عجزا جنسيا عند شاب يفيض حيوية وفتاة غربية تلتهب شهوة ؟ لا شك أن الكاتب يهدف من وراء تقديم هذا الفصل إلى إطلاعنا على الجانب الروحي في الحياة الغربية وإلى الموازنة بين حبة في ظل

---

[43]) انظر : السابق ، ص:95-96
[44]) نفسه ، ص:98.

الحارة المترفة وشهوة حيوانية في جحيم الجهل الخانق غير انه ارتكز على التضخيم الذي يشوه الحقيقة من غير أن يخدم الأخلاق » عبد المجيد بن جلون هو الناقد الثاني الذي تعرض لنفس الرواية في تحليل وصفي طويل واضعًا كل شخصياتها في موضعها من الواقع أو الماضي القريب ويتجه إلى إبداء الرأي في بعض المواقف ناقدا أو موجها مطالبا بإضافة مشهد كان ينتظر أن يجده في الرواية أو مطالب بحذف مشهد ليس له مكان في الرواية، فيقول مثلا :« ولكني لاحظت باندهاش عدم وجود شخصية لعبت الدور الرئيسي في فترة الانتفاضة التي صوّرها الكاتب تصويرا بارعًا ومسهبا وانتابني القلق وأنا اجتاز الأربعمائة صفحة متوقعًا أن أقابله في كل منعطف، ولكن عبثا، إلى أن خرجت من الكتاب دون أن القاه... إنها شخصية هو ذاته، شخصية طالب القرويين... كان من الممكن أن يضيف المؤلف إلى أبناء الحاج محمد ابنا آخر يسند إليه مهمة القيام بهذا الدور الفعال... واعتقد انه نسي شخصية أخرى تصور جانبا مشرقًا من المجتمع السابق وذلك لخلق نوع من التعادلية بالنسبة للدور الذي أسنده إلى الأمة ياسمين، وهو دورها ما كان يعرف بالمتعلمة في ذلك الحين» .

وينتقل من تحليل المواقف وانتقاد بعضها إلى انتقاد الجزئيات كاستعمال الألفاظ والتعابير العامية في بعض الأحيان، ويقول موضحًا رأيًا نقديا يتعلق بهذا الموضوع: « يرى المؤلف كما يرى الكثيرون أن من شأن استعمال تلك الألفاظ والتعابير أن يزج بالقارئ في صميم المشاعر الشعبية، وأرى انا كما يرى معي كثيرون أن الألفاظ والتعابير العامية تفقد معانيها مع مرور الأيام... يضاف إلى أن في استعمال العامية هروبًا من مشقة ترويض الفصحى لهذه الألفاظ والتعابير وهو هروب لا يجمل بكاتب او أديب » ويقول ناقدًا مواقف المؤلف في تصوير محمود: « ويخيل إلي أن المؤلف بالغ في الإهانة التي لقيها محمود بسبب انه ابن أمة حتى ليخيل إليك أن المغرب عرف ما يدعى اليوم بالتمييز العنصري».

والناقد الثالث الذي يتجه نفس الاتجاه الوصفي وهو الاستاذ عبد الله كنون الذي تحدث في كتابه« أحاديث عن الأدب المغربي الحديث » عن كثير من النماذج الشعرية والقصصية والمقالية وعقب عليها بنقد وصفي أكثر مما كان تحليلا وصفيا لبعض المواقف ولكنه حينما يتناول رواية « دفنا الماضي » يحلل الجوانب المجتمية العريقة في الحضارة المغربية وبعض الشخصيات تحليلا ذوقيا فيقول مثلا : « لكم كان إعجابي شديدا بشخصية الحاج محمد الذي يمثل الزوج والأب ورجل الأعمال الناجح في العهد القريب الذي أدركناه إنه بالرّغم من أميته كان يتصرّف في جميع الأمور على بصيرة مما يأتي وما يذر وكان نفوذه في البيت يجعله رئيس الأسرة بحق وكان يفرض احترامه على زملائه التجار وزبنائه المتعاملين معه من فلاحين وغيرهم إلخ هذا الإعجاب بالشخصية وأخلاقها. ثم يوجه نقدا للرواية منطلقا من هذا المفهوم: لم أقبل هذا التأكيد على دفن الماضي إثر الفراغ من دفن الحاج محمد لما قدمته من إعراب عن إعجابي بهذه الشخصية ومقارنة بينها وبين أمثالها في المجتمع الراهن.... وكذا لا أوافقك على هذه النهاية السريعة التي جعلتها لحياة محمود، فلعلك أردت أن تتحقق منه في حين أننا ــ القراء ــ كنا نريد منك أن تمتعنا أكثر » .

وفي الأخير ــ بعد ــ تقد هؤلاء النقاد الثلاثة ، يخلص عبد الكريم غلاب إلى خلاصة مفادها أنه تعمد أن يقدم نماذج من هذا النقد الوصفي التحليلي الذي لا يخلو من اتجاه موضوعي وجزئي في كثير من الأحيان، وتعمدت أن يكون حول أثر أدبي واحد لأبرهن على اختلاف الرؤيا عند النقاد واختلاف الاتجاهات التحليلية، فأحدهم كاليابوري تغلب عليه محاولة اكتشاف ما سماه بالأخطاء النفسية في تحليل بعض نفسيات كنفسية عائشة ونفسية ياسمين، والآخران يحللان وينتقدان جزئيا ومن خلال ذلك نعرف جانبا من هذا النقد الذي عرفه الأدب المغربي[45]

---

[45]) انظر، مع الأدب والأدباء الصفحات96-97-98

ويبدو أن غلاب مارس نوعا من التعسف أو السلطة، لأنه سوى بين هذه النقود التي تناولت روايته « دفنا الماضي » وجعلها سلة واحدة على الرغم من أن كل ناقد مارس دراسته بطريقة تختلف عن الأخرى، فأطلقت مصطلح الوصف التحليلي عليها ثم نعتها بأنها تحليل وصفي، مما جعل مفهوم ودقة المصطلح غير مضبوطة، ولربما كانت متعمدة كعادته دون بذل طاقة في تحديد مفاهيمه ومصطلحاته..

ويحدثنا غلاب في كتابه عن نقد مغربي أطلق عليه « النقد الشمولي الذي يلتصق بأثر أدبي معين لا يعتمد على الوصف التحليلي ولا على تحليل الشخصيات ولكنه يبحث عن العطاء الفكري والفلسفي مثلا في عمل روائي معين مثال من ذلك نجده في الفصل الذي كتبه فيصل السبتي... عن رواية « جيل الظمأ » للدكتور محمد عزيز الحبابي، فقد بحث الناقد عن العطاء الفلسفي في الرواية باعتبار المؤلف ذي مذهب فلسفي عرف به وهو مذهب الشخصانية الواقعية، وانتهى إلى انه « اكتشف أن جيل الظمأ أبعد ما تكون عن النضج الفني وأن تجربتها وأفكارها لا تبرر مطلقا اللجوء إلى الشكل الروائي، إذ بالإمكان تضمين أفكارها في مقالة اجتماعية» .

ومن هذا المنطلق بدأ الناقد يبحث في أحداث القصة وشخصياتها ليدلل على الفكرة التي يبدأ بها من حيث كان يجب أن تنتهي ــ البحث في الحدث والنموذج إنما كان عنده للتدليل على شمولية الفكرة التي اكتشفها عن الرواية.

ذلك من حيث الفكرة الأساسية، أما من حيث البناء الروائي فينتهي فيه الناقد أيضا إلى حكم شامل حينما يقول :« عن جيل الظمأ تبدو مهلهلة ومفككة نتيجة لضعف البناء الروائي، ثم يفصل هذه الفكرة الأساسية إلى عناصر منها : ــ الواقعية المفتعلة ــ اقحام الآراء والحكم المبتذلة ــ اهتزاز الشخصيات والرؤية الاجتماعية.

وبقدر ما حاول الناقد أن يكون موضوعيًا في هذه الدراسة النقدية بقدر ما كان عنيفا ومتجنبا أحيانا في استخدام الكلمات القاسية، ولكنه يعطينا نموذجا للنقد الحديث كما يظهر في المغرب[46].

ويوجد ــ في نظره ــ نقد آخر يدخل ضمن النقد الشمولي ، ألا وهو النقد الوصفي التحليلي الشمولي الجزئي الموضوعي في آن، ويستشهد بدراسة الأستاذ محمد السرغيني للمجموعة القصصية « النار والاختيار » للسيدة خناثة بنونة والتي تتبع الناقد كل قصة بالتحليل والوصف وإبراز ملامح البطل فيها والحدث وعقب على كل واحدة بالرأي مع أو ضد، محاولا اكتشاف الهدف ومديا رأيه في الهدف الذي اكتشف ويقتطف هذه الفقرة للتدليل على ذلك: « واعترف أن قصة « يا أمطار» كانت أكثر قصص المجموعة حبكة وفنية، ولو أنها اعتمدت جانب الرمز، إن الكاتبة قد استعملت الجفاف في معنى الشلل والعقم وسواء كان في التربة ام في الفكر أم في الساعد: جفاف التربة يولد العقم، وهذا يولد الجوع، وجفاف الفكر يولد المحاكاة، وهذه تقتل حاسة الإبداع وجفاف الساعد يولد الشلل، وهذا يقضي على الأمل في إمكان قيام حركة ثورية تعيد تصحيح الأوضاع».

ويستنتج غلاب بعد اقتطافات كثيرة من نقد محمد السرغيني للمجموعة، أن « الشمولية في البحث النقدي دفعت بالكاتب إلى تتبع المظاهر الفنية بعد الموضوعية، ففي الشكل يلاحظ أن السمة الغالبة عليه هي الثنائية، تلك التي تبدو متراصة في بنائه اللغوي العام ، إنها تعكس الأفعال والتوجه وشحن الكلمات بطاقات غزيرة من الإيحاء، ويلاحظ في أسلوب المجموعة الشاعرية، والتأجج بين الجمل القصيرة المتنكرة لكل أدوات الربط، والجمل الطويلة الملتحمة أجزاؤها بالأدوات.... ثم يتناول التقنية القصصية المتفاوتة هي الأخرى في المجموعة ويتناول السرد والحوار الذين يتعرضان لكثير من الدرجات والتصدعات فيتعدمان

---

[46]) انظر المرجع السابق ،ص:100-101

في بعض قصص المجموعة ويطغيان في بعضها، وفي الموضوع العام يحاول الناقد أن يبرز الفروق الجوهرية بين القصص التي تغلب فيها الفكرة على الجانب النفسي او التي يغلب فيها الجانب النفسي الفكرة، وينتهي الناقد من كل هذه الجزئيات الموضوعية إلى الحكم الشامل » [47]

ويتحدث غلاب عن نقد شمولي آخر في المغرب يحاول أن يضع الأثر، الأدبي في إطاره العام من فن الأديب وفي إطار حياته وبيئته الأدبية وثقافته، فهو من هذا الجانب نقد شمولي يتخطى القصيدة الواحدة أو مجموعة قصص، ويتملص من فرضية الشاعر أو القصاص ليضعه في الإطار الذي نبت فيه فنه فإنه ثم هو يحاول أن يتخلص مما تفرضه الحياة الخاصة في إصدار الأحكام على الأثر الأدبي .

ويعطي عبد الكريم غلاب مثلا لهذا النقد بما كتبه هو نفسه يقول غلاب، « بحثان كتبتهما عن شاعر الحمراء محمد بن إبراهيم اعتمدت في أحدهما على « أن الذين درسوا شاعر الحمراء كشاعر لم يستطيعوا أن يتخلصوا من تأثير الأسطورة فقد نشرت حياته ظلا مديدًا حول فنه الأدبي فأصبح المتحدثون عنه بين تأثيرين لا مجال للتخلص من أحدهما: إما إعجاب بالحياة البوهيمية التي عاشها ومن هذا الإعجاب استمدوا تقديرهم للشاعر وفتنتهم بشعره، وأغلب هذه الفتنة كانت بشعره الماجن: خمرياته وغزله، وسخريته واستهتاره، وأما النقمة على أخلاقه وسلوكه ومن هذه النافذة يطلون على أدبه ويضيف « وكلا التأثيرين مرفوض في ميزان النقد »[48].

ويحلل شعره فيخلص إلى أنه ضيق الأفق في معظم ما أنتجه، ويرى أن كل ذلك كان ضحية للنقاد العرب الذين جعلوا الشعر محصورا في أغراضه

---

[47]) مع الأدب والأدباء ص:101-102

[48]) نفسه ص:102-103.

المشهورة كالغزل والمدح والوصف والرثاء والهجاء وثقافة الشاعر المحدودة حتى في فنيات الشعر كاللغة والأسلوب والتركيب، ثم المعاني، التي لا يكاد يبدع منها إلا ما يتصل بمشاعره الخاصة التي لادخل للحياة العامة فيها، فقد أخفق في المدح والهجاء والتحدث عن الحرب وعن الفقراء والأطفال واليتامى، ولكنه يبدع عندما يتحدث عن فقرة، وقد حلل هذا البحث كل تلك النظريات مستندًا إلى شعره [49].

أما البحث الثاني الذي كتبه غلاب حول شاعر الحمراء، فإنه « اعتمد على نظرية كونها الناقد وهي أثر الفشل الثقافي في شعر محمد بن إبراهيم تلخصها هذه الفقرة من البحث: شاعر الحمراء خير من يمثل الفشل الثقافي الذي تجلى في حياته كما تجلى في شعره » مما يدعو إلى الدهشة أن غلاب يقول « انه كان ذكيًا لامع الذكاء، وانه كان طموحًا شديد الطموح وانه كان يرغب في أن يكون مثقفا واسع المعرفة ولكن كل هذه الممكنات اصطدمت بواقع الحياة الثقافية في المغرب، فلم يتح له أن يجرب ذكاءه فيما كان يرجو أن يجرّبه فيه ، ولم يتح به أن يروي نهنه من الثقافة » والاصطدام بين إرادة الشاعر والواقع المعيش دفعه إلى : يقول غلاب ــ « الانسلاخ عن الحياة الثقافية التي لا تقبل عليها نفسه » ويستمر البحث في تحليل نظاهر هذا الفشل وأثرها في شعره مما أدى إلى ازدواجية الشخصية النبي نبَعت من ذكائه ما كان يريد أن يكون والواقع وما كان بالفعل، وكان شعره تعبيرًا عن ازدواج الشخصية ، شعره الذي صاغه مادحًا وهو في الحقيقة هجو أقذع هجو، يمدح لينال العطاء، ويهجو ليعبّر تعبيرا صادقا عن فشله..[50]

وغلاب من خلال هذا النقد يبدو انه يريد أن يقرأ أشعر شاعر الحمراء من خلال حياته أو يصوّر شخصيته من خلال شعره، وكأنه استلهم ما كان يفعله رواد المنهج التاريخي إلا أنه يعطي تلميحات ظاهرية وغير كافية أن تكون في

---

[49]) المرجع السابق ، ص:103.
[50]) انظر ، مع الأدب والأدباء ، ص:104.

صميم المنهج التاريخي.

ويستعرض إلى جانب من النقد في المغرب ينعته بالانطباعية أو النظرية التي يقول عنها أنها لا تعتمد على منهج شمولي ولا على موضوعية جزئية، ولا على تحليل للبيئة الفكرية أو الإنسانية، ولكن هذا النقد يعتمد على ارتسامات ذاتية انطبعت في نفس الناقد من الأثر الأدبي الذي قرأه.

ويضرب مثلا لذلك لما قام به عبد الجبار السحيمي في اغلب كتاباته حول المجموعات القصصية أو الروايات أو دواوين الشعر، وعلى الرغم من إصرار السحيمي على أنه ليس ناقدا، يصر أيضا على رفض النقد المدرسي الذي يجعل العمل الأدبي خاضعا لمنهجية قاسية ويؤكد على أن العمل الأدبي ينجح أو يسقط بمقدار ما يستطيع أن يهزّني أولا يستطيع، فإذا حدث التأثير إذ حرّكني العمل الأدبي التقيت معه وانفعلت به وأحببته، ومن خلال هذا الحب اكتب، حسب السحيمي، فإنه لا يهمه العمل الأدبي إلا بمقار التأثير فيه ويعترف غلاب أن مثل هذا النقد ليس منهجيا ولا أكاديميا، بل هو نقد يأتي بعد القراءة للعمل الأدبي ويسمي ذلك « ارتسمات » ويعطي مثالا من قراءة السحيمي لمجموعة « فاس في سبع قصص للأستاذ أحمد بناني ، يقول السحيمي : « أنا لست ابن مدينة فاس، ولم أقض بها للأسف غير فترات قصيرة متقطعة، ومع ذلك أحسست الحنين يتمالكني إزاء الجو الذي يذكره الأستاذ بناني أو يسجله وأحسست أكثر من ذلك أن لي بعض ذكريات من هذا المكان أو ذاك فوق السطوح حيث النساء يتشممن الهواء ويتطلعن بحب إلى جبل زلاغ تصبغه شمس المساء بلون ذهبي داكن، ومع عزوز في فندق الخرازة ومع رائحة البضائع القديمة في سوق النجارين، وأكاد أسمع صخب الدلالة، وأنا انتهي من منحدر الطالعة لتفضي لي إلى مولاي إدريس.

وبعد هذا التأثير لا يسع غلاب إلا مواصلة الاقتطاف من قول السحيمي هذا إذ أن الانطباعية لا تفارقه فيقول:« لقد خرجت من هذه المجموعة، وأعطتني

شحنة عاطفية ما كان أحوجني إليها وخرجت بها لأنها تعمل متى استطاعت أن تحول الأحجار والأماكن والأزقة إلى وجود حي مؤثر ومثير للانفعالات الجميلة لقد أعطتني المجموعة انفعالا قويا وهزّتني ووجدتني في النهاية أحبّها»[51]

ويذكر غلاب في كتابه نوعا من النقد يتجه إلى ربط الأثر الأدبي بوضع الكاتب الاجتماعي ومركزه الطبقي وتأثره بأيديولوجية معينة ، ويصف أصحاب هذا الاتجاه « بالمحاولين » في ميدان النقد، ويرى غلاب أن ربط الأديب بوضعه الاجتماعي ومركزه الطبقي وتأثره بأيديولوجية معينة حقيقة بدائية، إلا انه يأخذ عليهم أن التعسف يأتي من النظرة الخلفية لهذه الحقيقة حينما يرون الإنتاج جيدًا كلما كان ينتمي إلى الطبقة المسحوقة وكما قدم نماذج يائسة أو فاشلة في نضالها التحرري، والكاتب أو الشاعر فاشل غير جيد إذا انتمى إلى طبقة بورجوازية أو قدم صورًا أو نماذج غير مسحوقة ولو كان يحفل بها المجتمع.

ويربط هذا النقد ببعض الاتجاهات التي كانت تطفح بها مقالات الشيوعيين حينما كانت الشيوعية تتجه إلى التصفية بين المثقفين.

ويصف هذا النقد بأنه عشوائي ولا ينتمي إلى الذوقية أو المنهجية وفي رأيه « لم يعد هذا الاتجاه يطبع النقد الأدبي الحديث حتى في البلاد الشيوعية لن المنهجية العلمية الذوقية عادت لتطبع النقد الأدبي كنقد يصدر عن نقاد لا عن رجال حكم ، ولكن الناشئين من المتشيعين في بعض البلاد العربية، ومنها المغرب، ما يزالون يعيشون على الكتب والمقالات القديمة التي كتبت في عهد التصفيات الستالينية، ويعتمدونها كأسس منهجية في النقد الأدبي»[52].

ويستنتج عبد الكريم غلاب من هذا التحليل السريع الشبيه بالجرد، تقويما عامًا للحركة النقدية في المغرب، ليصل إلى :

---

[51]) السابق ، ص:104-105.

[52]) انظر: نفس الكتاب ، ص:105-106.

– أولا : النقد الأدبي في المغرب لم يخرج عن الجهود، وإنما نشط بمقدار النشاط الأدبي، فما يزال النقد يسير في ظل العمل الأدبي، ولذا لم يصبح حركة قائمة بالذات تعتمد على الدراسة والبحث ومناقشة النظريات وابتداعها.

– ثانيا : اتجاهات النقد المغربي في نظره، قد اتصفت بعدة صفات ايجابية وأخرى سلبية منها :

1 ــ خروجه عن الموضوعية الضيقة، ومن تحكم الذوق الخاص إلى المنهجية العلمية.

2 ــ نبذ المقاييس اللغوية والبيانية، والمقاييس الشعرية او الروائية التقليدية.

3ــ اتجه إلى المقاييس العقلية، ويرى ذلك انه تطور مهم في حركة النقد في المغرب .

4ــ مسايرة النقد لتطور الإنتاج الأدبي، إذ خرج من اعتماد الأسلوب البلاغي كأكبر قيمة أدبية إلى مجال التحليل النفسي والأسلوب التصويري.

5ــ تتبع النقد الأدبي للإنتاج الأدبي الذي عالج مشاكل الإنسان المغربي في عمقه وفي الحياة الخلفية التي يعيشها وراء الحياة اليومية العادية، وهي عميقة عمق المشاكل الاجتماعية والاقتصادية .

6ــ التحليل الوصفي للعمل الأدبي، ووضع الأديب في بيئته المغربية والعربية والإنسانية عامة والفكرية.

7ــ التقييم، بعد التحليل الدقيق بمنهجية علمية تظهر مواطن التوفيق ومواطن الزلل.

8ــ الذوقية ما زالت تطبع النقد في المغرب.

9ـ تخلف النقد وعدم اكتسابه الطابع العلمي المنهجي المدرسي الأكاديمي يرجع على عدة أسباب في الوطن العربي بعامة والمغرب بخاصة:

أولا: المرحلة التي يجتازها الأدب في المغرب

ثانيا: النقد في الوطن العربي ما يزال متخلفا عن الخلق، والحركة الأدبية ما تزال تتأرجح بين الأخذ بالقيم العربية القديمة والاعتراف من القيم الأوربية الحديثة .

ثالثا: اصطدام المفاهيم المختلفة عن الأدب نفسه، وبعدم تحديد الرؤيا الفنية والجمالية عند معظم النقاد العرب.

رابعا: غموض المصطلحات والتعابير الإنسانية، وهذا مما زاد في تعثر النقد تعثرًا منهجيا وعلميا، ويوضح السبب « ما بدأ كثير من الشبان يأخذون به أنفسهم من كلام عائم قائم غامض في كثير من الأحيان حتى لا يعسر على اكثر العقول إدراكًا وفهما أن يفهمه ويصوغ نقده في جمل إنشائية واصطلاحات مبهمة ليست لها دلالة موضوعية ...».

خامسا : التقليد للاتجاهات بدون فهمها، وقد أصبح ذلك موجة يتخذها البعض في كتاباتهم النقدية، فيهومون حول كثير من الأفكار دون أن تنضج في ذهنهم حقيقة أدبية أو نقدية فتخرج من أذهانهم إلى أقلامهم..، وهذا النقد لا يعتمد على منهج ولا على ذوق واضح، وقد استدل على رفض مثل هذا النقد من نقاد كبار، كما فعل إحسان عباس عندما قال: « وقد بذلت جهدًا غير قليل لأبرئ هذه الدراسة من التعميمات ومن انتماء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقد في هذه الأيام ذلك لأني أومن إيمانا لا يدركه أي اضطراب بانا حين نملك زمام الحقيقة نستطيع أن نعبر عنها بوضوح وأنا حين نجد الحقيقة غائمة في نفوسنا نلجأ إلى المجازات، وأدهى من ذلك ألا تكون لدى الناقد حقيقة يريد أن

ينقلها إلى الآخرين فيهيم وراء عبارات شعرية سابغة الذيول يجرجرها لإثارة الغبار ظانا بذلك أن تصاعد الغبار وحده كافٍ للدلالة على الفارس والفرس».

ويؤكد غلاب على أن الذين يلجأون إلى الغموض والإبهام وافتعال النظريات الفلسفية... أرجو ألا يكون موضة اتباعية عند الذين يتعاطون النقد الأدبي أو يحاولون أن يتعاطوه [53].

ويدعو صراحة إلى تكوين ثقافة متينة للناقد الأدبي وتكوين ذوق سليم، والوضوع في التعبير والمفاهيم، ولا بد من مواجهة هذا الانحراف الخطير في فن القول في الإنتاج الأدبي أو العمل النقدي.

والنقد في نظره إن لم يصل إلى ما نريد، فإنه لم ييأس، ويأمل إلى أن اليوم الذي تكون فيه مكانة النقد، ويتوجه إلى المشرفين على الدراسات الأدبية والنقدية في الكليات بوضع النظريات النقدية الحادة أمام طلبتهم، وأن يهتموا بتكوين الذوق الرفيع، وان يبتعدوا عن الأفكار العائمة، وان تتظافر الجهود بين المنتجين والمبدعين والنقاد في إرساء قواعد النقد على أسس سليمة. وثقافة متينة[54]

وبعد هذه الخلاصة التي أعطاها، غلاب للمشهد النقدي في المغرب، نجد فيها فهماً خاصًا لكثير من المقولات النقدية والفكرية، فهو محافظ يريد أن يكون متطورًا هذا لا يبتعد عن القيم وعن أدبيات سوسيو ثقافية معينة، ومساءلته النقدية لا تعتمد على نظرية معينة واضحة كما أن منهجه لا ينتظم في خيط، وإنما هي اجتهادات وآراء وليدة لظروف المجتمع المغربي وثقافته المتنوعة، وتعتمد في اغلبها على الوصف والانطباع كما يستعين في أحايين ببعض المعطيات أو الأسس التاريخية أو البيئة..

---

[53])انظر : مع الأب والأدباء الصفحات :103-109 وغيرهما مما أشرت إليه وبخاصة ما يتعلق بمناهج واتجاهات النقد.

[54]) مع الأدب والأدباء ، ص:109-110.

أقصد من وراء إثارة مظاهر الأزمة في الشعر إلا أن أثير انتباه شباب المغرب الذين أغرقوا في تقليد بعض الشعراء المحدثين الذين يحاولون ان يكسبوا الشهرة على مطية الإغراب تارة في التحايل من كل القيم الفنية فيما ينتجون، وتارة في التستر وراء الغموض لإخفاء الفراغ والخواء الذي لم يمكنهم من إبداع أي جديد »[58]

وهو عندما يتحدث في الشعر الحديث في المغرب في أول دراسة في كتابه موضوع الدراسة [59] نجده يقف موقف الحيرة، فلا يجزم بأنه يقوم بنقد أو دراسة معمقة وإنما نسميها محاولة لتلخيص رأيه، وهي خلاصة، وليس تحليلا منهجيا للنموذج الذي قدمته... والهدف أولا وأخيرا أن أدلل على أن الشعر في المغرب ــ وبالأخص الهادف منه ــ قد أخذ سبيله نحو التطور في مراحل طبيعية ، واختار أزمة الركود ليقف نسبيا في مستوى الشعر العربي المناضل في سبيل فكرة وإنسان ووطن »[60]

وقد تحدث مطولا فذكر الموضوعات والآفاق التي يخوض فيها، واصفا اللغة والأسلوب، ويعيب على بعض المتأخرين تحررهم من الوزن والقافية واستشهد بنماذج من شعر أربعة من الشعراء الشباب يعتبرهم مجيدين في الفكرة والصورة والأداء الفني والتعبيري والموسيقى هم أحمد المجاطي وعبد الكريم الطبّال وابن ميمون محمد والخمار، يلتزمون مبدأ التفعيلة في أغلب ما يقولون ويصوغون قصائدهم على أساس جديد، أما لغتهم وأسلوبهم فقد نضجا كلغة شعر وأسلوب أداء جميل ، موضوعاتهم جديدة يستلهمون فيها الحياة والناس والرأي لفلسفي التحليلي، ويعيشون مع الإنسان المغربي والعربي بإحساس عميق،

---

[58]) المرجع السابق ، ص:131

[59]) نفسه ، ص: 7 إلى 53..

[60]) نفس الكتاب السابق ، ص:52-53.

ويعتمدون على الرمز في تناول الموضوعات...[61]

وعندما يقدم أشعارهم المستشهد بها لا يحللها ولكنه يتركها تتحدث عن نفسها، ولكنه كان عليه أن يقدمها للقارئ في ثوب جديد بتحليل عميق ولا يترك القارئ حائرًا، ولربما كان له هدف في ذلك، فهو يقول عن ذلك « وقد تعمدت أن اترك النماذج وهي نماذج ليست ميسورة لأغلب القراء فبعضها يوجد في ثنايا كتب أو دواوين لم تطبع وكثير منها لم ينشر ...»[62]

وإعجابه بعلال الفاسي لم يستطع إخفاءه فأشاد به واعتبره نموذجا في الشعر الملتزم، والمتحرر « فينشد شعرًا حرًا لا يتغني فيه بالأفكار ولا بالمشاعر الذاتية ، ولكنه يستمر مع الشعب: الفلاحين والعمال ثائرا على الظلم مواجها المعركة الفكرية، لا مجال للغموض والتهويم ولا للانطباعات الذاتية ولا غلبة لأسلوب الرمز، ولكنه واضح كل الوضوح منفعل خطابي..»[63] ويستشهد بقصيدة له حول مهارة الفكر .

وفي الجزء الثاني من كتابه يتناول بالدراسة مجموعة من الشعراء والكتاب، وتبدو وكأنها دراسات تطبيقية عامة لارائه النظرية، ومفاهيمه وتجاربه النقدية نشير إلى بعضها، مثل دراسته للشابي والسياب والأدباء المغاربة وأسيا جبّار رغم أنها تكتب باللغة الفرنسية، وغيرها، ويقول غلاب « صحبت في هذه الدراسة مجموعة من الشعراء والكتاب حرصت فيه على أن أصحب نموذجا من كل بلد حتى اقترب من الأفكار الأدبية والنقدية التي أعربت عنها في الفصول السابقة»[64].

---

[61]) السابق ، ص:37 وما بعدها
[62]) نفسه ، ص:52.
[63]) نفسه ، ص:44.
[64]) نفسه ، ص:157.

ويتناول«الإبداع الفني عند الشابي»، ويعرّف الشعر والمصطلحات المتداولة فيه،« الشعر فن من الفنون الجميلة ... إلهام يصور في ألفاظ وتعابير وأسلوب وصور بيانية، فتلك أدواته، وهي تعني أن الشاعر مضطر أن يختار ألفاظه وينتقي منها أجملها صياغة أحلاها جرسًا وأدقها دلالة، وان يزاوج بين ألفاظه لتسوي عبارته وتتناسق وأن يختار لتناسق العبارة أجمل أسلوب وأروعه أداء، وأن يوفر لشعره النغم المطرب، والنغم المؤدي المنسجم مع الهدف والمضمون فتلك صناعته »، « فهو فن يتطلب إتقان كثير من الأصول التي لا يمكن أن يتحقق إلا بإتقانها... وأسمح لنفسي إن استعملت كلمات أداة ، وأصول ، وصناعة فهي قوالب أصوغ فيها ما اهدف إليه»[65] ويعطى قيمة للقواسم المشتركة بين الشعراء في توفير الأدوات، والموهبة الشاعرة بالحياة تعيش عالمها الداخلي لتقبس منه الهمسة الحالمة أو الصورة أو الفكرة العميقة أو الإحساس المرهف، ورغم هذا الامتياز المشترك، فإن النوابغ هم الذين يبدعون ويخلّدون لأنهم امتازوا عن عصرهم أو زملائهم فكان فنهم أكثر التصاقا بالفن فيما اختاروا من ألفاظ أو فيما زاوجوا ليخرجوا منها جملا أو عبارات أو فيها ألفوا من عبارات ليكونوا منها فقرات أو أبيات أو مقطعات فيما اختاروا من نغم ووزن وإيقاع، فيما حولوا من إحساس، أو فيما قبسوا من صور، أو فيما أبدعوا من أفكار، هذا هو الشاعر المنتج للشعر الحقيقي الخالد المبدع في نظر غلاب، ولا يكون كذلك إلا إذا أضاف شيئا إلى ما سبقه أو إلى التيارات المعاصرة، ولذلك فالشاعر المبدع هو الذي يحدث شيئا جديدًا أو قفزة جديدة لعصره وبالنسبة للتيارات التي تؤثر فيه[66].

ويشير إلى مقولة نظرية منهجية، وهي رأي « لا نسون » في أن الأديب لابد أن يحمل بصمات الأجيال السابقة والتيارات المعاصرة، ولا يستطيع الإبداع إلا في جزء قليل من مكوناته، لأنه في نظر غلاب « ليس عيبا أن يتأثر المبدع

---

[65]) السابق ، ص:19.
[66]) نفسه ، ص:160.

1ـ الإشارة جذور مدرسة لانسون في ربط الشاعر بالبيئة السابقة والمعاصرة أو ما يطلق عليه النظرية اللانسونية المعروفة، بدون تعمق أو تحليل...

2ـ المفارقة العجيبة بين المعلومات المنهجية المرتبة الهامة وبين الأحكام العامة الانطباعية السريعة.

3ـ الناقد في هذه الممارسة غير منضبط مع المفاهيم النقدية والإجراءات المنهجية.

4ـ استسلام الناقد إلى ذوقه ولرؤيته الخاصة واجتهاداته.

5ـ للناقد ثقافة نقدية كلاسيكية تقليدية، على الرغم من تشوفها للحديث والجديد وما يأتي به.

6ـ يظهر ذلك في الأمثلة التي لم تأت عن اختيار بل جاءت بفقح صفحات الديوان عشوائيا، وهذه بعض الأحكام على الناقد من خلال النماذج التي استشهد بها.

فعند حديثه ومناقشته لمسألة الألفاظ التي يعتبرها «... مادة خام بدائية مطروحة في الطريق لكل أن يلتقطها... ولكنها حينما تقع على قلم الكاتب الأدبي أو الشاعر يعطيها من ذات نفسه فيخلقها خلقا جديدًا بما يضفيه عليها من معنى، وبما تشعه وهي في يديه من رائع الاحساسات، واللفظة في يد الشاعر المبدع أو الكاتب المجيد ، كاللون في الرسام الملهم، هو لون في دنيا الناس وفي مفهوم بائع الأصباغ والعين العادية ... ولكن الرسام المبدع يصنع من اللون طاقة معبرة مليئة بالدلالات وشحنة قوية من المفاهيم الجمالية... بل اللفظة تيار مشحون بكثير من المؤثرات، والشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يشحنه بهذه المؤشرات ... والإبداع في اللفظ ميزة الشاعر المرهف الحس السليم الذوق القادر على الاختيار،

والقادر على أن يخلق اللفظ من جديد بما يصبه فيه من معنى جديد، وما يشبعه به من إيحاءات متنوعة»[70].

وفي نظر غلاب فإن الشابي يفعل ذلك بإبداع في النماذج التي ساقها للتدليل عن جمالها وروعتها الصادرة عن حرسها وموسيقيتها وطاقاتها التصويرية الإيحائية وظلالها الرومانسية الهادئة وما فيها من سحر الكلمات ووضاءة اللون واستكمال الآفاق التصويرية الحية والنفسية، ففي صورة مساء حزين التي اعتبرها الناقد بقوله: « هي صورة مكتملة عبأ لها الشاعر كل طاقاته الفنية ورسمها توأدة كما يرسم فنان ما هر متمكن من فئة قوي النفس صورة ذات أبعاد مكانية ونفسية معا... والشابي أحيانا يجتزىء الصورة في بيت أو شطر أو جملة أو فقرة ولكن حاسته الفنية لا تضيع، وإنما تتركز لتجمع أجزاء الصورة الرائعة في البيت أو الفقرة أو الكلمة...» [71].

ويتحدث غلاب عن قيمة فنية في شعر الشابي وهي: « التزاوج بين الإيقاع الموسيقي في شعر الشابي والإيقاع النفسي، ويقول عن شهرة قصيدة: « صلوات في هيكل الحبّ » هذه الشهرة الذائعة التي تنافس ذيوع اسم الشابي في عالم الأدب.. هي الموسيقى الإيقاعية العذبة التي تحالفت مع جمال الألفاظ وروعة المعنى .»[72].

« ذلك هو هذا الإيقاع الذي يوفره المقطع ويوفره البيت وتوفره القافية، وإلى ذلك جانب ذلك توفره اللفظة الجميلة المسبوكة الرائعة التي تعكس الإيقاع اللفظي نفسيا فيصبح إيقاعا معنويا إلى جانب الإيقاع الموسيقي اللفظي »[73].

---

[70]) مع الأدب والأدباء ، ص:166-167.
[71]) نفسه ، ص:173.
[72]) نفسه ، ص:178-179.
[73]) مع الأدب والأدباء ، ص:176.

وروعة وفن [76].

ومن خلال هذه الاكتشافات تبدو آراء ــ غلاب ــ النقدية تأثرية رومانسية حالمة تعتمد التلوينات الكلامية والأسلوبية أكثر من اعتمادها التحليل النقدي الصائب على الصرامة والدقة.

ويتناول الشاعر السياب بالدراسة « مع السياب » يحاول غلاب أن يثبت ملكته الأدبية فيرجعها إلى : تنمية مكلته الأدبية وصقلها بالقراءة والمحاولات الطويلة... والنضال في سبيل تحقيق أفكار آمن بها ... حياة متحركة هي التي أنجبت منه شاعرا، وآفاق متفتحة على شعر العرب وغير العرب هي التي جعلت منه شاعرا مجيدًا، قرأ البحتري وأبي تمام والمعربي والمتنبي والرصافي والجواهري، دون أن ينسى الشعراء المحدثين وغيرهم من شعراء العالم مثل شكسبير وأديت سيتول وغارسيا لوركا وأراغون... كما انه لم يقل الشعر بثقافة ضحلة فقيرة ولكنه ضحلة فقيرة ولكنه كان يغني نفسه بالصور الشعرية والأدبية فلا غرابة إذا رأينا شعره يطفح بالصور ، ولا غرابة إذا رأيناه ينفذ إلى أعماق المفاهيم التي يتحدث عنها، ويبلغ الروعة وهو يرسم بريشته صورا من الحياة والناس ويتحدث عن تجاربه الحياتية، ولو أن صوره ذات لون غامق أسود، غير أن طبيعة رؤياه للحياة وطبيعة التجارب التي خاضها تصيغ شعره بهذه الألوان القاتمة[77].

ويقدم نماذج ليستشهد بها فهي في ، نظره، من أروع القصائد، ومعظم قصائده رائعة ويقول عن قصيدة « المومس العمياء » هي قصة فتاة قروية قتل أبوها... وكانت الحرب وكان آلاف الجنود، وكان أن قدمت جسدها لتطعم فمها... وتصاب بالعمى، ولم تعقها العاهة لأن الحاجة لا ترحم، ولو أنها لم تعد تجد من

---

[76]) السابق ، ص:184.
[77]) نفسه ، ص:224.

يشتري عفتها لقاء لقمة خبز... لا يغني الاقتباس من هذه القصيدة الرائعة عن قراءتها فهي غنية بالصور تؤكد إحساس شاعرها بالحياة المظلمة التي يعشها شعب بلاده، ولكنها تؤكد أكثر من ذلك عمق الثقافة التي أوحت بهذه القصيدة، وتمثل مجموعة من الأساطير اليونانية والشعبية، وهو يصور النموذج الإنساني الذي عاش في عراق الثورة الثرية ثم هذه فتاة من بناته تدفع سهاد مقلتها الضريرة ثمنا لملء يديها زيتا من منابعه الغزيرة كي يثمر مصباحها بالنور الذي لا تبصره[78].

وغلاب عندما يقدم تقويما للشاعر السياب، فإنه يقدم أراءه في عبارات إنشائية جميلة كعادته، إلا أنها فضفاضة ، تفتقد دقة المصطلح النقدي ووضوح المفهوم ، وفي حديثه عن إنتاجه الفني يقوّم تقويما عاما، دون محاولة القبض على مكوناته الفنية بتحليل وتفصيل، ودون سعي في تحديد المستويات، وإدراك الأبعاد المختلفة، وإنما هي نظرة إجمالية أو خلاصة رأي كخاتمة الاستنتاج.

وبنفس الطريقة يتناول الشاعر نزار قباني في دراسته « رجعة نزار » فيتتبع بعض القيم الأدبية عنده يتتبعها بحدسه وحصافته الذوقية دون أن يعبر اهتمامه بالتمحيص والتدقيق فليقدم أحكاما تأثرية عامة تنصب على الجانب الجمالي خاصة، وبعبارات مطلقة.

فيتحدث عن قصة الحزن، فيقول : « وفي هذا الإطار الجميل ، ولا شيء غير أنه جميل تقع قصيدة الحزن وتصطدم بمعاني تذهب بهذا الجمال لأنها تتضاءل فتسلب التعبير جماله ورقته، ومع ذلك أعجبت بالقصيدة رغم أنه حلم فيها « بأن يتزوج بنت السلطان ... ويمر العمر ولا تأتي بنت السلطان» وقوله « واعترف بأنه شعر لذيذ يدفعك إذا كنت ممن يقعون تحت تأثير هذا الخدر

---

[78]) السابق ، ص:224-225.

بسهولة أن تنسى حتى أيام حزيران »[79] وقوله عن ثقافة الجسد عند نزار : « الانطلاق هنا من نقطتين أساسيتين: الذات التي يتعشقها حتى يجعل من نفسه عيسى ينفخ الروح في الثدي ويصوغ الجبين، ثم هذا الهُيام المراهق بالجسد وبأقوى ما يثير الرعونة والشّبق في المراهقين من أجزاء جسد المرأة، النظرة السطحية إلى الجسد ما تزال تغلب على شعر نزار رغم السن ورغم الزواج، ورغم تطور المفاهيم الإنسانية...»[80].

وغلاب في كل هذا لا يخرج عن خطابه النقدي السابق مع الشعر والشعراء، ويريد أن ينتقل إلى المجال القصصي والروائي، مجاله الإبداعي هو نفسه، فيتحدث عن تطور هذا الفن في بلدان المغرب العربي في مقال مطّول بعنوان: « تطور الأدب القصصي في المغرب العربي»[81].

فعالج فيه في مقدمته التعليم والثقافة وسياسة الاستعمار، وعرج عن ظهور الفن القصصي في الصحف الوطنية في أقطار المغرب العربي، وظهور المسرح، والصحافة ثم تطرق إلى موضوعات القصص وأسلوبها ولغتها، وتطور الفن القصصي من الظهور إلى النضج، وظهور أعمال نقدية ساهمت في توجيه هذا الفن، وترجمة قصص أجنبية استفاد منها الأدباء والكتاب.

ويتحدث البناء الشكلي والتحليل الفلسفي والاجتماعي في بعض النماذج البشرية والكتابة باللغة العربية والفرنسية، وتصوير المجتمع وتقاليده ومشاكله وتراثه ومواجهة الصراعات التي طفحت قبل الاستقلال وبعده...

ولعل غلاب وجد الخيط الذي يجمع معظم الكتاب فيقول: « والظاهرة العامة التي تطبع معظم هؤلاء هي الالتصاق بالأرض والمجتمع الذي يعيشون بين

---

[79]) مع الأدب والأدباء رجعة نزار قباني ، ص:217.
[80]) نفسه ، ص:216.
[81]) نفسه ، ص:54 إلى 84.

أحضانه، وإن كانت تنطبع في قصص بعضهم صور من الحارات الضيقة وإنسان المدينة وهو يسعى إلى خُبزه في كثير من الاجتهاد وبين كثير من السبل المسدودة، فإن صورًا أخرى تبدو من إنسان البادية، وهو يعيش نفس الحياة في أرض لا حارات ولا زقاقات فيها ولكنها مع ذلك طريق مسدود في وجه المواطن المناضل، ويتجاوز الإنسان المغربي ليصوّر حياة الإنسان العربي في فلسطين المحتلة...، ولا تنسى القصة العلاقة بين الأدبية بين الرجل والمرأة وهما يجْتازان طريق النضال في سبيل التجانس »[82]

والملاحظ على هذا النقد:

1- غياب المنهج المتكامل

2- يفتقر إلى الرؤية النقدية الواضحة

3- الوصف الخارجي للأعمال القصصية

4- الاستنتاجات العامة كما أشرت سابقا ويكفي الاقتباس الانف الذكر.

في مجال الإبداع الروائي يتناول، غلاب،رواية« موسم الهجرة إلى الشمال » فيتساءل في مستهل دراسته ، هل الأدب مدعو أن يسجل الحقيقة الإنسانية أو الحقيقة التي كونها إنسان عن إنسان وشعب عن شعب أو الحقيقة التي يخلقها الفن التعبيري بالريشة أو القلم أو الفكر ؟!

ويقول عنها بعد هذا التساؤل: « فرأيي باختصار أن أروع ما فيها البناء الهيكلي الذي خرج فيه الكاتب عن مألوف البناء في كتابة الروايات وعن الاستمرارية « التاريخية ــ إن صح هذا التعبير ــ في رواية الحدث ليمزج في فئة بين تسلسل الأحداث في الحياة وبين الحياة نفسها التي نخضع لمنطق زمني،... فالبطل يظهر في بداية الرواية ولكن في آخر مرحلة من حياته، وهو

---

[82]) نفس المرجع السابق الكتاب « تطور الأدب القصصي في المغرب العربي ، ص:81.

يقص بعض أحداث الرواية بلسانه ويختفي في وسط الرواية ليترك أثاره تحيا في قلم الكاتب، تروى الفترات الأولى من حياته الحافلة بالمغامرات، هذا التداخل الزمني ــ وبالطريقة التي استخدمه بها الطيب صالح ــ أسلوب جديد في بناء هيكل الرواية العربية »[83].

ولعل غلاب يشير إلى تقنية الاسترجاع في الحكي التي تستعمل في البناء الروائي تهدف إلى تداخل الأزمنة والمعروف «Flash back » إلا أن الناقد لم يتعمق في التحليل ليصل لذلك، فكان فهمه انطباعي سريع وعام .

ويعود غلاب من حيث بدأ ليصل إلى إشكالية الحقيقة أو حقيقة الإشكالية فيختزلها في استنتاج عام انطباعي، فيلخص موضوع الرواية في قوله: « تروى قصة سوداني إفريقي أسود يعيش في بلاد الشقر، فلا ترى فيه الشقروات غير إله اللذة والمتعة والجنس فتروى كل منهن ــ اللائي وقعن في طريقه ــ شبقها ثم تنتحر، أو يضع هو نهايتها على فراش المتعة الجسدية، أوربا لاترى في إفريقيا غير المتعة البدائية والعنف، وتصلح إفريقيا لأوروبا إلا لتمنحها المتعة ثم تنبذها، ولكن إفريقيا تأخذ بقدر ما منحت : تمتص أوربا رحيق الحياة، وتسلب إفريقيا من أوربا الحياة نفسها، فكأنما تنتقم لنفسها، ومن أجل ذلك ماتت كل خليلات مصطفى سعيد على يديه هو الرجل الإفريقي بعد أن شربن حتى الثمالة من رحيق رجل القوة والعُنف والعهارة.

والبحث في الحقيقة التي تساءل عنها ، غلاب ، في البداية يحددها في الرواسب التي تكونت في أعماق الإنسان الأوروبي عن الإنسان الإفريقي كما توحي بها الثقافة التي تصطبغ بالاستعمار الفكري، فتطفو على الفكر المستعمر رغم الفكرة الوطنية والمشاعر القومية التي تغمر مشاعر المثقفين[84]

---

[83]) المرجع السابق : طيب صالح وموسم الهجرة إلى الشمال ، ص:252.

[84]) نفسه ، ص:252-253.

وقد يكشف عن هذه الحقيقة الإنسانية أو الحقيقة التي كونها إنسان أوربا عن إنسان إفريقيا أو الحقيقة التي رسمها الفن.

ويتوصل غلاب إلى أن الفن والحقيقة التي يتخيلها الأوروبي عن الإفريقي تشتركا معا لتبدعا معا « موسم الهجرة إلى الشمال » المرأة الأوروبية على الأقل تحلم بالشرق وتحلم بإفريقيا، ولكن حلمها المريض ينصب على الجانب الذي يروي الشبق، فلا تتصور الإفريقي إلا عبدا يُرضي كل غرائزها في معنى يعبق برائحة الشرق العود والعنبر والند، واللسان القرمزي يلعق الجسم الأسود رمز العبودية، والقوة الجنسية، وعنف الرجولة والاغتصاب، ثم التكفير عن الخطيئة ، خطيئة الانغماس في أحضان الرجل الأسود بالانتحار أو التلذذ بالموت والصدر الأسود العاري يهوي على الصدر الأشقر البلوري وبينهما سكين تنفذ إلى العمق[85].

وعند تقييمه للرواية شكلا ومضمونا لا يجد إلا الاعتراف بحقيقة تغلب ونجاح البناء الشكلي الهيكلي عن المضمون الذي جاء مغايرًا لتقليد الإنسان الشرقي ولا يلتمس أي غدر للكاتب، ولو كان الإنسان الأوروبي هو الذي كتبها لكان له مبرره، فيقول: « لو كتب هذه الرواية كاتب أوروبي لكان له عذره لأنه يمتح من رواسب أفكاره عن الشرق، ولكن الذي كتبها إفريقي سوداني عاش في إنجلترا أيام وعيه الفكري الثقافي كبطل الرواية سواء بسواء، فكيف جاز له أن ينحرف عن الحقيقة الإنسانية عن الرجل الإفريقي ليصور « الحقيقة » المريضة التي ترسبت في أعماق الإنسان الأوروبي عن الإنسان الإفريقي ويضيف ... « بهذا الاعتبار سقطت الرواية في رأيي من حيث ارتفعت في البناء الهيكلي والأسلوب الفني والبلاغة النادرة في الأداء والتصوير الرائع للشبق والمتعة

---

[85]) السابق ، ص:253.

الحسية واستغلال « الأشياء » ــ صور وأدوات ومكتبة وقاعة وكأس وخمر ــ في إثراء تداعي الأفكار والصور والأحداث، والنماذج البشرية»[86]

ويأمل في النهاية إلى الوصول إلى النجاح شكلا ومضمونا في كتابة الرواية العربية وفي حوصلة لما يريده ويتطلع إلى:« بقي أن يعيش الأدباء مع إنسان بلادهم وبعقلية متجردة منصفة عند ذلك نطمح في رواية ناجحة من الناحية الفنية كموسم الهجرة، ولكن ناجحة موضوعيا كما لم تنجح« موسم الهجرة »[87].

ولكن هذه الاستنتاجات العامة غير قائمة على تحليل عميق ومنهج دقيق لأن غلاب كعادته يصدر هذه الأراء الانطباعية العامة المعتمدة على ذوقه الخاص، وإن كان في البداية قد انطلق من تساؤلات ممنهجة ضاعت عبر التعابير الجميلة التي ساقها غلاب بدقة لكنها غير كافية في الأحكام النقدية.

ويتطرق لرواية « القلقون» لآسيا جبار، ويسجل في البداية موقفه من الأدباء والأدب المكتوب باللغة الأجنبية، ويؤكد على تغيير موقفه لأنه يشعر بنفيهم في هذه اللغة إلا أنهم استرجعوا الأديب الجزائري الكامن في نفوسهم من خلال احساساتهم بواقع حياة الإنسان الجزائري، وبواقع الثورة الكامنة في نفوس شباب الجزائر...

ورواية القلقون لأسيا جبار واحدة من ذلك الأدب في الجزائر ، وتصور جانبا آخر من إنسان ما قبل الثورة ، الثورة الاجتماعية هذه المرة، الثورة في سبيل الحرية الاجتماعية التي ينشدها الشباب كما تنشدها الشابات ، من رواسب المجتمع المتخلف الذي يعيش بعقلية الماضي في قلب الحاضر، ومن الطبيعي أن تتسم هذه الثورة بالقلق، والشباب الجزائري الذي يعيش على أبواب التحرر لم يعرف بعد طريقه.

---

[86]) مع الأدب والأدباء (طيب صالح وموسم الهجرة إلى الشمال) ص253 -254.
[87]) نفسه ، ص:255.

وقد عبرت الكاتبة عن هذا القلق أصدق تعبير، والقلقون قصة فتاة جزائرية متعلمة تعيش في عائلة بين أخيها وزوجة والدها وعجائز من العائلة تخلف بهم زمانهم في المنزل الكبير وأخواتها المتزوجات والمرأة الفضولية الساحرة التي تعيش ــ مترددة على المنزل ــ على ما تعرفه من أسرار كل فرد من أفراد الأسرة والسر أصبح مفتاحها إلى فرض سيطرة غامرة على كل من في المنزل حتى أنها لتمتلك توجيه حياة أفراد الأسرة تحت ستار التهديد بإفشاء السر. هي دليلة بطلة الرواية، تختزن مأساتها ، مأساة الفتاة التي تريد أن تتحرر.... ولكنها مع ذلك تعيش حياة القفص بين عنق أخيها فريد وإحاطة زوج أبيها« ليلى» بكل دقائق حياتها وتصرفاتها وتبدأ في التمرد حينما تكتشف ذاتها مع المرأة فترقص بين جدار غرفتها...

ويعد الناقد غلاب إلى تلخيصها بدقة وكأنه يريد أن يكتبها من جديد بلغة أخرى، أو يريد إطلاع القارئ بالعربية على رواية بالفرنسية لعله فهم أن الكثير من القراء لا يقرؤون إلا بلغة واحدة وهو يستخلص منها الطابع الثوري.

وبعد تحليل سريع لأحداثها يؤكد أن قيمتها لا تكمن في الأحداث التي تسردها وإنما في تصوير البيئة الجزائرية بكل عقدها الاجتماعية وخاصة المرأة وعقد الرجل، وفي تصوير القلق الذي يعذّب الأجيال الحديثة المتطلعة إلى الحرية والانعتاق، والعقدة فيها هي الزيف وإخفاء الحقيقة والتكتم وراء الأشياء الخاصة وقد انطبعت أحداثها أحيانا بحلول سينمائية تضعف قوتها في بعض المواقف ولكنها لا تنزل بها عن المستوى الذي أرادته لها الكاتبة، ونجحت فيه.. والهدف من الرواية هو التصوير الرائع للقلق الجارف، فقد عبأت آسيا جبار كل مواهبها لتصوير القلق حتى من خلال الأحداث الصغيرة التي تقتضيها ظروف الرواية[88]

---

[88]) انظر : مع الأدب والأدباء (آسيا جبار والقلقون(ص:245-250.

وفي هذه الدراسة، عمد غلاب إلى عدم تفسير كثير من المميزات التي رأها في الرواية دون أن يحاول تعللها وتحديد أبعادها كاملة، بل كعادته يصف ولا يعلل ويستنتج استنتاجا ذوقيًا انطباعيا خاصًا.

وفي الأخير نتحدث عن تجربة غلاب الذاتية في الإبداع، فقد نشر مقالا مطولا في الملحق الثقافي لجريدة العلم بعنوان : « تجربة ذاتية في كتابة الرواية »[89]

فيرى أنه يكتب من منطلق الاستجابة والتأثر بواقع حياة الشعب حيث يعيش الإنسان مناضلا في سبيل شهواته ونزعاتها وانحرفاته أو في سبيل الاستقامة الفكرية والعقلية، ويرفض الإغراق في الخيال واللجوء إلى الأساطير والرموز، ويعتبر أن التزام القلم ينبغي أن يكون مقرونا بالتزام النضال في صفوف الشعب ومراعاته في الكتابة لأن « الفن لا يحدث تواصلا مع الشعب عن طريق العقل والقلب أو العاطفة فن زائف.

ويؤكد، غلاب ، في مقاله على أنه واجه التيارات الأدبية الغربية التي كانت تتردد في الوطن العربي كفتح جديد في الإبداع الأدبي، فرفض الرومانسية الحالمة لأنها تعطل الطاقات النضالية في الأقلام العربية وتغرق الكتاب في متاهات انهزامية، ورفض الوجودية اليائسة الكافرة بقيم الإنسان وبقدرته على تغيير الحياة والتخلص من عبثيتها، وهي مؤشر شيخوخة كرّستها الحرب ونتائج الحرب عند الذين عاشوا بين الحربين ورأوا بلادهم تركع مرتين رغم ما وصلت إليه من تطور حضاري وتفوّق تقني وقوة عسكرية ومالية، أما الإنسان العربي فما يزال عالمنا شابا قابلا للنضال والصراع من أجل البقاء والبناء والحياة أفضل، ورفض التيار المعتد بالأسطورة في التعبير عن بعض الوقائع والذي يعتمد الرمز ليضفي على العمل الفني جانبا من تعقيد الحياة، وفي ذلك هروب من مواجهة الواقع

---

[89]) انظر : الملحق الثقافي ، جريدة العلم ، عدد 1 -31 ماس - 6 يونيو 1980

الحقيقي وإغراق في الإبداع بطريقة عبثية وغير معقولة، ورفض أيضا تيار الرواية الجديدة الذي يجرد الإنسان من كل القيم النفسية والأخلاقية والأيديولوجية والفلسفية والدينية ويقدمه عاريا غامضًا متلونا، وفي ذلك إخلال بتوازن الحياة وتلاعب بالصيغ الزمانية وقد حققت الرواية الجديدة في رأيه تطورًا رائعًا في الشكل الإبداعي، ولكن انعكاس المضمون اللامعقول يضفي عليه اهتزازا قد لا يفقده الفنية ولكن يسلبه أحيانا النظام والاتساق الفكري، وتبنى هذه التيارات لن يضيف شيئا في نظره إلى الرواية العربية، ولن يسمح بالتعبير عن الواقع العربي وبالارتباط بالقرّاء، ولذلك: اتجه غلاب فيما كتبه من روايات وقصصا اتجاها واقعيا يرتبط بالمضمون النضالي فالإنسان العربي وينفذ بالحدث إلى ما خلف الحدث من أحاسيس وانفعالات نفسية ويقظة ضمير وصراع مجتمعي في سبيل الأفضل.

وهذا التحليل النقدي لغلاب يبدو انه يتسم بـــ:

1ـــ التعامل من تلك التيارات تعاملا خطيا، دون تحليل أو ترصد دقيق

2ـــ موقفه مع الواقعية غير علمي لأنها في رأيه خاضعة لفكر سياسي وتوجهات إيديولوجية معينة.

3- تأثره في كتاباته الإبداعية من منطلق اجتماعي معين تحكمه مفاهيم معرفية وأسس أيديولوجية، تؤثر في الإبداع مباشرة.

حسن طريبق: يمثل التيار السلفي أو التعادلي مثل غلاب تماما، وقد قدم عدة دراسات، ونشر ردودًا نقدية على الذين تناولوا إبداعه الشعري ودراساته النقدية بالتحليل والدرس، وحاولوا تصنيفه في خانة معينة.

وقد نشر حلقات نقدية على شكل سلسلة من المقالات، عنونها بـــ « الشعر

المغربي من خلال أربعة شعراء »[90] وإذا كان لم يُعط توضيحًا لمقاييسه في اختيارهم، فإنه تناولهم بالدراسة والنقد بطريقة غلاب أو بطريقة التيار المنتمي إليه

ويتناول في البداية الشاعر احمد المجاطي الذي اعتبره رائدا في الشعر الجديد في المغرب، واستهل دراسته بأحكام وصفية عامة تتعلق بالبنية وأسلوب وتقدير الشاعرية، وتحدث عن بداية المجاطي « العمودية » التي نعتها بالأصيلة جدًا وبالخصوص في قصيدته الرقيقة « أكزوديس » التي صور فيها، جراح الإنسان العربي تصويرا رائعًا جدًا فيه من الأصالة الشعرية، وفيه من الإيحاءات الدالة والخفيفة، وفيه من الموسيقية والطلاوة وحسن التناسق والتزاوج... ما يلفت الأنظار، ويرهص بقرب ميلاد اتجاه جديد في الشعر المغربي...[91]

ويحلل هذه القصيدة فأكد على موضوعها القومي النضالي ومضمونها المستوحى من الواقع الأليم الذي ربط فيه الشاعر بين ذاته ومجتمعه، وبناء القصيدة متماسك ومترابط يعول في بساطة أن يعبر عن الهموم والمعوقات وقد اكتفى بوصفها وصفًا خارجيًا، وباستعراض بعض مقاطعها مثيرا في تعليقاته السريعة إلى ما فيها من رموز ومن مجازات دالة وصور موحية وجميلة، وإلى ما فيها من ظواهر بلاغية تقليدية كالوصل والفصل والتشبيه...

ومن هذا ينطلق الناقد حسن طريبق ليتحدث عن الشاعر، فهو ملتزم مناضل لا يكتفي ببكاء الواقع، وإنما يحاول الارتباط بالحقيقة التي يراها في الالتزام السياسي والاجتماعي الذي يطفح به شعره الأيديولوجي ولكن ليس على حساب الأسس والعناصر الفنية، وليس على حساب تذويب الذات في العقيدة وإفناء الشخصية في الانتهاء، ويظهر ذلك ويتجلى في قصيدة « السقوط » التي تمثل ازدواجًا في الموقف يتراوح بين الذاتية والنضالية، كما يتضح أثر الأقدمين فيها

---

[90]) العلم الثقافي ابتداء من 1976/12/24.
[91]) العلم الثقافي ، 7 يناير 1977 ص:4.

من خلال الاقتباسات التي يتبعها بدقة وعناية، ويستنتج الناقد حسن طريبق بعد ذلك خلاصة مفادها أن أحمد المجاطي شاعر قد أثبت حضوره رغم قلة إنتاجه وأنه عرف كيف يوفق بين طبعه وصنعته وكيف يستعمل رصيده الشعري القديم في استثمار شاعريته وتأصيل رؤيته.

ويتعرض بالدراسة والتحليل للشاعر محمد الخمار الذي بدأ تجربته الشعرية بالطريقة العمودية فنظم عدة قصائد، سليمة في قواعدها العروضية وبنائها وأسلوبها[92] وإن كانت متفاوتة في القيمة والتميّز اعتبارا لما كان يعوز الشاعر من قدرة على تجميع شعوره وتفكيره في تجربة متماسة البناء ابتداء بالمفردة والصورة، وانتهاء بالرؤية، مع ذلك فقد كانت مرهصة من الخصب وحسن الاستعداد.

وعند دراسته قصيدته « إلى راهبة» يلاحظ أنها تأخذ طابعًا رومانسيا حزينًا أرجعه إلى ما عرفه الشاعر من تجارب قاسية، ثم استعرض بعض أبياتها ويشير إلى أثر إيليا ابي ماضي فيها كما أشار إلى ضعف صورها وعدم تناسقها، وإلى استقامة عروضها، أما أشعاره اللاحقة فأكد أنها كانت رومانسية أيضا متشحة بالألم نابضة بالحزن والتساؤل والسأم، وضرب مثالا بقصيدته « لوكو»، التي أعجب بلغتها المناسبة وبخواطرها المنسجمة، ووضح أن الشاعر لم يبتعد عن هذه الرومانسية إلا في قصيدتين من شعره العمودي إحداهما في رثاء عبد الكريم الخطابي، والأخرى في رثاء « لومومبا» حيث يتفتح على فكرة الوطنية والوحدوية ويفصح عن تواجده النضالي ووعيه المتنامي الذي سيطر في قصائده الأخرى فقد اتسمت بقدرتها على معايشة الواقع المغربي. ويحلل من مقاطع من قصيدته « لقاء » التي نظمها الشاعر في اشبيلية وحاول ــ طريبق ــ أن بين اندماجه في ذكريات الوجود العربي بالأندلس اندماجًا يجمع بين الانفعال والفكر

---

[92]) العلم الثقافي ،21 يناير 177 ص:12.

في نطاق الوجدان القومي والديني، الشيء الذي هيأ لها صدقا في المضمون ورقة في الأسلوب وغِنًى في العواطف وتدفقًا في المعاني، على ما فيها من مآخذ عروضية.

ويتناول شاعرية محمد خمار وذكر أنها لا تقل خصوبة في الشعر العمودي عنها في التفعيلي الجديد ، وعندما اخذ نموذجا منه لتحليله، فيبدأ أولا بتلخيصه تلخيصًا مقتضبًا وسريعًا تتخلله تعليقات حول المرمى والأسلوب وبعض وسائل الأداء كتكثيف المضمون والجنوح إلى الاستفادة من القرآن ومن الشعر القديم للتعبير عن واقع ملئ بالحسرات وبالخيبة وهي تعليقات صادرة عن انطباعات عامة مثل قوله: « إن النضالية في هذه القصيدة قائمة على أصول فنية لا تخلو من جمالية وشاعرية قائمة على هدوء النبرة وعلى اعتماد الفكر في شيء غير قليل من التستر وراء التاريخ،...»[93].

والملاحظ في هذا النقد عند طريبق لا يوضح تلك الأصول الفنية، فهو يتحدّد عن التأنق في الصياغة وعن استخدام الحوار، وعن اللغة الطيعة ، وعن ايقاعية القصيدة وعن الذاتية النابضة في المواقف المختلفة، كما يحاول أن يتبين من مقطع من قصيدة « رماد هسبريس » ولا يكلف عناء كبيرًا للبحث عن أبعاده الفنية والأسطورية والدلالية العميقة فيما عدا إشارات إلى العدل الذي كان متحققا في تلك « الجنة الذهبية» وما أصابها من تغير نتيجة التكالب والأطماع، يعطي بعض الملاحظات السريعة في القوافي والأوزان يعود مرة أخرى إلى الأحكام العامة الانطباعية حول لغة الشاعر التي يراها غير مستقرة ولا منسجمة ولو أنها لا تخلو من إيحاءات وعذوبة كما في قصيدة عن الفلاح التي تمثل تشكيلا متميّزا في الشعر التفعيلي المغربي، تستوحى موضوعها من صميم الواقع الملئ بالتناقضات وتتفاعل مع البيئة بصدق وشفافية، وهو يعتبرها أعلى نقطة في رسم

---

[93]) العلم الثقافي 28 يناير 1977

الشاعر البياني، ويرى أنها في تركيبها وأسلوبها وترسل تعبيرها وخصوصيتها تحتاج إلى وقفة طويلة وتحليل أدق وأعمق، ولكنه يعترف بأن رغبته في الاكتفاء بإبراز الملامح العامة جعلته يقتصر على ما أورده، والواقع أن ذلك هو مبلغه من النظر النقدي، وتلك طريقته في ممارسة الكتابة على الكتابة، يعتمد الانطباع ويجمل الأحكام ويقتصر عادة التلخيص المركز والملاحظة العابرة والتقدير العام.

وتناول، حسن طريبق، شاعرًا ثالثًا، هو عبد الكريم الطّبال، وقد اعتبره متميزًا بدوره وأعترف له بالمشاركة الطيبة في اخصاب الشعر التفعيلي المغربي الجديد، وحاول اكتشاف من خلال شعر الطبال، المراحل التي مر بها في تطوره الشّعري، وبخاصة في تأثره بأبى القاسم الشابي، الذي رثاه بقصيدة، يراه حسن الطريبق فيها « محمود الرؤيا ولا يحلق بعيدا ولا يتجاوز عالم التهويم الرومانسي في أبسط ظواهره » على أن أسلوبها « رقيق شفاف متجانس الأصوات والموسيقى الداخلية »[94].

وهذه الأحكام يطلقها الناقد كعادته إطلاقا سريعًا دون أن يحاول تبريرها أو الوقوف طويلا عند عناصرها ومقومات توافرها، إلا ما كان من الاستعمالات أو الأخطاء العروضية التي هو حريص على تتبعها وتصيدها وإبرازها، ولكن في جانبها التقني المحض وليس في وظيفتها البنائية أو في بعدها الجمالي أو الدلالي، ويرى فيه « أن الطبال قد درس في القرويين على الطريقة التقليدية المتشددة في دراسة علوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة، وفي دراسة العروض جيدًا وبتفصيل وتدقيق، ومع هذه الحقيقة نلاحظ ما نلاحظ من كسر في موازينه »[95] ويستشهد بأبيات للشاعر ويعتبرها « طفرة تجديدية ممتازة في شعره»، فيلخصها ويصفها بأنها « تشخص موقفا متأثرا بالأحداث والاخفاقات المتوالية عرفتها الجماهير في

---

[94]) العلم الثقافي 18 فبراير 1977.
[95]) المرجع نفسه

حياتها » ولكن دون أن يحللها أو يحدد جوانبها الفنية والفكرية المترابطة، وكذلك يصدر أحكاما يسحبها على جملة من القصائد يراها « تحمل شعرية مليئة بالروعة والالتزام الواعي».

ويتحدث عما نسميه تطورا فكريا للشاعر من خلال الفرق بين ديوان له، أحدهما يغلب عليه طابع الذاتية والرومانسية واقتفاء أثر شعراء سابقين، والآخر يحاول أن ينطلق فيه من الواقع ويؤصل رؤيته، وهذه ملاحظة يربطها ــ حسن الطريبق، بمسائل شكلية تتعلق باللغة والتعابير والأوزان، كما يربطها بالموقف وبالأسلوب والصياغة، إن تجربة الطبّال عنده، تعتمد على موازنة الشكل والمضمون ولكنه يرتكب تجاوزات عروضية ونحوية ولا يوفق كثيرًا في طرح الموضوعات الحية والحيوية.

والشاعر الرابع الذي درسه هو محمد الميموني، تناول في البداية مكانته وحاول تصنيفه، بكل وضوح مع التلاعب ببعض الكلمات، ولاحظ تفاوت مستويات أشعاره، من حيث المبنى، ومن حيث المضمون، وناقش قصيدة رأى فيها أنها تمثل « حالة شعرية تفتقر في كثير من مناحيها إلى عناصر التكامل والاكتمال» ولا حظ غلبة « التقريرية» وعدم « اختمار الشعور » وعدم « تفتح الشاعر على لغة خاصة به، الشيء الذي جعله غير قادر على « أحكام التآلف بين العوامل المتشابكة التي تؤسس تجربته وتصون مجموع عناصرها »[96] وتطرق لبعض الأبيات منها ولاحظ أنها رتيبة ليس فيها تلميحات ذكية مشرقة إلا ما كان من خطوات تتلاحق دون أن تلتقي عبر خيط موحد، وبدون تبرير او تحليل وافٍ وحكم علها بأنها « ذاتية» وفي غاية « الانغلاق » مع أن الميموني يحاول جهده أن يعطيها بعدا نضاليا خاصا وبسطيا هو مخاطبة الابن لأمة ن أي مخاطبة

---

[96]) العلم الثقافي عدد 11 مارس 1977

المواطن لوطنه...»[97] واستبعد أن تكون قصيدته ، حُبلى « بقضية» وفي رأيه، أنها بسيطة ولا تشخص قيما جديدة أو وعيا عميقا وذكيا، وليس هناك رابط بين وحداتها أو تجانس بين صورها و بها أخطاء في النحو، والعروض إلا أنها قصيدة هامسة وتتوفر على غنائية يحمدها فيها وفي شعر الميموني كله، ولأنها تجعل الشعر حرا لا يتقيد بالعقيدة السياسية، ويكتفي بأن يتساءل ويحتج بصوته المتميز وفنه الأصيل.

والملاحظ على نقد حسن الطريبق انه عبارة عن:

1- ملاحظات عامة ، شكلية ومضمونية.

2- الخلط بين القضايا الشكلية والقضايا المضمونية.

3- لا يراعي منهجا، ولا يحتكم لخلط منهجي واضح.

4- عدم توظيف الملاحظات توظيفا علميا ، يدخل في إغناء العملية النقدية، وفي نمط التركيبة الفنية في العمل الأدبي ككل بقصد فهمه وتقويمه.

5- يسعى بدل ذلك ، إلى تكوين صورة او حكم على الشاعر نفسه.

6- يبدو أن مفهوم النقد عنده خاص جدًا.

7- الخطاب النقدي عنده ليس بريئا، وليس خالصا لوجه المعرفة والنقد.

وإذا انتقلنا إلى دراسته « الشعر المسرحي في المغرب » وهي رسالة ماجستير نوقشت بكلية الآداب في فاس1980، فإنها لا تبتعد كثيرا عن هذا المنظور النقدي، فذكر في تمهيده أن المنهج الذي تقيد به هو « المنهج الذي يقوم على الوصفية والتحليلية، والفنية ، والتاريخية إيمانا بأن التآزر بين هذه العناصر سيساعد على تنظيم التناول لا سيما في موضع أدبي من النوع الذي تتقصده هذه

---

[97]) السابق ونفس العدد

الرسالة»[98].

وعند الدراسة، صنف المسرحيات إلى تاريخية وطنية قومية وعاطفية ذاتية وإلى غنائية ، فسياسية، ويعمد إلى تقديم ملخص وصفي مجمل لمضمون المسرحية وتعاقب فصولها وأحداثها ثم يقدم في فترة تالية ملاحظات عامة او مناقشة سريعة، يحاول من خلالها تبيين طابع المسرحية الذي يبرر حكمه عليها وتصنيفه لها ثم يستشهد بمقتطفات منها او نماذج، يعلق عليها تعليقات موجزة، ثم يختم دراسته باستنتاجات عامة كعادته، تحاول تعليل توجه الشاعر في المسرحية المدروسة فبالنسبة لمسرحية « ميلاد ثورة » ــ وهي أول مسرحية يتناولها ــ يعطى ملخصا قصيرا لها، ويحاول تحديد علاقتها بالحدث التاريخي الذي اتخذته موضوعاتها، وهو استشهاد الفدائي محمّد الزرقطوني في زنزانته بعد تناوله أقراص السم، مؤكدا أن الحدث يستحق التمجيد والتخليد، وقد استطاعت المسرحية استيعابه فيما وفرته من « مونولوح داخلي » ومن صراع، وبعد إدراج مقطعين طويلين منها، يعلق بان الحوار يبرز الحقد الذي يعتمل في أعماق الحارسين تجاه السجين، وان الدّافع إلى ذلك هو طول التمرس بمهنة الحراسة في السجن، التي تتغلب فيها نزعة السطوة والتحكم، وهو العداء الديني الذي يدفع إلى الكراهية والرغبة في التعذيب والإيذاء، ويقرر أن المسرحية، لما تتوفر عليه من غنائية، قابلة لأن تغنّى إذا ساندتها العناصر الفنية الأخرى، ولكن يأخذ عليها أنها لا تتقيد بشروط المسرح تقيدا تفنيا، وأنها تزاوج بين « التعبير الذاتي والتعبير الموضوعي» وفي ذلك ما يجعلها غير مختصة بطبيعة مسرحية دون ماهية شعرية... وبذلك ينهي دراسته لتلك المسرحية الشعرية، وينتقل إلى غيرها بنفس المنظور وبنفس الخطة في التناول تقريبا حتى يستعرض حوالي خمس وعشرين مسرحية بنماذجها.

---

98) حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه ، رسالة ماجستير، مكتبة كلية الآداب ، فاس ـ المغرب رقم133 ص:14.

ويولي نجيب العوفي النقد الأيديولوجي المتحمس، ويضبط رؤيته على بعض مفاهيم المادية الجدلية التي تؤمن كثيرا بفعاليتها في اكتناه الواقع وفي مقاربة الإبداع، وهذا ما سنراه لاحقا عندما نتحدث عن ذلك .

ويأخذ على الإبداع المغربي، أنه لم يستطع السيطرة على الواقع، ولم يعمل على تغييره، وذلك راجع، في رأيه، إلى قلق وتردد « البرجوازية الصغيرة » التي ينتمي أكثر المبدعين لها، وهكذا سرعان ما يتناسى رأيه في قيادة الكتابة للوعي ويسقط هو الآخر في ربط آلي بين الإنتاج الأدبي والانتماء الطبقي ويعلق أزمة الإبداع بأزمة الصراع، فيهتم بما هو أيديولوجي على حساب ما هو نصي أو فني وتصبح العملية النقدية مبتسرة أيضا وقاصرة كذلك، رغم انه يدرك بان مبتغاها الصعب هو اكتناه « جوهر النص وجوهر الواقع في آن باعتبار العلائق العضوية بين الطرفين »[131] وعندما يتناول الشاعر احمد المجاطي، فيتحدث عن نماذج من شعره، ولا يتكلم إلا لما ما عن المكونات النصية، وبعبارات إنشائية عائمة مثل قوله: « إن للمجاطي عالمه الغني الخاص ، وهو عالم جيد، لا شك، من حيث هندسته ورهافته وطلاوته الشعرية المعتقة والمميزة ، ولكنه عالم استاتيكي غير متكيف وغير منفتح...»[132] في حين يجري الحديث جله على الخلفية الفكرية التي تفتقد « الأرضية الأيديولوجية الصلبة التي تنغرس فيها القدم بثقة وقناعة » وذلك يسبب انتماء الشاعر إلى البرجوازية الصّغيرة المتذبذبة ، الأمر الذي يفقد تجربته سخونتها ويباعد بينه وبين الحقيقة التاريخية وربما الفنية كذلك.

ويدرس المجموعة القصصية « الحزن في الرأس وفي القلب » لادريس الخوري فيلاحظ أن بناءها بسيط ومنسجم وحافل باللوحات الوجدانية والضلال الشعرية لكنه اجتهد على طول الدراسة ليبيّن أن الخوري على الرّغم من انه إفراز طبقة تحتية مقهورة لم يستطع كمثقف أن يحقق ذلك التلاحم المكين بينه وبين الرحم الذي أفرخه فعاش في شخصية أبطاله حاله إحباط وانفصام وحزن كبير [133].

---

131) درجة الوعي في الكتابة ، ص:34.
132) نفسه ، ص:52
133) نفسه ، ص:240 وما بعدها .

مأزق اللغة وفي شذوذ الكتابة، وربما دعاه إليها نوع من استشعار الحاجة إلى تبرير ذلك الانبهار الضمني بالكتابات الغربية والتشبه بها ولو في صياغة العناوين ظناً بأن ذلك قد يرقى بالمتشبه إلى مستوياتها أو يجعل منه نداً لها ولو تأنى عند « درجة الصفر في الكتابة » لتنبه إلى ما يسميه « الوعي الأيديو — أدبي » هو بالذات ما يعتبره « بارط » مسؤولا عن مأزق الكتابة من « فينيلون » إلى « ميرميه » « حيث توالت كتابات واضحة للانطباع بمداها الأيديولوجي»، وأن « مأساة » الكتابة تكمن أيضا في نقطة التقاطع بين اللغة هي « ملك مشاع بين الناس » وبين « الأسلوب » الذي هو كلام فردي ، اكتفائي ، متعلق ببيولوجيا أو ميثولوجيا شخصية أكثر مما هو متعلق بتاريخ وباختيار » وان تجاوز المأزق وتحطيم « الكتابة المقدسة » لا يتسنى إلا من خلال أطروحة « الكتابة البيضاء » التي تحقق أسلوبا للغياب يكاد يكون غيبة في الأسلوب، وساعتها يعثر الكاتب على الطابع الأداتي للكتابة ولكن لمن يسخر أبدا الأداة الأيديولوجية منتصرة (129)

ويبدو أن نجيب العوفي كان من خلال طروحاته النقدية، يهدف إلى أن يحقق الأيديولوجية في الأدب ، باعتبار التلاحم القاسم بين شكل الوعي ومضمونه وباعتبار استحالة تحقق براءة الكتابة أو « الكتابة البيضاء » في الأدب، وقد كشف عن ذلك الهاجس الذي يحكم خطابه بتساؤله الملح عن مدى استيعاب لحظة الإبداع العربي المعاصر للحظة التاريخ وإشكالية الكتابة ؟ وقد اتخذ هذا التساؤل معيارا ينصبه كلما واجه نصا أو أراد أن يقتحم إبداعًا وأدى به ذلك إلى إجمال نتيجة دراساته في قوله:« إن اللحظة التاريخية بعنفوانها وامتلائها كانت أغنى واعمق من اللحظة الإبداعية التي نهلت من معينها وقبست من نارها شعرا وقصة ورواية ...(130).

---

[129] J.B, Fages : comprendre Roland Barthes Ed privat 1979 ,p ;35-42

[130]) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص:28.

الأيديولوجية الشيء الذي يسمح في نظره وعلى خلاف إدريس الناقوري بإمكانية وجود كتابة إبداعية مناقضة تمامًا لانتماءات المبدع الطبقية أو مواقفه السياسية، ما دامت عملية الإبداع تقوم بتحطيم الأيديولوجية بإعادة تنظيمها وهو ما يطرح ضرورة البحث في نظرية الإنتاج الأدبي ذاته، وهذه الازدواجية في خطابه جعلته ينتهي إلى تحديد نقطة سماها « درجة الوعي في الكتابة » ويقصد بها « مدى القدرة على فهم واستيعاب إشكالية التاريخ وإشكالية الكتابة معا ، ومدى السيطرة الفكرية على الإشكالية الأولى، ومدى السيطرة الإجرائية على الإشكالية الفكرية على الإشكالية الأولى ومدى السيطرة الإجرائية على الإشكالية الثانية احتكاما إلى قوانين التاريخ ذاته وإلى قوانين الكتابة ذاتها [127]

ولا ينسى نجيب العوفي الجانب الفني، على الرغم من اهتمامه وتركيزه على مسألة الوعي او الرؤية في الإبداع الأدبي، وربما كان يتطلع بذلك إلى أن يكون سوسيو ــ بنائيا في منهجية ــ وعندما أشار إلى التقابل الموجود بين عنوان كتابه و كتاب رولان بارط « درجة الصفر في الكتابة ». R.Bzrthes le degré zéro . de l'écriture

أكد بإصرار التباعد الموجود بين المطلبين النقديين في الكتابين ، فبارط يهتم ــ في رأي العوفي ــ بشكل اللغة الأدبية وبكيفية تحولها إلى كتابة بيضاء محايدة في حين يهتم العوفي بما يسميه الوعي الأيديو ــ أدبي ، أي الوعي الأيديولوجي منصهرا منحلا في بوتقة العمل الأدبي [128] وفي حين يتساءل « بارط » عن كيفية تكوّن النص يتساءل العوفي عن دلالة النص وفعاليته.

هذه الموازنة بين كتاب بارط وكتاب العوفي، كان في غنى عنها، لأن العوفي تسرع في الحكم على كتاب بارط وتصنيفه إلى تخصيصه بالبحث في

---

[127]) السابق ، ص:25.
[128]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:27

وكتاباته التضليلية، وهو في العمق يعادي الحداثة النقدية كما يعادي الفكر الجدلي التقدمي.

وفي مقابل هذا النقد حاول الناقوري في مقدمة كتابه « درجة الوعي في الكتابة » أن يوضح وجهته في التفكير النقدي، ويحدد المرتكزات التي ينطلق منها في ممارسته للعملية النقدية، فأثار سؤلا أساسيا قائلا: « أبحث في هذه الدراسات، وفي أي ضوء أبحث ؟ [125] فأجاب عن ذلك باستعراض قناعات تتمثل في اعتبار الأدب « لغة من لغات الوعي » وتمثيلا للرؤية التي يرى بها الأديب العالم من حوله، وللموقف الذي يتخذه من تناقضاته، أب هو صورة خاصة ومعينة لذلك الوعي، ولذا فهو مثله مشروط بالظروف التاريخية والاجتماعية ومن ثم كانت الممارسة الأدبية ــ والنقدية بالتبعية ــ وجهًا آخر أكثر تعقدًا من وجوع الصراع الاجتماعي الدائر في زمان ومكان معينين، ويأتي تعقده من خوصوصية الخطاب الأدبي من جهة ومن التباس الصراع الطبقي من جهة ثانية، بيد أن العوفي يؤكد مع ذلك أن « الأدب ليس رديفًا ظليا للأيديولوجية فيقاس بمسطرتها ويخضع لطائلتها، كما أنّه ليس حركة مستقلة خارج مدار الأيديولوجية فيقاس بمسطرة بريئة غير أيديولوجية ويخضع لطائلة فنية تقنية صرفة ، إنه جلسه لغوية سرية تتحول فيها الأيديولوجية إلى رموز ملتبسة وطقوس خاصة ... حيث تنحل لغة داخل لغة ويختلط حديث الوعي بحديث اللاوعي ...[126]

إن الناقد نجيب العوفي يحاول ما في وسعه من خلال هذا المنظور، أن يبث خطابا نقديًا، يجد له تصورًا مرجعيًا يؤطر خطابه، ويخلصه من شائبة التسيب الذي يأخذه على سابقه، ويتمثل ذلك في الربط الوثيق بين العملية الإبداعية ومعايشة الحركة الاجتماعية مع تقديره الاختلاف الكبير بين اللغة الأدبية واللغة

---

[125]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:23.
[126]) نفسه ، ص:23

الأدب كطاقة تعبيرية فعالة في سبيل تحرير الطبقات المستغلة وتحقيق الإصلاح الاجتماعي عبر التغييرات الثورية المنشودة .

والممثل الثاني للتيار التجديدي أو التقدمي ، هو نجيب العوفي، وقد كتب عدة دراسات ومقالات، جمعها وطبعها في كتابين الأول بعنوان: « درجة الوعي في الكتابة» سنة 1980 والثاني بعنوان:« جدل القراءة » سنة 1984ومن العنوانين يتضح توجهه النقدي أو يشير إليه ضمنيا، ويتوجه في عموم نقده توجها اجتماعا سياسيا ويحاول أن يستفيد من النقد الماركسي ومن تفرعاته وقد بدأ بتحديد موقفه من الخطابات السابقة، فاتهمها بالعجز والقصور وانشغالها بالكلام النظري والاستغراق في الحديث العام الفضفاض عن الأزمة النقدية : أسبابها وظواهرها، واعتبر أن أزمة النقد من أزمة الإبداع، ومن أزمة المناخ الثقافي الرديء كما أنها أزمة غياب المنهج الواضح المضبوط هي أزمة لا يمكن ــ في رأيه ــ أن تفصل عن العوامل الذاتية والموضوعية التي تكمن خلفها وعن الملابسات السوسيو ثقافية التي تكتنفها[122].

وفي نقده للمنهج خصومه، والذي أطلق المنهج السلفي، فإنه قد اخذ على حسن الطريبق مثلا انه « لا يتوفر على الشروط العلمية أو شبه العلمية للقراءة السليمة، ولا يمتلك جهازًا مفهوميًا يكيّف به قراءته ويسيطر به على موضوعه، لأنه بكل بساطة لامتلك منهجا ولا نظرية ولا مصطلحا »[123].

وانتقد الناقوري الخطاب النقدي السلفي نقدا لاذعا، واعتبره خطابا سديميًا بدون نظرية، وبدون منهج وبدون مصطلح[124] وأن هذا الخطاب يعمد فقط إلى مفاهيم خارج مداره فيفرغها من محتواها ويمرر عبرها طروحاته الملتوية

---

122) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ط1 الدار البيضاء 1980 ص:14 وما بعدها
123) نجيب العوفي: بؤس الوعي النقدي في خطاب السلفية النقدية، المحرر الثقافي ، 13 يوليو 1980.
124) نفسه: ونفس العدد

الصراع [120].

والملاحظ على الناقوري انه لا يناقش أثر هذه المواقف على العمل الأدبي، وإنما يكتفي بمناقشة مدى تقديميها أو رجعيتها، ويؤولها تأويلا سياسيا فقط، فتصبح دراسة النص معتمدة بالأساس على دراسة المراجع التي تؤدي إلى استخلاص ظواهر اجتماعية وسياسية عوض الظواهر الفنية والجمالية وتختزل قيم النص فيصبح مجرد وثيقة سياسية أو اجتماعية.

ومن هذا المنظور الذي يعتبر فيه الناقد الناقوري ، الأدب تعبيرا عن أيديولوجية صاحبه وعن شخصيته ومواقفه ، فإنه يُطالب بضرورة الإلتحام بين الكاتب ومجتمعه، ويرى الالتزام الحقيقي مسؤولية اجتماعية تلزم الكاتب بضرورة تتبع سلبيات الواقع وتعرية نواقصه ورسم مسار التطور الإيجابي والصراع الاجتماعي فيه، كما يرى أن الأديب الملتزم ينبغي أن يكون قادرا على الاندماج في واقع المعاناة كي يستطيع تقريب هذا الواقع إلى القرّاء وتقديم الحقائق الاجتماعية في صيغ فنية أو أشكال أدبية مقبولة، ويضرب مثلا على ذلك بكتابات جماعة من القصاصين والشعراء ثاروا ضد تناقضات الواقع لأنهم أدركوا بوعي جاد حقيقة التقدم وضرورة التغيير الاجتماعي[121]

ومفهوم الالتزام عند إدريس الناقوري من خلال ما تقدم، لا يعني أبدًا مجرد التحيّز للطبقة التي ينتمي إليها الكاتب والدفاع عن أفكارها، بل يكمن في مدى الإرتباط بقوى الإصلاح التي تعمل على تحطيم العوائق وتجاوز الواقع وتنويره إنه مسؤولية اجتماعية يحققها الوعي الفردي وتفرضها ضرورة التطور التاريخي.

وخلاصة القول عن الخطاب النقدي عند إدريس الناقوري ، ليستفيد من مقولات الواقعية والواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص ويطالب بتوظيف

---

[120]) السابق ، ص:90.
[121]) نفسه ، ص:130 وما بعدها.

إن النقد الحقيقي في نظر الناقوري، محكوم عليه بأنه يرتبط هو الآخر بالواقع الاجتماعي، وبأن يفضح الممارسات الاستغلالية التي تكرس الهيمنة المادية والمعنوية، وقد أدى به ذلك إلى الربط الآلي بين العمل الأدبي وانتماءات الكاتب السياسية أو الطبقية، وأوقعه في محاذير منهجية كثيرة، فحينما درس رواية « دفنا الماضي » لعبد الكريم غلاب، راح يبحث في التنظيم السياسي الذي ينتمي إليه غلاب ليقرر الرواية جزء من إيديولوجيا الدولة، وأنها لا تعدو أن تكون « تعبيرًا مباشرا عن الفكر التعادلي البرجوازي »[117].

وحينما تطرف أيضًا لرواية الحبّابي « جيل الظمأ » بحث فيها عن الخلفيات السياسية، وانتهى إلى أن الكاتب ينطلق من تفكير برجوازي مثالي، وقصته « تمثل إدانة مكتوبة لقناعاته الفكرية وانتمائه الاجتماعي...»[118]. فالإنتاج الأدبي في نظر الناقوري ما هو إلا نوعًا من الدعاية الصريحة لأيديولوجية صاحبه، وفي ذلك انخداع كبير بمفهوم الانعكاس الذي يقول به الماديون وتقصير في فهم جدلية هذا الاتجاه.

كما تطرق الناقوري إلى قضية حساسة جدا، وهي المماثلة بين أبطال الروايات وشخصيات الكتاب، وعنده أن بطَلَيْ « دفنا الماضي » و « المعلم علي» اللذين يطغى على مواقعهما طابع التزييف والتضليل من أجل خدمة الأهداف الحزبية والنقابية المغرضة، يمثلان مواقف عبد الكريم غلاب التي تسعى إلى خدمة فئة معينة من خلال التلويح بشعارات سياسية و أيديولوجية مضلله [119] والبطل إدريس في رواية « جيل الضمأ » للحبابي يمثل الكاتب ليس فقط من حيث لتماثل الثقافي والتكوين الجماعي بل أيضا من خلال مواقفهما المتشابهة من

---

[117]) إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ص:80-82.
[118]) نفسه ، ص:87.
[119]) نفسه ، ص:80

النتاج الأدبي هو موقف فكري يتجسد في عمل أدبي ومن هذا يكون المضمون برأيي هو الفصل في الحكم على النص... لأننا نعتبر النص الأدبي وعي يتمثل في العمل الأدبي، وهو بالتالي وعي له خصوصيته، وهي الخصوصية، ليست في رأيي سوى القدرة على تجسيد هذا الوعي بأساليب فنية وأدبية يستطيع النقد أن يكتشفها في ارتباط مع المضمون الفكري لذلك لا بد من اتخاذ بعض المقاييس للحكم على النص الأدبي، وهذه المقاييس تختلف دون شك من ناقد لأخر... وهي ليست اعتباطية أو من صنع خيال الناقد، وإنما هي مقاييس موضوعية يستمدها الناقد من واقع النص الاجتماعي والتاريخي، وعليه فالنص الأدبي الذي يعمد إلى طرح المشاكل الاجتماعية بوعي فكري، ويساهم في دفع حركة التطوّر ويقف ضد التشويه، وكل مظاهر التخلف والتزييف هو بهذا الاعتبار نص إيجابي لأنه يتوجه إلى المتلقي بهدف تنوير مفاهيمه ولجعله ينخرط مباشرة في حركة واقعه من أجل دفع هذه الحركة إلى الأمام وحمايتها من الانحراف والنكوص والجمود [115].

ويبدو أن الهدف من العملية النقدية كلها، هو اكتشاف « الموقف الفكري » ووسائلها الأداء الفني، ما هي عنده، إلا تمويهات وأغلفة تغشى ذلك الموقف وذلك من انتهاكها لتسليط الأضواء الكاشفة عليه، ولقد بالغ في ذلك إلى حد« مصادرة » النص الأدبي أحيانا بالرجوع إلى الممارسات السياسية والاجتماعية للكاتب، فسيطر على تجربته الهاجس الإيديولوجي وغلبت عنده التفسيرات الخارجية لأنه يعتبر أن « الجانب الأيديولوجي أو السياسي يلعب الآن دورا أساسيًا في فهم وتحليل النص باعتباره الجانب الذي يستقطب أهم عناصر النص ويحاول أن يضع كل الحيل والأساليب الفنية للتعبير عن الموقف الحقيقي للمؤلف»[116]

---

[115]) السابق ،ص:29.

[116]) إدريس الناقوري، دفاعا عن المنهج الاجتماعي ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع9 شتاء المغرب 1978 ص: 11.

كذلك كيف يتجاوزها ويطرحون البديل لها و « لعل فضيلة النقد انه كان في كل هذا أكثر جرأة ومباشرة في التعبير عن هموم وأحلام الكتاب التي ضمنوها مختلف الأشكال الأدبية ورووها بأساليب متباينة»[113]

ويمتزج إدريس الناقوري بحماس مع هؤلاء الكتاب « التقدميين » الملتزمين بالتعبير عن تطلعات الجماهير إلى الحرية والعدل والاشتراكية وغيرها، والذين أحدثوا قطيعة مع القوالب الجاهزة والبيانات الموروثة التي يستغلها الأدب البرجوازي المتنطع ، وذلك يرتكز خطابه النقدي على التلويح بالشعارات السياسية والبحث عن المبادئ الاجتماعية أكثر مما يرتكز على القيم الفنية والمميزات الإبداعية، إنه خطاب إيديولوجي أو نقد سياسي.

والأيديولوجية لها حضورها القوي في نقد الناقوري، وهو من أصحاب الرؤية القائلة « الأدب شكل من أشكال الأيديولوجية، وأن العوامل التي تساعد على تحديد القيم الأيديولوجية ، بإمكانها أن تساعد على حل مغالق الأدب لأن هناك تأثيرًا متبادلا بين ما هو أيديولوجي صرف ، وعلى الممارسة النقدية أو الكتابة الثانية أن تكشف عن مستوى ومدى القناعة الأيديولوجية المنبثقة ضمن المعطيات الدلالية الحقيقية للعمل الإبداعي، وكأنها في اعتقاده عملية استشفاف للأيديولوجي قبل كل شيء.

والنقد حسبه ، « عملية فكرية تنصبّ على النص الأدبي كمحاولة لتفكيكه وفك رموزه للوصول إلى الموقف الفكري العام الذي يتخذه مؤلف النص عندما يربض خلف الشخصية أو يختفى وراء الأساليب الفنية التي لا تعدو أن تكون مظهرا خارجيا، على الناقد أن يخترقه ليحدد بعد ذلك المضمون الأيديولوجي الذي يحمله النص [114].وفي نظره، لا بد من الانطلاق من المبدأ الذي يقرر أن

---

[113]) السابق ، ص:13.

[114]) بول شاوول: ـ حوار مع الناقوري ـ ضمن كتابه، علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، ط1 بيروت 1979 ص:28.

معاشة[110].

ومن هذا المنظور في الربط بين الإنتاج الأدبي وواقعه، يميز الناقوري في الأدب المغربي بين الأدب البرجوازي والأدب الطليعي، ويتم الفكر البرجوازي بأنه لا يعترف بالصيرورة التاريخية ولا بحتمية التطور، ومن ثم حاول فرض وصايته على الأدب كما فرض على الاقتصاد والسياسة، ويوجهه توجيها مضللا يكرس واقع الاستغلال، ويظهر البرجوازية مظهر القوة الاجتماعية المتفوقة صاحبة الامتياز والأهلية في كل شيء، وهذا العجز أو التغاضي عن فهم حركية الواقع والتاريخ، جعل أدب هذه الطبقة غير « واقعي » في نظره، بل يعيش نوعًا من القطيعة والغربة في الأوساط المثقفة الواعي [111].

وواضح من هذا الخطاب أنه يتسم بالشطط، وينم عن موقف مسبق، قد لا يقرّه النقد الأدبي الفني الموضوعي، فإن إدريس الناقوري قد احتمى بجدلية التاريخ وبتحليل بعض الظواهر الاجتماعية القائمة، فهو يريد أن الدارس الأدبي ليس معفى إطلاقا من مسؤولية إغفال الجوانب الأخرى في مكونات العملية الإبداعية ومقومات الإنتاج الأدبي.

وتناول إدريس الناقوري « الأدب البرجوازي » فتحدث عنه حديث رفض واستنكار ويتحدث بإعجاب كبير عن الأدباء « الطليعيين » وفي نظره « فهموا دورهم التاريخي الطليعي وأهمية الكلمة في التغيير والتجديد فثاروا ضد كل مظاهر العفوية والاستغلال التي يكرسها الأدب الرجعي والفكر التبريري»[112] واعتبر أدبهم أدبا واقعيا حقًا لأنه ينطلق من المعايشة اليومية لمشاكل الواقع وتناقضاته وآلامه ويتطلع تطلعا واعيا لتغييره وتحقيق آماله وانتصاراته، إنهم يعرفون كيف يعبرون عن الاجتماعية، فيشخصونها ويدونونها ولكنهم يعرفون

---

[110]) السابق ، ص:8.
[111]) ادريس الناقوري المصطلح المشترك ، ص:10.
[112])نفسه ، ص:10

والموضوعية عند الناقوري مفهوم يرتبط بالواقعية، التي يصرّح بأنه لا يقصد بها المفهوم الفني والنظري المتداول في الكتابات الأدبية، وإنما يعني أساسا بالمفهوم العلمي الذي يربط الحقيقة بالواقع ولكن من منظور الجدلية والصيرورة التاريخية فيسعى إلى فهم الظاهرة الأدبية انطلاقا من فهم واقعها فهما تاريخيا وباعتباره مقولة علمية ترمز إلى العالم الخارجي الموضوعي المتحول »[108].

وفهم الأدب ــ في رأيه ــ يمر بفهم الواقع الذي يفرزه على اعتبار أن الأدب جزء من حركة الإنسان في العالم ووسيلة من وسائل تعبيره عن علاقته به وعن تصوره له، ولا يمكن أن يفهم الواقع إلا في إطار الجدلية التاريخية التي تبرز سماته وتحدد خصوصيات التناقضات الدائرة فيه...

إن فهم الأدب المغربي المعاصر ــ في نظره ــ ينطلق من فهم الواقع التاريخي الماثل ومن تحديد مواقف القوى الاجتماعية المتصارعة التي تحكم هذا الواقع وتعمل فيه، ويراه أدبا مناضلا، وفي ظل هذا الصراع من أجل اكتساب المشروعية وإزالة الحواجز والمعوقات، يتخلص من النظرة الاستعمارية الدونية التي ترى فيه مجرد أشكال وأصداء فلكلورية مسطحة و مشوهة ، وتمرد على النظرة البرجوازية الضيقة التي حاولت محاصرته بكل ضروب الوصاية والاحتواء »[109] .

والكتابة الواقعية عنده ــ بهذا المفهوم ــ لا تقتصر على تصوير الواقع ومحاكاته، وإنما تعمل على تجاوزه وإعادة تركيب عناصره وفق منظور جديد إنها في حقيقة الأمر فعل خاص أو استجابة متميزة لمجموعة من الحوافز ذات الجذور الاجتماعية، ومن ثم يؤكد إدريس الناقوري، أن الأدب والأيديولوجيا عموما هما في كل زمان ومكان نتاج واقع بشري وثمرة تجربة اجتماعية

---

[108]) إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ص:7.
[109]) نفسه ، ص:9

إدريس الناقوري جمع مقالاته ودراساته، التي كان ينشرها في الصحافة والمجلات والملاحق الثقافية، وطبعها في كتاب أطلق عليه: « المصطلح المشترك عام 1977 خص هذا الكتاب بمقدمة مطولة، أوضح وأبرز فيها منظوره النقدي، وحدد المفاهيم والمنطلقات التي تؤسس خطابه فتناول الموضوعية ، وطالب بأن يترفع النقد عن الهجوم والقدح وأن يتجرد الناقد من الأهواء الشخصية والمواقف المسبقة وأن يكون همه الوحيد هو الوصول إلى حقيقة العمل الأدبي دون تحيز أو مجاملة وبلا خوف او مواربة، إلا انه يرفض« الموضوعية » التي لا تكون لصالح التقدم والتطور والتي لا تعمل من أجل تغليب جوانب الإيجاب والقوة على جانب السلب والضعف وتطويع مجمل العملية الاجتماعية لصالح التقدم والتحرير[105]

هذه الصراحة في أن الموضوعية عنده لاتعني الحياد المطلق، ولا تعني أيضا التحيز الجامد الذي لا يعتمد التحليل العميق والاستعاب الحقيقي للإبداع وهو يسوّغ مثل هذا المفهوم للموضوعية باعتبار « أن النقد الحقيقي لا يكافح ضد أشخاص بل ضد وقائع »[106]. ويسانده أحمد اليابوري بقوله: « أن البراءة ليست على الإطلاق للأدب ولا للنقد، فكل كتابة تتموقع داخل مجال اجتماعي، وكل قراءة لا يمكن إلا أن تكون ذات طابع أيديولوجي »[107]

يعترف إدريس الناقوري بنسبية الموضوعية، وبتوجيه معين لهذه الموضوعية ، ولا بد أن يتحمل النقد، في رأيه، مسؤولية الوعي بالشروط التي تساهم في تكوين العمل وتحديد أبعاده وخلفياته، وبذلك يمكنه أن يكون موضوعيًا وعلميًا ويمكنه أن يبتعد عن الأغراض والمجاملة والتحيز ويتجنب كثيرًا من مزالق الذاتية والسطحية والأحكام المتسرعة.

---

[105]) إدريس الناقوري المصطلح المشترك ، ط3 الدار البيضاء 1977 ص:5

[106]) نفسه ، ص:4.

[107]) أحمد اليابوري ، النقد الأدبي بالمغرب الواقع والتجاوز، انوال الثقافي عدد ملحق 2 يونيو 1984.

ووضوح المعنى وسلامة الوزن وصحة اللغة ودقة التعبير، وعنده أن العملية الإبداعية تقوم على المزاوجة الصريحة بين الشكل والمضمون ولذلك يتطلبها معًا ولا يقيم وزنا كبيرًا للتجارب الشكلية التي يتهيب تعقيداتها ويتخوف من استراقها للمضمون.

ولهذا فهذا الخطاب يرى أن « النقد لا ينبغي أن يقتصر على منهج او مجموعة من المناهج المعينة » وأن عليه أن « يتعامل مع النماذج الأدبية على أساس من حياد ووعي وبلاغة»[104].

وهو لا يهتم بالمنهج النقدي كثيرا، وإنما هو يصب كل اهتماماته « للتعامل مع النماذج الأدبية » الذي يمكنه أن يستعين بعدة مناهج وبعدة علوم ، وفي ذلك عدم فهم أو عدم تقدير واضح للمنهج كسلاح متكامل في « التعامل » مع النص الأدبي له أدواته ومفاهيمه الإجرائية التي ينبغي احترامها وتعميقها وتلك واجهة أخرى للاختلافات التي قد تزداد تجليا بعرض نماذج من الخطاب المغاير، وذلك أن هذا الخطاب الذي رسم السلفي التعادلي والذي يمتح من قيم تراثية ومن فكر تبريري، وهو حريص على تتبع الأدب والفن باستقلالية وعلى تقدير الموهبة الفنية والعبقرية الإبداعية في صورها النقية وفي تجلياتها الخالصة هذا الخطاب لم يبق وحده في الساحة الثقافية والنقدية المغربية، بل كان إلى جانبه خطابات أخرى تناهضه وتعارضه وأهمها الخطاب التجريدي أو التقدمي أو الأيديولوجي أو الاجتماعي أو الاشتراكي على اختلاف التسميات واختلاف المقاصد كذلك، من أبرز الذين تبنوا هذا الخطاب ودافعوا عنه، إدريس الناقوري ونجيب العوفي وغيرهم.

التيار الثاني : ويمثله إدريس الناقوري ونجيب العوفي، في كتاباتهما ومقالاتهما المختلفة.

---

[104] حسن الطريبق: عندما يتحول النقد إلى جعجعة وتسيب ، العلم الثقافي عدد525 بتاريخ1980/08/01 المغرب.

والحقيقة التي يمكن تسجيلها هنا هي: انعدام التماسك في النظرة النقدية وضعف الجهاز المفاهيمي عنده، أدى به إلى الاعتماد على الاجتهادات الخاصة وعلى ما تسعفه به ثقافته النقدية التي يبدو أنها تسترفد أكثر من النقد والبلاغة القديمين، ولا يهتم كثيرا بتوضيح المصطلحات التي يستعملها استعمالات مختلفة ومتغايرة مثل: الشكل والمضمون والأسلوب والذاتية والالتزام والإيقاعية والنضالية وغيرها الشيء الذي قد يوقع قارئه في بعض الخلط وربما يشوش عليه الفهم والإدراك.

ويتضح من ذلك أن خطابه النقدي متشبث بالنماذج التراثية، والقوالب الجمالية الجمالية الجاهزة وبتقدير ما يحدثه النص فينا من أثر وجداني، ومن ارتباط بالموضوع ارتباطا عاطفيا حميما ، وقلما يتجاوز ذلك إلى تساؤلات اخرى مما تتطلع إليه الخطابات المغايرة، وهذا التشبّث حتى في دراسته للأجناس الحديثة كما رأينا في المسرحيات الشعرية وربما هذا راجع إلى التأثر القوي بالأيديولوجية التي ينتمي إليها سياسيا واجتماعيا ، وهو نفسه يقول :« نحن لا نقبل أبدًا أن يكون الخطاب النقدي غير برئ... ولا نقبل كذلك أن تنوب الدوافع الأيديولوجية على الحاسة النقدية اليقضة في الفهم والتأويل والتحديد والرصد..»[103]

وهذا هو الخلاف القائم بين حسن الطريبق وأنصاره، ومعارضيه الذين لا يرون في هذا الاتجاه إلا التشبث بالماضي وإعادته، بينما هم يسعون إلى الحركية، والإضافة، فحسن الطريبق يرى في النقد أنه حاسة يقظة، وأنه يقوم على الفهم والتأويل بينما يرى الاتجاه الآخر ، أنه تفاعل مع معطيات خاصة وانعكاس لواقع ثقافي اجتماعي معين، كما سيأتي عند الناقوري، و يجيب العوفي... وغيرهم .

ويبدو أن الخطاب النقدي عند حسن الطريبق وزميله عبد الكريم غلاب حريص على أن يجعل نفسه قيّما على كلاسيكيات النقد العربي مثل جزالة اللفظ

---

[103](حسن الطريبق : الممارسة النقدية وجدية المثقفين ، العلم الثقافي عدد578 بتاريخ1981/10/09 المغرب

وأما الأسباب الموضوعية: التي تحد من فعالية التجربة الشعرية المسرحية في المغرب تتعلق بقضية التركيب الشعري الغنائي العربي الموروث الذي لم يتفاعل مع الشعر المسرحي القديم ولم يتأثر به، وتتعلق كذلك بطبيعة اتصالنا بأوروبا وترددنا في التأثر بحضارتها وفنونها وآدابها، الشيء الذي أخر ميلاد الشعر لمسرحي عندنا، ولم يساعد الشعراء على تعميق وعيهم بالأشكال التعبيرية المسرحية وهذا إلى ندرة المسارح والدور الثقافية، وانعدام مؤسسات مسرحية عليا وإلى كل ذلك يعود إذن ضعف التجربة المسرحية الشعرية عندنا وفقدان أصالة مترسخة فيها على الرغم من التصاق شعرائنا بالأحاسيس التاريخية والاجتماعية واستعدادهم البين لصنع مسرح ناضج ومقبول.

وبعد هذه الدراسة للشعر المسرحي نجد أن كتابات الناقد حسن الطربيق، هي ممارسته النقدية إلا إنها لا تقوم إلا على أحكام وملاحظات تتسم بـــ:

1ـــ الأحكام والاستنتاجات التي لا تضبطها نظرية واضحة.

2ـــ عدم احترامها لنمط معين في البحث والتفكير والتقويم.

3ـــ لا ترقى لمستوى المنهج لأن المصطلح النقدي فيها عائم ومضطرب جدا، والمفاهيم عائمة، وغير محددة.

ولتدعيم هذه الملاحظات فإن الناقد وعد في مقدمة دراسته بأنها وصفية وتحليلية وتاريخية، لا نجد لها أي أثر، ولا يفي بذلك الوعد الذي قطعه على نفسه من استخدام تلك المنهجية أو ذلك المنهج المتعدد.

وربما قصد بالوصفية ذلك التلخيص الموجز، وبالتحليلية تلك الفكرة عن مضمون النص، وبالفنية تتبع بعض الظواهر اللغوية والعروضية وبالتاريخية ربط النص بأصله التاريخي وبالحدث الذي بُني على أساسه.

الواقع السياسي بهدوء وشفافية على عكس محمد المنوني الذي طغت عليه قضية النضال في سبيل نصرة المبدأ ومراعاة أحداث الواقع، فضيّق على نفسه « عندما ربط بين عقيدته السياسية وبين إبداعه إلى حد التلاحم العضوي»[102] وأحمد صبري قد طرح قضية فلسطين طرحًا متشائما في تعميم انطباعي سريع، كما طرح، المهدي زريوح قضية الانبعاث العربي في أعقاب حرب رمضان، فغلبت عنده النبرة الخطابية والإيقاع الموسيقي على الحركة الدرامية المطلوبة وربط أحمد بن ميمون بين أحداث خاضها الفلاحون في معركة الأرض وبين هدفه المسرحي ربطا جدليا رجّح فيه كفة الإيديولوجية على الفن ــ ولكنه حمل أعماله شعارات سياسية وتقدمية كثيرة، وبنبرات عالية أحيانا، تختفي منها ملامح الفن تكاد مثله في ذلك مثل محمد الأشعري، الذي اتخذ قضية الاضطهاد وانعدام الحريات محورا يدور عليه مضمون مسرحيته في أسلوب تهكمي ساخر بلغة درامية مهيجة.

وفي تقويمه العام للتجربة المسرحية في المغرب ، لاحظ حسن الطريبق تفاوتا كبيرا في الإنتاج وبرجعه إلى عدّة أسباب ذاتية وموضوعية.

ــ **أما الذاتية:** تتعلق بالتكوين الثقافي للشعراء المسرحيين الذين منهم من تلقى ثقافة تقليدية سلفية فلم يساعد ذلك كثيرا على تلوين عمله وإكسابه قيما جديدة، ومنهم من تلقى ثقافة أصيلة ثم انفتح على معطيات الثقافة الشعرية العربية الجديدة، فطعم أعماله بتلوينات جديدة ولكنهم يبقون في نهاية الأمر هواة الثقافة المسرحية أكثر من أي شيء آخر، ومن ذلك جاء تقصيرهم في اختيار المواد المسرحية واستثمارها بفنية تحقق الصيغة الدرامية لها هو غنائي، وتحول اتجاههم الشعري على ما هو تمثيلي.

---

[102]) السابق ، ص:528

ويعقد فصلا في آخر الرسالة بعنوان: « القضايا المثارة في هذه المسرحيات يحاول الطريبق أن يلتفت وباختصار شديد إلى جانب المضامين التي قسمها بصفة عامة إلى قضايا ادبية ووطنية وقضايا عاطفية، وقضايا سياسية وإيديولوجية ويلاحظ تفاوت العمق فيها وغلبة الذاتية والتقليد في معالجتها، ويقدم ملاحظات عامة في هذا الجانب عن بعض المسرحيات، يقول: « إن أحمد عبد السلام البقالي قد طرح في « مصرع الخلخالي » قضية الاستبداد طرحا بسيطا ينم عن إحساس وطني ملتهب وشاعرية شرحناها في الأبواب السابقة شرحا وافيا، لكنه لم يخرج أثناء طرحه لهذه القضية إلى رحابة الإبداع، عن طريق التقاط الأفكار اللامعة والشاردة وإيصالها ببعضها البعض بإتقان ورفق وبتوسيع فكري فائق ومناسب للفن المسرحي »[100] إن حسن الطريبق، يأخذ على الشاعر تناوله السطحي والبسيط للظاهرة وقصوره في مجال الإبداع، ولكن الملاحظ على حسن طريبق أنه:

1- لا يدقق في العبارات.

2- لا يضبط المصطلحات.

3- عدم وضوح المفاهيم

4- لا يعتمد على التحليل العميق او التفسير الدقيق.

5- إصداره للأحكام العامة القيمية ، التي لا تستند على دليل

ولهذا نجده يقول عن محمد الصنجاوي « قد طرح قضية عاطفية غرامية طرحًا ذاتا وارف الظلال »[101] إلا انه ينقصه الطابع الحركي والشروط الدرامية المطلوبة، وان علي الصقلي « قد اعتمد الحدث التاريخي الصرف في إثارة مسألة المقاومة الوطنية دون اهتمام بالأبعاد الفنية، وأن عبد الكريم الطبال، قد تفاعل مع

---

[100]) السابق ، ص:521.
[101]) نفسه ص:522.

1ـ مدى الانسجام أو التفاعل الحاصل بين غنائية الشعر ومتطلبات النص المسرحي.

2ـ التركيز على التفاوت الموجود في الاستعمالات اللغوية والعروضية.

وانطلاقا من ذلك التركيز راح يبحث من جديد في النصوص المدروسة عما يبرز تقسيماته، ويؤكد استنتاجه، فعمد إلى استعراض نماذج أخرى من تلك المسرحيات ليلاحظ فيها ما له علاقة بلغة الشاعر وأصواته وتركيب مسرحيته، وذلك بحسب المجموعات أو المستويات التي حددها سلفا، باعتبار مدى التوافق بين الشعر والمسرح لدى كل مجموعة.

فهذا يحقق في لغته واستعمالاته الأسلوبية، ولا يحسن توزيع الحوار بين شخوص مسرحيته، وذلك تطغى عليه الغنائية والتوزيع الأسلوبي المنتظم لكنه لا يتعمق في النفاذ إلى دخيلة شخصياته، كما أنّه تقليدي في صوره ومجازاته، ولا تنسلخ لغته عن القاموس الشعري المألوف، والآخر يعتمد لغة تقريرية وأسلوبا خاليًا من الصنعة والتحسيس، بينما لغة غيره« رقيقة الهواشي والإهاب ، حلوة الجرْس، تجمع بينها أواخي الترابط الإيقاعي جمعا محكم النسج »[99]

والملاحظة التي يمكن أن نخرج بها من مثل هذه الأحكام الانطباعية العامة والعائمة في تقويم المسرحيات التي تناولها بالدراسة والتحليل، وربما تقدير للجانب اللغوي والعروضي على وجه التحديد، وقد اقتصر على:

1ـ ملاحظة مدى التقليدية والأتباع في ذلك او الانتقائية والتصرف

2ـ عدم استثمار تلك الملاحظة في التحليل او في تحديد جماليات النص وأبعاده الأسلوبية والدلالية.

---

[99] حسن الطريبق : الشعر المسرحي في المغرب ، ص:406

الفصل الثاني

تعدد مشارب الثقافة النقدية واختلاف المناهج

- تمهيد

1- تعدد مشارب الثقافة النقدية

2- اختلاف المناهج النقدية

تمهيد:

لا يكمن للناقد أن يعيش بدون مثاقفة أو تثاقف، فللمثاقفة دور هام جدًا في تطور عُدة وأدوات الناقد، فالتفاعلات الثقافية والاجتماعية والسياسية تجعل الناقد في خضم هذه المواجهة، مما يحدث من تبادل وتقاطع للآراء ومعرفة مختلفة للثقافات ومرجعيتها وأسسها المعرفية، فالناقد لا يستغني عن اكتساب المعرفة وتفعيلها، والتفاعل معها والمساهمة فيها.

والمثاقفة او التثاقف، وتعدد مشارب الثقافة، هو مصطلح سوسيولوجي له معان متعددة ومتداخلة ويراد به، التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك، مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات[1].

وللثقافة النقدية دور هام في بلورة رؤية الناقد وتحديد مفاهيمه وإجراءاته وآلياته وتوضيح رؤيته، وبالتالي تكوين منهجه في التفكير النقدي وفي التعامل مع الإنتاج الأدبي، والإبداع وقراءاته قراءة عميقة، وسبر أغواره لأن الثقافة المتعددة تكسبه مهارة وقوة معرفية واسعة ومتجددة.

---

[1]) انظر الطاهر لبيب : سوسويولجيا الثقافة ،ط، الدار البيضاء 1966 ص:10-11.

أولا :تعدد مشارب الثقافة النقدية :

والملاحظ في الفكر النقدي المغربي انه في تثاقف مستمر، فهو يستمد من معين لا ينضب، فهو متنوع المشارب، متعدد الثقافة النقدية، من عربية أصيلة وغربية متفتحة، فهو يزاوج بينها ويتخذها مطية لرؤيته ومنهجه، ومن ذلك جاء ذلك الاختلاف في التوجهات وتمايزت المناهج والمقاصد..

وأثر الثقافيتن واضح في العملية النقدية والمواجهة في التناول للإبداع والمبدعين والخطابات النقدية السائدة في الساحة الثقافية المغربية.

وثقافة النقاد تطعمت بالقديم والحديث، عبر التكوين الأكاديمي الجامعي فأكثره كان تراثيا وطغى عليه المنهج البيوغرافي والتاريخي والمدرسي الذي طغى على ميدان التعليم في العالم العربي والإسلامي ردحا من الزمن .

وجماليات الثقافة النقدية في المغرب كانت لا تبتعد كثيرا عن القوالب البلاغية العتيقة والتي أسيء فهمها وتطبيقها في عملية النقد الأدبي واتجه كثير من النقاد والدارسين نحو الثقافة العربية في ثوبها الجديد في المشرق العربي فوسعوا مفاهيمهم ورؤاهم، فاكتسبوا من خلال النموذج البارز في المشرق مفاهيم جديدة كانت بمثابة اللبنات الأولى لتأسيس الثقافة النقدية في المغرب.

وكان الجو الثقافي والسياسي مشبعا بمقولات سوسيولوجية وفكرية كقضية الالتزام والقومية، والتقدمية والاشتراكية... مما جعلها تنتقل إلى الساحة المغربية بقوة وتوظف في الصراعات الثقافية والفكرية والنقدية ...

كما توجه البعض من المثقفين نحو الغرب، بعد يأسهم وشعورهم بخيبة أمل في العثور على مناهج تسد الفراغ وتردم الهوة الكبيرة بين ما هو موجود وتطلعاتهم نحو الجديد، فيبحثوا ما عند الغربيين وحاولوا توظيف ما استطاعوا

استيعابه من مفاهيم ومدركات جديدة، عبر المثاقفة النقدية الجديدة لتكوين مناهج على غرار أو استيعاب ما في الغرب.

والمثاقفة في المغرب المستقل، طرحت إشكالية كبيرة بين الارتماء الكلي في أحضان الثقافة الغربية أو التمسك بالأصالة او المزواجة بينهما ودارت نقاشات عديدة وحوارات كثيرة حول ذلك، فمنهم من حذر من الأخذ من الثقافة الأجنبية والذوبان فيها، وطالبوا بان تكون: « الثقافة العامة عربية الفكر واللسان، وأن يكون التعبير عن إنسانيتنا تعبيرا عربيا قوميا »[2].

والمثقفون المغاربة يشعرون بالخوف من « الاستلاب » أو « الاقتلاع ولهذا فهم يحاولون إعادة الاتصال بالمشرق، ويتلهفون لكل ما هو آت منه، خوفا من انقطاعهم عن جذورهم المشرقية، وارباطهم الطبيعي التاريخي الجذري بالأصالة وهم ملتفون حول المقولة « ما ينفع المغربي إذا ربح أوروبا والعالم كله... وخسر جذوره المشرقية » وهذه الأقوال تصيب فيما تصيب المشكلة الرئيسية التي يعانون منها بشكل حاد، وهي مشكلة ازدواجية اللغة[3] التي تشكل جانبا من جوانب ازدواجية الثقافة، وقناة من قنوات المثاقفة كذلك، حيث نجد فئة من الكتاب وصفت بأنها تشعر وتفكر بالعربية ولكنها تصوغ أفكارها بلغة فولتير، وبحكم ذلك فقد تم هناك نوع من التثاقف لم يستفد منه إلا القليل، ولذلك ظهرت في السنوات الأخيرة بذور مشروع نقدي عند جماعة من الكتاب والمثقفين باللغتين العربية والفرنسية، يرمي إلى طرح الإشكالية الثقافية طرحا جديدا لتخليصها من الاستلاب تجاه الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى من الثقافة العربية الجامدة [4] .

ولقد عاش المغرب فترة صعبة في بلورة المرتكزات الثقافية، وإعادة نظر

---

[2]) محمد عابد الجابري : من أجل رؤية تقدمية لبعض مشكلاتنا الفكرية والتربوية دار النشر المغربية ، 1977 ص:62.

[3]) انظر : بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، ص:6.

[4]) نفسه ، (حوار مع محمد برادة) ص:15 وما بعدها.

في طرح الإشكاليات بتفاعل مع ما يجري في الوطن العربي والعالم وما ينتجه من معرفة وعلم وفكر وإبداع، ولذا فلم يبق منعزلا، بل سعى على التفتح على مختلف التيارات والعلوم لإيجاد أشكال للتعبير تواكب التطور الفكري وتلائم الواقع السياسي والاجتماعي المتبلور فكان انقسمت إلى كيانات مختلفة واصطبغت بصيغة التيارات المتضاربة، كل يصف حسب اتجاهاته و قناعاته، فعبد الكريم غلاب يرى أن المثقفين المغاربة يعيشون مرحلة المراهقة الثقافية بكل ثقلها[5] ويرد عليه محمد بنيس بأن هذا الحكم غير مستوعب لما هو موجود في الساحة الثقافية [6]

وقد توصل بول شاوول في حواراته مع بعض المثقفين المغاربة إلى تجلي اختلاف المشارب والتوجهات الثقافية التي كان لها انعكاس في التكوين العام وفي اختلاف القناعات والمفاهيم الذي أدى إلى تبني مناهج ومصطلحات متباينة في النظر والتقدير.

والذين تثقفوا بالثقافة الأصيلة بمختلف مشاربها يحذرون من خطر المثاقفة المبالغ فيها ويدعون على التوازن المعرفي، حتى لا يحدث استلاب أو اقترع، ولا بد من توافر نوع من الوعي الثقافي الذي يدفع إلى معرفة حقيقية وحقيقة الآخر، فعبد الكريم غلاب درس في القرويين بالمغرب ثم التحق بمصر لمواصلة دراسته، يعرف مدى خطورة التثاقف بدون وعي كامل، ولذا يرى: أن فتح الآفاق على ثقافة الآخرين، يربط الفكر بمعين لا ينضب من الإمدادات الملهمة التي بعث الحركة والانفعال والانطلاق لكن العبرة ليست بمقدار الآفاق المفتوحة، وإنما بمقدار ما يستغل من الأسباب الميسرة للتبادل الفكري والثقافي..[7] وفي نظره أن الذين يكتبون بلغة أجنبية قد يتلمسون ــ وهم يكتبون ــ فكرا أجنبيا مجتمعًا أجنبيا أكثر مما يتمثلون مجتمعهم العربي ذلك أن اللغة المستعملة تؤثر في الفكر وفي

---

[5]) بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة(حوار مع عبد الكريم غلاب) ص:48/47.

[6]) نفسه (حوار مع محمد بنيس) ص:101

[7]) عبد الكريم غلاب: في الثقافة والأدب ،ط، الدار البيضاء 64 ،ص:28.

الأداء وفي المضمون وبما أن لكل لغة عبقريتها وخصوصيتها فإن الكاتب بلغت أجنبية يكون واقعا لا محالة تحت طائلة الاغتراب أو المثاقفة العكسية كما يقولون، ولكنه عندما يتحدث عن من يقرأون في الآداب الأجنبية يرى« الذين أتيح لهم أن يقرأوا في الأدب الفرنسي أو الأسباني أو الإنجليزي من الأدباء المنتجين، قد أنتجوا أدبا تعتز به الحركة الأدبية في المغرب »[8]

ويتحدث غلاب عن تجربته في المثاقفة فيقول: « قرأت أخيرا بعض ما انتج سارتر وكاموا، وقرأت بعض ما انتج توفيق الحكيم، وقرأت لصحفيين شباب فراعني أن يكون الأديب منهم رجل فكر قبل أن يكون رجل أسلوب وفن »[9] وسعة الثقافة ، عنده وامتداد آفاقها مسؤولية عن عمق النظرة وغزارة المضمون في الإنتاج الأدبي الذي ينبغي أن يقاس في نظره بحسب الشكل الذي يعتمد اللفظ الجميل والأسلوب الرائق، وبحسب المضمون الذي تتجلى فيه دقة التحليل وقدرة التفكير، وعندما يتحدث عن تجربته الروائية يعترف بأنه قرأ لكثير من الروائيين الكلاسيكيين والمحدثين وتأثر بهم، ولكنه يريد المحافظة على خصوصيته وتميزه في تجربته ويقول عن ذلك: « كانت أمامي في بداية العهد بكتابة الرواية عدة تيارات يتقاذفها كتاب الرواية والقصة ويسعون إلى معانقتها لأن مصدرها الغرب وأنا مقدما ما لا أتنكر بالاقتباس من الغرب أو الشرق، ففن الرواية الحديثة جديد في العربية، وقد استطاع المقتبسون أن يطوروا الرواية العربية باقتباس الأشكال والمضامين ولو أضفوا عليها حدثا عربيا ولكني أومن بان عهد الاقتباس العشوائي يجب أن ينتهي لتظهر شخصية الرواية العربية بمضامينها وأشكالها وأحداثها والتيارات الفكرية والإيديولوجية التي تتحطم فيها »[10] ويذكر غلاب، انه استعرض الاتجاهات الغربية كالرومانسية التي رفضها لانهزاميتها وكالوجودية

---

[8]) السابق ، ص:78

[9]) نفسه ، ص:121.

[10]) عبد الكريم غلاب : تجربة ذاتية في كتابة الرواية ـ العلم الثقافي ،ع517 بتاريخ31 مارس1980

التي رفضها ليأسها من الإنسان ومن الحياة، والاتجاه الأسطوري الذي رفضه أيضًا لأنه يعتمد الرمز ولا يعتمد الخطاب المباشر الذي يؤمن به ، وانتهى إلى اختيار اتجاه واقعي يراه مستجيبا لمضمون حياة الإنسان العربي المكافح.

وفي الواقع أن الواقعية التي يعتمدها،غلاب،ليست مستمدة من «المنهج الواقعي» ومفاهيمه،ولكنها هي عبارة عن تجليات، للتطلعات الحزبية و الاختيارات الأيدلوجية التي تريد أن توازي العمل الإبداعي العمل الصحفي والسياسي،وقد شهد بذلك،غلاب علي نفسه فقال:«أومن بالالتزام الحقيقي فيما أكتب من روايات وقصص،بنفس الروح الذي التزم به فيما أكتب من تحليل سياسي أو اجتماعي، أومن بالالتزام العملي بواقع الشعب لا بالمفهوم النظري الميتافيزيقي الخيالي» [11].

أما موقعه من المثاقفة النقدية، فيظهر جليا في تحفظه تجاه المذاهب النقدية باعتبار أن النقد الحقيقي –في رأيه–«لا يمكن أن يصدر من خارج النص،ويعتقد أن أزمة النقد العربي تكمن في الحرص على تعلم « علم النقد » الذي لا يمكن أن يحمل من المتعلم ناقدا وقد كثرت نظريات النقد التنظيرية والتطبيقية على السواء، وأصبح كثير من دارسي النقد ومعلميه يحفظون بعض النظريات ثم يحاولون تطبيقها على نص يقع بين أيديهم[12]

ويذكر غلاب أن النقد العربي القديم كان نقدا علميا وذوقيا يعتمد على النص لا على النظرية المقتبسة من خارج النص، كان هذا عهدا ازدهار النقد، ثم بدأ ينحدر حتى وصل « بلاغة » تقيس الإنتاج بمقدار ما حقق من بيان وبديع، ولذا فهو يرى أن « النقاد المتعلمون في مدرسة النقد الحديثة تلاميذ مخلصون في استخراج النظريات من النقاد المحدثين ــ ولو كانوا كبارا ــ ووضع هذه النظريات في كفة ميزان يزنون بها كل أثر إبداعي»[13] ولهذا في اعتقاده، يجعل

---

[11]) السابق
[12]) عبد الكريم غلاب : تجربة ذاتية في كتابة الرواية العلم الثقافي 1980/03/31.
[13]) نفسه

النقد متخلفا عن الإبداع وسيحول النقاد إلى « شرطة مرور» يسيّرون المبدعين بحسب التعليمات التي يصدرها المنظرون وفي الحقيقة هذا تقلص مشين لعملية المثاقفة النقدية و تغييب كبير لمفاهيم كثيرة في نظرية النقد الأدبي.

إن دعوة غلاب، إلى تأصيل الثقافة الوطنية، وتحريرها، نابع من رؤيته النقدية المتشبعة بالثقافة العريقة المتمسكة بالتراث وإحيائه وتجديده واطلاع غلاب على بعض الفكر الغربي، وبعض الكتابات العربية الحديثة لم تغيره كثيرا بتغيير المفاهيم العريقة، ولا بالسعي لاستقطاب المناهج الحديثة في الدراسة الأدبية وتمثلها تماما.

ويظهر ذلك بجلاء في اعتباره الكتابة الأدبية « صناعة » تقوم على الأسلوب الذي هو هدف من أهداف الأدب، وعلى المضمون الواقعي المستمد من الحياة العامة ومن ظروف الناس الذين ينبغي أن يعاشرهم الأديب ليعرف الكثير عن أحوالهم وسلوكهم ونفسياتهم فيركب من كل ذلك عوالمه الإبداعية

ونستنتج ذلك كله، لأن ثقافة غلاب الأدبية/النقدية الأصيلة وقناعاته الفكرية/ السياسية، جعلته يتبنى في رؤيته الإبداعية وفي منظوره النقدي منهجًا تقليديًا يقوم على المصطلحات العريقة مثل الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، والشكل والمضمون ... وغيرها وفي نظره ، أن الطبع مرادف للموهبة التي لا بد من توفرها لدى الشاعر أو الكاتب ، لكنها لا تكتمل إلا بالتعلم والصناعة، وهو يرى أن الأسلوب عمل فني وهدف من أهداف الأدب الذي ينبغي أن ينظر إليه من جهة المبنى كما ينظر إليه من جهة المعنى [14] إن كان مؤخرا بدأ يهتم بإبراز المضمون على حساب الأشكال والصياغات الفنية أحيانا ونفهم كذلك هذا التوجه المنهجي، لغلاب من خلال طرحه لمسألة التراث العربي الذي يتشبع به ويدافع عن مفاهيمه ومنطلقاته، فالأدب القديم، في اعتقاده « لا ينقص قدمه من روعته

---

[14]) عبد الكريم غلاب : دفاع عن فن القول ، ص:34- وما بعدها

وقوته الفنية، بل أن قدمه في إعجاب المتذوقين ذوي المواهب الفنية والقدرة على الاستيعاب الفني، وثورتنا على مضامينه يجب أن تكون ثورة متعلقة، لا ترفض كل قيمة فنية لمجرد أنها قديمة...»[15]

وغلاب بحكم توجهاته الفكرية ومثاقفته القوية وقناعته الراسخة بانسداده إلى الينابيع الصافية في التراث العريق، لا يؤمن بالتجديد الجارف الكلي وإنما التجديد عنده لا يكون الانسبيا، وأن القيود الفنية لا يعتبرها عوائق في مجال الإبداع، بل حامية له وضابطة لأسسه وحدوده، وعليه فهو غير متحمس مثلا لحركة الشعر الحديث ولتحرره من الأوزان التقليدية ومن القوافي، وهو منكر تماما لظاهرة الغموض الكثيف والترميز المعقد الذي يسوده، وأحسن ــ عند غلاب ــ أن تعود إلى الشعر العربي الذي تكاملت صورة في أحقاب من الزمن، ويجري شعرًا في إطار القيود التي رفضتها الموسيقى، وأقرتها الأذن الواعية الذواقة بعد نقد وتحميص[16]

ويبدو أن غلاب بارتباطه بالماضي البعيد، لا يعير اهتماما كبيرا لمعنى التطور ولا يهتم لتفسير الظواهر في إطارها التاريخي، فلا يبحث عن أسباب تمرد الشعراء على الأوزان القديمة ولا يحاول الربط بين الهزات والنكبات التي عرفها العالم العربي حديثا وبين الحركات التجريدية، ومنها (حركة الشعر) التي طالبت بإعادة النظر في البنيات والهياكل العتيقة.

فمنهج، غلاب، سُكوني يطرح المقاييس والمفاهيم كما تعلمها في دراسته التراثية وحدها، وكما طبعها في ذهنه تشبّثه بالقديم المنسجم مع قناعته الفكرية ومع خطه الأيديولوجي، ولذلك نجده، يعتمد الاستعراض والوصف كثيرا، ويمعن النظر في النقول والاستشهادات وتقديم الأحكام الانطباعية العامة، كما يكتسي نقده

---

[15]) عبد الكريم غلاب : في الثقافة والأدب ، ص:162.
[16]) في الثقافة والأدب ص:165.

طابع التوجيه التعليمي والتبشير ببعض القيم والأفكار التي يريد لها الانتشار ورغم ما يبدو من رغبة له في التأريخ لبعض الأشخاص وبعض الظواهر الأدبية فإنه لا يستفيد كثيرًا من مقولات المنهج التاريخي الذي يؤثره نظريا على الأقل، ولعل ذلك راجع إلى صعوبة تطبيقها، وإلى ما يمكن أن تثيره أمامه من اشكالات وهو رجل صحفي ليبرالي ذو اهتمامات ومشاغل متعددة متنوعة لا يستطيع أن يكرّس وقتا وجهدا إضافيين لكتابة دراسة وافية بمنهج متكامل، ولو ارتضى ذلك وحبّذه، وجاء في كتابه « صراع المذهب والعقيدة في القرآن » قوله « ولسنا بصدد البحث عن مكانة التاريخ في هذه القصص او في مكانته ، فذلك بحث لا ينتهي إلى حقيقة علمية ولكن الذي يهمنا هو أن القرآن قصد إلى اتخاذ القصة طريقا للتعبير عن مواجهة مماثلة مرت بها الدعوة الإلهية[17].

ومع ذلك نجده أيضا، يبدأ أحيانا بمحاولة تحديد الإطار التاريخي للنصوص أو الأشخاص الذي يتناولهم الشابي، أو، شاعر الحمراء) على سبيل المثال ثم سرعان ما يعدل عن ذلك إلى كلام استعراضي وأحكام عامة، وهو ما يؤدي طبعا إلى تهافت المنهج واختلاله، ومن ثم يمكن القول بأن كتابات طبعًا إلى تهافت المنهج واختلاله، ومن ثم يمكن القول بأن كتابات غلاب المتراوحة بين الوصف والنصح والاستعراض والاجتزاء لا تخلو من خلخلة واضطراب ولا تساعد على استخلاص منهج واضح وتصور نقدي ثابت في ممارسته النقدية التي هي أقرب إلى الانطباعية المطلقة والأحكام السريعة منها إلى التحليل العلمي والرصد المنهجي الدقيق، الأمر الذي يكشف عن فراغ منهجي كبير ويبرز استفحال أزمة النقد التي هي قبل كل شيء « أزمة المنهج » الذي تتأكد الحاجة الماسة إلى ضرورة طرحه وبحث إشكاليته.

---

[17]) عبد الكريم غلاب: صراع المذهب والعقيدة في القرآن الكريم ،ط بيروت 1973 ص:235.

والمصطلحات والمفاهيم التي يوظفها ، غلاب ، فهي تقليدية أيضا مستوحاة ومستقاة في مجملها من المعجم النقدي القديم، ولكنها في بعض الأحيان تفتقد على يديه الكثير من دلالاتها ومن الشحنة المعرفية التي تختزنها فمثلا يتحدث عن أزمة الشعر العربي الحديث، كما مر سابقا، فيحصرها في « خطابيته » السطحية و« منبريته الجوفاء» وفي « الصراع بين القافية والوزن وبين التحرر من كل قيد فني »[18] ويرى أن رواده قد استطاعوا تخليصه من « طغيان المحسنات البديعية والجناس اللفظي وتفاهة المضمون، إلى اللغة المشرقة والأسلوب الرصين النغم التقليدي... والبناء الهيكلي المستقيم ولكنه ظل يزحف في ظل المضامين القديمة التي تكتسي مظهرا أو حلة جديدة [19]

والمتمعن في هذه العبارات لا يسعه إلا أن يصفها بأنها عبارات تود استغلال مصطلحات بلاغية لكن دون ضبط أو تدقيق ودون احترام حدود المصطلح، وتحقيق دلالته العلمية ويمكن أن نتساءل عن الكيفية التي صاغ به عباراته السابقة ما معنى نعت الجناس باللفظ، وما المقصود « بالبناء الهيكلي »؟ وكيف نميز الأسلوب الرصين واللغة المشرقة؟.

والحقيقة هذا الجانب لم يعر له غلاب أي اهتمام، ومع ذلك يرى أن الشعر كان عليه « أن يتطور في الشكل والأسلوب والموسيقى والمضمون»[20] وهنا يتساءل قارئ هذه العبارات عن استعماله لمصطلحي الشكل والمضمون وفاصلا بينهما فأين يضع مصطلحي الأسلوب والموسيقى؟ وكيف يمكن أن يتطور في الشكل أولا ثم في الأسلوب والموسيقى؟ وبعد ذلك في المضمون؟ وحديثه عن مصطلحي الشكل والمضمون في عدة أماكن ولكن بنفس المنهجية تقريبا ، فلم يحدد لهما مفهوما واضحًا .

---

[18]) عبد الكريم غلاب : مع الأدب والأدباء، ص:115

[19]) نفسه ، ص:117.

[20]) نفسه ، ص:117.

تكلم عن الشكل بأنه يهم جانب اللغة والنحو والصرف والعروض والبلاغة والصورة والرمز والأسطورة والحوار والسرد وغيرها وأن المضمون يهم جانب الأفكار، وانه لا بد من الاهتمام بالشكل الذي هو الإطار وبالمضمون الذي هو الأساس، ولا بد من المزاوجة بينهما[21].

وعندما يبرر « أزمة الشعر العربي الحديث » يلتمس لها مظهرًا يتجلى عنده هذه العبارات الفضفاضة الدائمة غير محددة ولا مضبوطة مثل سابقتها في « التساهل في اللغة والأسلوب الشعريين من حيث الاختيار والدقة والرشاقة والوضوح، وقوة الإشارة والإبداع » شانها شان مصطلحات أخرى لا يعني بتحديدها مثل: « الرؤية » أو « الرؤيا » يستعملها معًا دون تمييز، ومثل : التعبير الشعري » و« التجربة الشعرية» و« الشاعرية » وغيرها .

وهذه المصطلحات أو العبارات، وبالأحرى الملاحظات حول أزمة الشعر العربي الحديث تظهر نظرة، غلاب، الجزئية لا تنتظم في مقولات متضافرة في إطار منهجي متكامل، وان المفاهيم مرسلة إرسالا لا يحده انتقاء في القاموس النقدي أو التزام في المصطلح التصوري، وهذا يحيل على أن الجهاز المفاهيمي ليس قويا، في ثقافة غلاب، النقدية، ولم تحظ مستلزمات الإجراءات التطبيقية المنهجية بعناية كافية ...

ويظهر ذلك بوضوح في كتابات أخرى، مثل دراسته حول« الإبداع الفني» في شعر الشابي»(22)ويتجلى من خلال النماذج التي يسوقها والعبارات التي يطلقها في أحكامه أنه متشبث أشد التشبث بالمصطلح النقدي القديم ،مع بعض الانفتاح على الثقافة العربية الحديثة كمدرسة الديوان ومدرسة أبولو ،فهو يعرف الشعر بأنه « إلهام يصور في ألفاظ وتعابير وأسلوب وصور بيانية ». وعلى الشاعر أن

---

21) ينظر : مقالة : حينما يصبح الشكل هدفا : العلم الثقافي 3 يونيو 1983.
22) عبد الكريم غلاب مع الأدب والأدباء ، ص:159

«يختار ألفاظه وينتقي منها أجملها صياغة وأحلاها حرسا وأدقها دلالة وأن يزاوج بين ألفاظه لتستوي عبارته وتتناسق وأن يختار لتناسق العبارة أجمل أسلوب وأروعه أداء ،وان يوفر لشعره النغم المطرب »وفيه يتفاضل الشعراء ويتفاوتون في نظره وفيه قد أبدع الشابي فاستحق التخليد لأنه «يغني في همس هادئ قوامه اللفظة المختارة الهادئة الناعمة والوشوشة المعبرة الدالة المرنان »[23]

وعند تناوله اللفظ فإنه يعتقد أنه مادة خام «مطروحة في الطريق » إلا أن الأديب يعطيها من ذات نفسه فيخلقها خلقا جديدا ،وكذلك فعل أبو القاسم الشابي في بعض قصائده ،التي يسوقها ،غلاب ،ليختار منها الكلمات التي يراها مشعة وجميلة ودالة وموقعة ،كما يختار بعض الصور التي أعجبته وعلى هاتين الدعامتين أو القيمتين يستند نقده لشعر الشابي الذي يقول في تقييمه له:« فإذا كانت روعة شعر الشابي تستند إلى المعاني الشعرية الرائعة التي وفرها لهذه المجموعة القيمة الحافلة ،وتعود إلى اندماجه بالطبيعة ،وحياته الشعرية جميعا وسطها ،فإن ما وفره لشعره من إبداع فني ارتفع بهذا الشعر عن عصره ،ونقل الشعر العربي من حماسة وهجاء ومدح ورثاء إلى شعر حقيقي قوامه التعبير الفني الدقيق عن تجربة إنسانية ونفسية رفيعة ».[24]

وعندما تناول عالم شاعر الحمراء بالدراسة ،فإنه اتسم بالوصف والتاريخ وبعض المصطلحات النفسية ،فإن هذه الدراسة تبقى ذوقية انطباعية خاضعة في مجملها لثنائية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون ،الشيء الذي جعله يحكم أحيانا بجودة أحدهما ورداءة الآخر ،فيقول في قصيدة :«قد يكون قاموسها فقيرا وأسلوبها عاديا ،ولكن مضمونها أروع مضمون في تصوير الآلام والتناقضات النفسية ».[25] ويقول عن قصيدة أخرى :«القطعة لا تتميز بمضمون غريب عن

---

[23]) السابق ، ص:164

[24]) نفسه

[25]) عبد الكريم غلاب: عالم شاعر الحمراء ، ط. دار الثقافة ، الدار البيضاء 1982 ص:172

....الذي كان أقرب هؤلاء إلي .... والمحاولات التي قمت بها في هذا الصدد كانت بتأثير من منهج غولمان وبنيويته ...على أنني كنت دائما أحاول أن أكون عمليا ما أمكن في تطبيقاتي النقدية ،وأن أبتعد عن الجانب الشكلي الذي طغى ،كما قلت على هذا المنهج البنيوي .»[30]

واستفاد من آخرين: من :«جورج لوكاتش » و«رونيه جرار »وغيره ...من أقطاب النقد فلوكاتش استفاد من تحليلاته الجدليه وفي تطبيق مفهوم الكلية الذي يعتبر المفهوم الأساسي عنده ،وكذا من بعض أقطاب الفكر العلمي والنقد الأدبي الروس ،الذين سبقوا لوكاتش ...وبرأي «رينيه جرار » في تحليله لبعض النماذج الروائية وإن كنت لم استجب له نظرا لنزعته التجريدية المغلقة ،ورغم أنه قد حرص على استقطاب بعض مقولات النقد الماركسي التي تنصب على الجانب الأيديولوجي بالأساس فهو يكشف في نهاية الحوار الذي أجرته معه مجلة الثقافة الجديدة عن قناعته بأن «النقد السليم لابد أن يتسلح بكل الأدوات والمفاهيم التي تؤهله لتحليل النص الأدبي تحليلا كاملا ...ولا يركز تحليله في جانب على حساب الجانب الآخر .»[31].

وينتهي إدريس الناقوري إلى تبني منهج يعتقد أنه يتجاوز به «النقد القديم» الذي يلجأ إلى اللغة وإلى البلاغة والزخرف،والذي يستعمل بعض الأدوات الأدبية لتكريس مظاهر سلبية في الحياة الاجتماعية،وهذا «المنهج »الذي يصفه«بالعلمي » هو الذي يربط الأدب بالواقع الاجتماعي وخاصة بالقوى والطبقات الاجتماعية التي تعتبر المهاد الحقيقي لكل أدب ينطلق من مقولة الصراع الاجتماعي .

إن استفادة الناقوري من المفاهيم النقدية الماركسية ومصطلحاتها تجعل منه يتميز بمنظور نقدي مخالف لما كان سائدا ،وذلك بتوظيفه لتلك المفاهيم أو

---

[30]) السابق ، ص:20

[31]) نفسه ، ص:29

المقولات بشكل أو بآخر في ممارسته النقدية .وتعطى فكرة وفاعلية تلك المثاقفة في محاولة تأسيس خط جديد في الفكر النقدي المغربي الحديث .ومن المفاهيم التي استفاد منها مباشرة مفهوم «الرؤية المأساوية »الوارد في الكتاب «الإله المختفي »لغولدمان ،وقد حاول أن يطبقه في دراسته للشعر المغربي المعاصر ،ولكن في شيء كبير من التحفظ على اعتبار أنه مفهوم فلسفي ،ولا يمكن تطبيقه بصلاحية كافية إلا على الإنتاجات التي تعبر عن وضع متأزم ومأساوي وتعكس في آن واحد تناقضات صاحبة الداخلية واحساساته المضطربة والمتصارعة ...» [32] وهذا التحفظ لا يجد له تبرير من الناحية الإجرائية الا في التعامل البسيط مع المفهوم وحصره في ثنائيات الألم والأمل والواقع والإمكان والرغبة والعجز ،وهي الثنائيات التي تولد الرؤية المأساوية في ــ نظره ــ لأن المبدع يكون في مأزق ولا يستطيع التوفيق بين موقفين متعارضين يتجاذبانه ،وهو ــ الشان بالنسبة للبرجوازية الصغيرة في كثير من الأحيان ــ ولو أن الأمر بالنسبة لتطور الأدب في المغرب قد يعتبر مرحلة عابرة تميزت بالإكراه والصراع الاجتماعي العنيف فجعلت الشعراء بحكم معايشتهم لصنوف من القهر والاستغلال يعانون اخفاقات كثيرة ويتراءى لهم الواقع مأساويا ضاغطا مرهقا [33] وبعد ذلك راح يبحث في أشعارهم عن تصوير تلك الاخفاقات والأزمات وعن إيقاع الرعب في تراجيديا السقوط » ويربط«الرؤية المأساوية » بظاهرة الحزن والقرف التي سادت الشعر المغربي في الستينات دون أن يعمق المفهوم كبنية دالة أو يؤطره ضمن فكر فلسفي أو وقائع اجتماعية عامة كما فعل «غولدمان، في دراسته عن راسين وباسكال » ،حيث بحث «الرؤية المأساوية»في إطار مفهوم »رؤية العالم »ورأى أنها تقوم على التوزع بين محاور أو قوى ثلاث هي الله والكون والإنسان ،وعلى عدم الوثوق أو الاطمئنان إلى إحداهن في تحقيق القيم الأصلية والمطلقة في العالم،

---

[32]) إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ط3ص:14.

[33]) نفسه ،ص:239 وما بعدها

ومن ثم فهي موقف تمزق وتناقض بين قبول العالم ورفضه ،بين الإيمان به والهروب منه ،بين إمكانية تحويله أو اللجوء إلى عالم غيره ،وبالنسبة للإنسان المأساوي فالعالم هو لا شيء وهو كل شيء في نفس الوقت [34].

وقد استفاد الناقوري من مفهوم الانعكاس الماركسي ،فوظفه في قراءاته النقدية فقال بوجوب النظرة الموضوعية للواقع الذي يعكسه العمل الأدبي ،وبالنفاذ إلى جوهر العلاقات الموضوعية بقصد التحقق من عناصر التجربة الحياتية والكشف عن المعطيات المتحكمة في حركية الواقع وصيرورته [35].ومن مهام الناقد وانطلاقا من هذا المفهوم أن يبحث في الإنتاج الذي يتناوله عن نوعية تعامله مع موضوعه ،وعن حقيقة الرؤية والمضمون اللذين يحملهما ،وذلك عنده من أسس الحكم على العمل وعلى صاحبه وهو ما جعله يأخذ على القصة والقصاصين المغاربة تركيزهم على الهموم الذاتية وعدم قدرتهم على «ما عالجه الواقع معالجة جدلية » أي عجزهم عن إدراك قوانين الموضوع وتصوير صراعاته الداخلية ،واكتفائهم بالتحليق فوقه ورصد مجرياته رصدا سطحيا ساذجا مزيفا [36].

وقدرة الكاتب تتحدد، حسب مفهوم الانعكاس الذي يستقطبه بمدى إدراكه للتفاعل الجدلي الحاصل بين الظواهر والجواهر وإلا سقط في التقريرية والنسخ الحرفي ،وجاءت أعماله باهتة ومشوهة للواقع وهو ما يحاول إثباته وتسجيله في دراسته لأعمال تمثل في رأيه ــ التيار البرجوازي مثل أعمال عبد المجيد بن جلون ،وأعمال عبد الكريم غلاب ،وإذا انعدم في العمل الأدبي ذلك التصور الحقيقي لجدلية الواقع إنعدم فيه الصدق الفني في نظره لأنه يكون أعجز من أن يقدم لنا صورة صادقة للحياة بموضوعية وأمانة ودون تزييف أو تضليل ،ولا

---

[34]) Lucien Goldmann : le dieu caché : ed gallinard 1959 ,paris ,p :59-60.

[35]) إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ض:163

[36]) نفسه : ص:160.

يستطيع بالتالي أن يكون هادفا ومعبرا عن الحقيقة الاجتماعية في صورتها الأصلية .ويقول عن رواية «اكسير الحياة » لمحمد الحيابي :«ليكتب الكاتب ما شاء ،وبالطريقة التي يرتئي ...شيء واحد يهمنا ونصر على المطالبة به ، أن يحترم الكاتب قواعد اللعب عندما يدعي التعبير عن واقعنا ،وليلتزم الصدق فيما يكتبه [37].

والصدق الفني كمفهوم ،عند الناقوري ،مرتبط بمفهوم التجربة والالتزام فيرى أن ارتباط الأديب بالواقع المثقل بالهموم ،وصدوره عن معاناة حقيقية ،كفيل بجعله يفهم هذا الواقع أكثر يعبر عنه بصدق ومن خلال رؤية «ثورية »صحيحة نابعة من قناعة المبدع .

وعند تناوله رواية «الطيبون »لمبارك ربيع ــ رأى ــ أنها لم ترق إلى المستوى المنشود ،وربما كانت أحسن رواية حسبه ــ لو أنها توفرت على صدق التجربة والمعاناة كما توفرت عليه كتابات عبد اللطيف اللعبي التي يقول عنها الناقوري :إنها تجربة وعي سابقة على تجربة الفعل تحاول أن تؤطر جموع الانفعال وتكرس حالة توتر ناتجة عن معايشة تجربة واقع مرفوض يدينه البطل بشدة ويناضل من أجل تغييره بحدة تبلغ درجة التصوف والاستشهاد »[38] فالتجربة العميقة والرؤية الصادقة ،والخبرة ــ في نظره ــ تمكن الكاتب من إدراك قوانين الواقع وتبعده عن «الأوهام والنظريات الجوفاء »وتجعله «واقعيا» في نظرته وفي إنتاجه ،لأن«الواقعية »إذا انعدمت في التجربة والممارسة انعدمت في الكتابة أيضا ،والواقعية في فهم الناقوري هي أن الأدب «جزء من حركة الإنسان في العالم ووسيلة من وسائل تعبيره عن علاقته به و عن تصوره له »[39]

---

[37] السابق ، ص:128

[38] نفسه ، ص:135.

[39] المصطلح المشترك ، ص:8.

ومفهوم الالتزام عند الناقوري نابع من التجربة المشروطة ،والواقعية المطلوبة ــ كما سبق ذكره ــ فالأديب المندمج في واقع مجتمعه الواعي بحركيته مسؤولا عن قضايا الجماهير ورغبتها ومن ثم يرى أن «كل حرف يكتبه مثقفو هذا الجيل الملتزمون ،إنما يعتصرونه من قلوبهم ووجدانهم ،وكل فكرة تتبلور في أعمالهم إنما يستخرجونها من دفين أعمالهم وصميم مكابداتهم لواقع المرارة والبؤس »[40].

وهنا فالالتزام ضرورة من ضرورات التحام الكاتب مع المجتمع ومشروط به ،وهو ما يجعل الأديب يعبر بأمانة وحرارة عن طموحات القوى الاجتماعية المحرومة ويمكنه من تحويل الحقائق الاجتماعية إلى حقائق فنية رائعة ومؤثرة وهذا لن يتأتى بالطبع إلا إذا وعي الكاتب دوره وتحمل مسؤولياته كمثقف عضوي والتزم بتقريب الواقع الاجتماعي إلى القارئ الأدبي فكان عمله بمثابة عقد التزام يبرمه مع المجتمع »كي يكشف عن سلبيات الواقع ويحدد بوعي حقيقة التقدم وضرورة التغيير ،وهذا يلاحظه الناقوري في بعض الأعمال القصصية والنماذج الشعرية المغربية التي تنم عن إدراك سليم للقوانين الموضوعية والصيرورة الاجتماعية وعن ارتباط وثيق بقوى التطور وحركات التغيير .

والناقوري تمثل هذا المفهوم عند الواقعيين الماركسيين ،عن طريق المطالعة والاحتكاك والمثاقفة فانجلز يرى أن الالتزام يجب أن يكون :«نابعا من الموقف والأحداث ،وأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف في بعض الأحيان ،فهو بهذا التزام عفوي موضوعي لا يخضع للرأي الشخصي »[41] ،وجد انوف ،يرى أن واجب الكاتب هو :«تقديم تصوير تاريخي أمين ملموس للواقع في تطوره الثوري »[42].

---

[40]) السابق ، ص:21

[41]) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط2 المعارف 1980 ص:70

[42]) تيري ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ترجمة ،د/ جابر عصفور ،ط2 الدار البيضاء 1986 ص:43.

وهذا التأثير المباشر في ثقافة الناقوري النقدية ناتج عن طريق المثاقفة التي تعددت مشاربها فهو يمدح من المفاهيم هؤلاء الواقيين الاشتراكيين الماركسيين ويلوح بها في دراساته ،لأنه تشبع بها وأصبح أسيرا لأفكارها ومروجا لمفاهيمه ومنافحا عنها لأنه أصبح يمتطي منهجا في المواجهة النقدية .

ثانيا :اختلاف المناهج النقدية :

ويعد الاستعراض لهذين النموذجين المختلفين والمتباينين في ثقافتهما النقدية المختلفة المصادر والأشكال والأسس المعرفية ،والتي أثرت في الساحة الثقافية عموما والنقدية بالخصوص ،فإنها عرفت روافد عديدة وتيارات كثيرة حتى غدت متشبعة بهذه المفاهيم النقدية والمقولات الفلسفية والفكرية ،أدت إلى إفراز مناهج متعددة المشارب...

ويمكن أن نتحدث عن طبيعة هذه المناهج التي أفرزتها الساحة النقدية عبْر مثاقفتها، وعن درجة الاستعاب والفعالية فها ويمكن أن نميّز بين صنفين من التوجهات المنهجية.

1ــ التوجه المنهجي التقليدي، أو يعرف أحياناً بالتوجه الكلاسيكي ، ويتمثل هذا التوجه، إما بربط العمل الأدبي بسيرة صاحبه وبالتحقيقات السياسية التي صاحبته، وهو بهذا يستفيد من«المنهج التاريخي » أو من بعض مقولاته ، عن قصد ومعرفة، وعن تقليد وتبعية، أو عن طريق القراءة الحرة التي تنساق وراء الأثر الأدبي بتلقائية عن انعكاساته وأصدائه في النفس مستغلة قوة الحدس ورهافة الحس وقدرة الانطباع، وهو المنهج التأثري الذي لا يكاد يحكمه غير التجربة والذوق والممارسة.

2 ــ التوجه المنهجي التجديدي، وهذا التوجه يتفرع إلى عدة اتجاهات ويتمثل في تطبيق المنهج الاجتماعي، المستمد من مقولات الواقعية وربط الأدب بمعادله الموضوعي والبحث عن المضمون الاجتماعي والمنهج البنيوي ومقولاته المختلفة في قراءة النص الأدبي انطلاقا من مقوماته النوعية ووصولا إلى مستوياته التعبيرية والدلالية.

أما أعمال التوجه الأول: فتتمثل في تطبيقات المنهج التاريخي في أعمال الرعيل الأكاديمي الأول، أمثال عبد الله كنون ومحمد بن تاويت وعباس الجراري وإبراهيم السولامي، ومحمد بن شريفة، ومحمد الكتاني، وعبد السلام الهراس، وغيرهم، هذه الأعمال ظهر بعضها في الأربعينيات من القرن العشرين، وتتكاثر وتبرز إلا بعد الاستقلال في رحاب تأسيس الجامعة المغربية في بداية الستينات حيث حصل الاتصال المباشر بالنقاد في المشرق، فتأثر بهم النقاد المغاربة والأساتذة الجامعيون بالخصوص، فالمشارقة كانوا قد تأثروا بنظريات ومقولات أعلام هذا المنهج مثل « سانت بيف Sainte beuve » الذي كان يرسم شخصيات الأدباء انطلاقا من دراسة حياتهم، ويصنفهم إلى فصائل فكرية ونماذج نفسية وأخلاقية.

وهيبوليت تين (H. Taine) الذي يعتبر الانتاج الأدبي انعكاسا للمحيط العام والوسط الاجتماعي، ويخضعه لعوامل الجنس والبيئة واللحظة التاريخية التي تشرط الطاقة التعبيرية المحورية التي يسميها « الملكة الأساسية. و « غوستان لانسون (G.Lanson) الذي جعل تاريخ الأدب فرعا من التاريخ العام يتبع منهجه في التوثيق والتحقيق لكنه يراعي خصوصيات المادة الأدبية التي يشتغل عليها ويحسب لها حسابها [43].

وكانت كتب النقاد المشارقة رائجة في الساحة الأكاديمية المغربية وخاصة في الأوساط الجامعية، فتلقفت تلك الأوساط أعمال: حسن الزيات، وأحمد أمين والرافعي، والعقاد، وأمين الخولي ، وطه حسين، ومحمد مندور وشوقي ضيف والمازني، وعبد الرحمن شكري،... وغيرهم ممن طبقوا هذا المنهج بطرق مختلفة، ولم تخرج أعمالهم عن إحدى « نظريات » المنهج التي حددها شكري

---

[43] انظر هذين الكتابين: -J.C.Carioni et Jean G.Filloux : la critique littéraire col. Que-sais-je ? paris1963
-Roger Foyolle : la critique , ed, Armand- colin paris 1978

فيصل في كتابه مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، حول نظرية تقسيم مراحل الأدب إلى عصور تابعة للحياة السياسية وللأحداث الكبرى، وهي النظرية السائدة، وفي نظرية الفنون والأنواع الأدبية التي تقوم على ملاحظة الفروق الموجودة بينها وتتبع التطورات الحاصلة فيها، في نظرية المذاهب التي تعني بدراسة الأدب والتأريخ له وفق المذاهب الفنية الغالبة لدى مجموعة من الأدباء مهما كانوا متباعدين في الزمان والمكان، وفي النظرية الإقليمية التي تدعو إلى دراسة الأدب حسب البيئات والأقاليم التي تنشأ فيها والتي تطبعه ولا شك بطابعها وتميزه بمميزاتها الطبيعية والاجتماعية والثقافية [44]

ومن الدراسات المغربية التي سارت على هذا المنوال؛ كتاب « الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى » لمحمد بن تاويت، يؤرخ فيه للأدب حسب العهود أو الحقب التاريخية للدول المتعاقبة، ويستعرض حياة الأدباء، وتقييم أعمالهم انطلاقا من بعض الملاحظات الفنية والقيم البلاغية والنقدية القديمة، وليس من المعلومات التي يجمعها عنهم.

وكتاب عبد الله كنون « أحاديث عن الأدب المغربي الحديث »، الذي درس فيه الإنتاج المغربي وتحدث عن فنونه وأغراضه واتجاهاته، ولم يتعرض للأدباء وشخصياتهم، ورغم ذلك فقد حرص في تحديد مظاهر التطور في الأدب المغربي الحديث على الترتيب الزمني ومراعاة العوامل الخارجية كالتعليم والإصلاح الديني ومقاومة الاستعمار، ووقف وقفات نقدية في جانب الشكل أو المضمون [45].

وكتاب عبّاس الجراري « الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه »، وهو من الذين يعتبرهم الدارسون ، ممثلا للنزعة الإقليمية، ومراعاة أحوال البيئة

---

[44] شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ،ط. بيروت 1982 ص:5 وما بعدها.
[45] عبد الله كنون : أحاديث في الأدب المغربي الحديث،ط3 الدار البيضاء 1987.

الخاصة بما فيها المجتمع ومشاكله ــ واهتمامه في هذا الكتاب، وفي غيره ، باستنطاق النصوص والوثاق ودراسة المضامين، فهو يهتم أيضًا بتتبع الظاهرة في إطارها الزمني ويربطها بالظروف العامة وبأحوال المجتمع وأنظمته، وبذلك تبرز من خلالها كل الشحنات الشعرية والطاقات الفكرية والمضامين الإنسانية والأبعاد الصراعية سلبًا وإيجابا[46].

وأثر النقاد المشارقة، تبدو واضحة وجلية، وخاصة في « نظرية الإقليمية» فهو قريب من أمين الخولي ، وفي تحقيقه للنصوص بالدكتور طه حسين الذي تأثر في منهجه بالنقاد الفرنسيين، ومنهم تين، ولانسون .

وكتاب إبراهيم السولامي « الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية » فقد اعتمد فيه على المزاوجة بين البعد التاريخي والاهتمام الفني للمتون الشعرية التي تناولها، وبربطها بالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي أفرزتها وأبرز خصائصها الفنية وقيمتها الفكرية، فهو يعد « لا نسونيا » في منهجه إلى حد كبير وواضح[47].

وكتاب محمد الكتاني « الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث » وهو حاول التوفيق بين تلك النظريات، ويتبع منهجًا تكامليا ينظر إلى الظاهرة الأدبية في جميع « علاقاتها المادية والروحية » ومن خلال النظام الذي « يحقق بها التكامل والتوازن بين شتى العوامل التي تنشأ عنها وتتحكم أو تحيط بها [48] ويعطى جمالية النص الأدبي أهمية كبيرة، ويدعو إلى الذوق الذي لا يستغنى عنه بأي بديل آخر.

---

46) عباس الجراري : الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه ،ط، الرباط 1979 ص:9.
47) إبراهيم السولامي : الشعر الوطني المغربي في عهد الجماية ـ ط دار الثقافة الدار البيضاء 1974
48) محمد الكتابي: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ،ط1 الدار البيضاء 1982 ج 2 ص:1190.

والكتاني يدعو صراحة إلى تقييم الظواهر الفنية والمعنوية غير الأساس الذي تقوم به الظواهر المادية والطبيعية، فإذا كانت الأخيرة تفسير تفسير علميا فإن قيم الأولى لا تدرك إلا « بالقاعدة الفطرية » و « الحدس الذاتي » لدى الإنسان في كل زمان ومكان ما دامت معرفته بها ثابتة وخالدة[49] وهو لذلك يدافع عن حيرة الإبداع ويميز بين « الالتزام « و« والإلزام » وبين « التقليد « والتقاليد» ويرى أن الأديب المبدع السليم الإحساس هو الذي يحقق صلة حميمة بمجتمعه وبثوابت الفن الذي يتعاطاه[50].

والكتاني يميز بين استعمال المنهج التاريخي في القضايا والواقع ذات العلائق والارتباطات المتنوعة كالظواهر الأدبية والاتجاهات الكبرى، فإن النصوص ــ في نظره ــ تحتاج إلى منهج « يعتمد الذوق ويهدف إلى استخلاص القيم الفنية التي يشخصها الأثر الأدبي »[51].

و محمد الكتاني يدعو إلى الجمع بين « نظريات » المنهج التاريخي، وإلى بحث الظاهرة الأدبية في أبعادها الاجتماعية والفنية والأيديولوجية لأن التوقف عند جانب دون آخر سيوقعنا في « الانتقائية وهي أخطر مزالق البحث والدراسة الموضوعية »[52]

وأثر الثقافة المشرقية والغربية حاضرة في تلك الآراء، وهذا راجع إلى المثاقفة والاحتكاك، فالعقاد، وأحمد أمين وطه حسين ومحمد مندور ومحمود امين العالم... وغرهم تبدو آثارهم حاضرة بقوة كما انه يأخذ من المنهج التاريخي مباشرة ومن بعض الماركسيين، من خلال توظيف بعض المفاهيم العامة .

---

[49]) السابق ج2 ص:1171

[50]) نفسه ج2 ص:1195-1214

[51])محمد الكتاني: نظرات في مناهج التاريخ الأدبي ـ مجلة كلية الآداب فاس ،ه1178/4 ص:31.

[52]) محمد الكتاني : نظرات في مناهج التاريخ الأدبي ـ مجلة كلية الآداب فاس ع1178/4 ص:31.

ونستنتج من هذه الأعمال التي استخدمت المنهج التاريخي، في صورته « اللانسوية » أنها كانت صدى واضحًا للمثاقفة المشرقية الحديثة، وقدمت خدمات كبيرة للأدب في المغرب.

فعرفت به وبمراحل تطوره، وتحديد ظواهرة واتجاهاته، واستخلاص مميزاته وخصائصه، وقيمه الفكرية والفنية، وحركت الفكر النقدي الموضوعي الذي كان عليه أن ينظر في طبيعة المادة الأدبية ويبحث عوامل تواجدها وسيرورتها، غير أن هذا التوجه أصبح في نظر البعض غير كاف لمقاربة الظاهرة الأدبية لأنه في معظمه خاضع للوصف لا للتحليل، ولأنه يعتمد التعليلات الخارجية ينصب على ما حول الأدب أكثر مما ينصب على الأدب نفسه.

ويتذرع الكثير في الاحتجاج عليه بعجزه عن حل القضية الكبرى : قضية العلاقة الكبرى بين ماهية الأدب وماهية الشخصية، وبين الشخص أديبا والشخص إنسانًا، فمن الصعب قراءة الانتاج ــ يقول غودمان ــ إذا أردنا أن نفهمه فقط أو بالأساس، من خلال شخصية صاحبه، إن نية الكاتب والدلالة الذاتية التي يعطيها هو نفسه لعمله لا تتطابق دائما مع الدلالة الموضوعية التي تهم المؤرخ، إن « ديكارت » مؤمن لكن » « الديكارتية » ملحدة [53] ويقول عبد المنعم تليمة : « للفن ، باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي، استقلاله النسبي وقوانين تطوره خاصة، وخصوصية الفن ، تجعل التطور الفني ــ ومنه منشأ الأنواع وتطورها ــ لا يتطابق تطابقا آليا جامدًا مع التطور الاجتماعي »[54].

ومما سبق اعتبر المنهج التاريخي ، كما طبقه هذا الرعيل من المغاربة قاصرًا في فهم الظاهرة الأدبية لأنه ربطها ربطًا آليا بالتطورات السياسية والاجتماعية في حين أن البدأ كان ينبغي أن يكون من تقديم الأدب كأدب، ولا

---

[53]) L. Goldman: le dieu cache , ed galimard 1979 p:17 انظر :

[54]) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ،ط، القاهرة 1973 ص:139.

ضير بعد ذلك إن تطابقت نتائج المعايير الأدبية مع نتائج التاريخ السياسي والاجتماعي والفكري[55]

وبعد هذا لا بد من نظرة إلى طبيعة الشكل الآخر من هذا التوجه المنهجي الذي تولد بدوره عن تثاقف عربي مشرقي بالأساس ويعتمد « القراءة الصامتة » او الارتباط الوجداني بالنصوص المؤثرة الساخرة، رغم حرصه أحيانا على الاندماج في المنهج التاريخي أو الانطلاق منه، وباعتبار نفسه توسعا فقط في الثاني ، الذي قال به « لانسون » في هذا المنهج، ألا وهو التقديم الفني للنص الأدبي، في تحديد قيمه العقلية والعاطفية والأخلاقية، وباستعمال الإحساس والذوق الشخصيين على وجه الخصوص ، لكن « لا نسون » قد حذر منهما ودعا إلى مراجعتهما وتقييدها بالمعرفة العلمية، ويعتقد « لا نسون » بان النقد التأثري قلما يأتي خالصا، وينذر أن يمّحي كلية، وهو يتذكر أحيانا في ثياب التاريخ أو القضايا المنطقية[56]

والتأثرية على الرغم من انها طريقة قديمة في النقد الأدبي ومرحلة أساسية في التعامل مع النصوص قد اعتمدها النقاد قديما، وحديثًا، لأنها تعبيء جميع الخبرات العقلية والتجارب الفنية والجمالية التي يملكها الناقد لاقامة علاقة مع النص وتحقيق لذة المقاربة ومتعة التواصل، لكنها تختلف باختلاف ثقافة النقاد وتجاربهم واستعداداتهم، فهناك من يكتفي بتعويض نفسه للأثر وتسجيل الانطباعات الشخصية التي تنتج عن ذلك التعرض، وهناك من يتجاوز ذلك إلى مرحلة أخرى، هي التحليل والتعليل والبرهنة العقلية، ولاشك أن الخطوة الثانية تمثل نضجًا ورقيا في التأثرية التي تريد أن تكون عملا نقديا متميزًا « فالتأثرية

---

[55]) انظر : أوستن وارين ، رينه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، ط بيروت 1972 ، ص:350.

[56]) وستاف لا نسون : منهج البحث في تاريخ الأدب، ترجمة ، محمد مندور في كتابه ، النقد المنهجي عند العرب، ص:404.

مرحلة أولى جوهرية في النقد الأدبي او الفني، وإنما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثرية يمكن أن تصبح منهجًا نقديًا مكتفيًا بذاته ويمكن الوقوف عنده... ولابد للناقد التأثري من أن يعتبر تأثريته مرحلة أولى يجب أن يتبعها بمرحلة أخرى موضوعية يستطيع تحقيقها بأن يحاول تبرير انطباعاته وتفسيرها ما استطاع إلى ذلك سبيلا[57]

ويبدو أن النقاد المغاربة الذين اتخذوا التأثرية وجهتهم، لم يتبنوها في الغالب عن معرفة علمية وقناعة منهجية، وإنما غلبت عليهم في دراساتهم الأحكام الذوقية والارتسامات الشخصية والاعتماد على قوة الحدس وحرية الفهم والتقدير، ويمكن اعتبار تجاربهم في ذلك استمرارا لتجارب النقاد الانطباعيين في الشرق العربي أمثال : طه حسين ، والعقاد، ميخاييل نعيمة ومحمد مندور... وغيرهم.

ويمكن أن نعطي أمثلة من أعمال النقاد المغاربة تمثل هذا الاتجاه التأثري بالإضافة إلى أعمال كل من عبد الكريم غلاب، وحسن الطريبق؛ واللذان مرا معنا سابقا وأحسسنا بروح التأثرية والذوقية في نقدهما وتوجهها؛ فهناك نقاد آخرون يمكن إدراجهم في هذا الاتجاه.

ونقف مع مواقف كل من : عبد الجبار السحيمي ، وعبد العالي الودغيري، وعبد العالي الوزاني:

ونبدأ مع عبد الجبار السحيمي الذي ينظر إلى قضية المنهج في النقد الأدبي المغربي من خلال الفراغ المعرفي الذي يلاحظه فيه، والذي هو في رأيه سبب الأزمة التي يتخبط فيها، والتي جعلته في مهب الانتقائية والمصطلحات المتضاربة الشيء الذي أفقد « السحيمي » الثقة في المناهج وفي الإحالة عليها ، بأنها« تعطي وهما بالتباس غير قائم أو تعطي انطباعا بعدم القدرة على الاستعاب في مرحلة

---

[57]) انظر: محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ،ط ، مكتبة نهضة مصر ، ص:232.

التطبيق [58] والنص الأدبي يحتمل في قراءاته إضاءات متعددة، ولذلك فالمناهج بعيدة عن « الوثوقية العلمية » التي تدعيها، وهذا ما جعله يحتمي بالتأثرية ويسلس القياد لذوقه وحاسته الفنية في مقاربة النصوص، ويقول: « أنا اكتب حين انفعل بقراءة عمل أدبي ما ، وأنا انفعل حين أحب هذا العمل الأدبي، إنه منهج آخر في النقد أرتاح إليه لأنه لا يقيم الموازين أولا، ثم يقيس العمل الأدبي عليها بعد ذلك... بل يكتشف العمل الأدبي من داخله، إنه كتابة ثانية للعمل الأدبي»[59] إن الهيام بالنص الأدبي والتعلق به، هو الذي جعل « السحيمي » يحب بطل رواية دفنا الماضي لغلاب من خلال سهرتين متتاليتين إلى درجة الاختناق دون أن يعرف أسباب ذلك التعلق بدقة وجلاء إنها علاقة حميمية نابعة من حب عميق للنص [60].

تلك العلاقة الوطيدة التي تنشأ بين الناقد والنص، هي التي تدفع إلى كتابة النص النقدي والذي هو مغامرة وغرام في عالم النص الأدبي، وهو تعبير عن خلجات نفسية وعن خواطر وانفعالات، الشيء الذي يجعل منه إبداعًا لإبداع ــ (وليس إبداعا على إبداع كما يقول رولان بارط) ــ وكأن الأديب الذي استلهم الحياة في تكوين عالمه قد قرب المسافة بينهما وبين الناقد فأوحى له بعالم مثله، ولكي يكتبه كتابة ثانية كما يقول السحيمي(وليس ليكتب عليه كما يقول جيرار جينيت الذي يرى بأن النقد مساءلة للأدب الذي هو بالنسبة للناقد عالم من الإشارات) فإذا كان في الانطباع ذاتية وحلول واندماج، ففي الكتابة على الكتابة حضور عقل وتفحص عميق لمكونات الخطاب الأدبي ومقوماته، ولذلك لا يمكن أن تكون تأثرية السحيمي كشفًا للعمل الأدبي من داخله، وأحسب أن الكشف من

---

58) عبد الرحمن السحيمي : دراسة عن رواية « أبراج المدينة » مجلة الآفاق المغربية ع4 ديجمبر سنة 1975 ص:58.

59) عبد الجبار السحيمي: دراسة عن رواية « المعلم علي » جريدة العلم ع23 أكتوبر 1971

60) عبد الجبار السحيمي :« حكاية الماضي الذي لم يدفن » دراسات تحليلية نقدية لرواية (دفنا الماضي) ط. الرباط 1980 ص:33 ما بعدها.

الداخل يحتاج إلى أكثر من الحب وأكثر من الانفعال، وقد لا يحتاج إليهما بتاتا.

وعبد الجبار السحيمي، يعتمد في نقده على تسجيل الارتسامات التي يطبعها النص على وجدانه ليكتب نصا آخر بيد أنه ينساق وراء تأثريته وقد يتجاوزها إلى نوع من الذاتية التي تصادر النص الأساس، وقد تقول لنا عن الناقد أكثر مما تقول عن العمل المنقود، وهذا مثال على ذلك : « أشعلت سيجارة، كأنما أحوال بها أن أتفادى هذه الحالة التي خلفتها عندي الصفحات التي قرأت من الكتاب، أو كأنني أريد أن أنفث الدخان متحديا في وجه ما ...»[61] وهذا وصف لمزاج السحيمي، وتعريف بشخصيته هو لقرائه، وبعد ذلك يعيد تشكيل النص المقروء ويلخصه حسب ما يوافق رغبته وآراءه، ومع ذلك، فإنه يشير إلى بعض المتكآت التي يغلب بها السحيمي تأثريته كالاهتمام بالشكل أحيانًا أو بشخصيات العمل الأدبي وبعض تقنياته[62] ويحاول السحيمي الابتعاد عن تأثريته لتوظيف المنهج الاجتماعي مثلا في رواية « المعلم علي » فهي تتمحور حول دور البرجوازية المغربية في النضال الوطني، والمنهج البنيوي عندما يقف عند البناء الهيكلي لرواية « أبراج المدينة » وعند لغتها وفضاءاتها.

وعبد الله الودغيري يعد من التأثريين، فيعتبر النقد « فنا يخضع للذوق بالدرجة الأولى »[63] ويرى أن « الأدب الرفيع هو ذلك الذي يثير في النفس أحاسيس الفن الكامنة، ويسعف قريحة القاريء ويلهمها ويغذيها، هو الذي يدفعك الإعجاب به إلى التعاطف معه »[64].

وللودغيري عدة أعمال نقدية مثل: قراءات في أدب الصباغ، ومقالات في

---

[61]) السابق.

[62]) انظر دراسته لرواية (المعلم علي) جريدة العلم 1971/10/23 ودراسته لرواية (أبراج المدينة) مجلة آفاق ،ع1975/4:12.

[63]) عبد العالي الودغيري : ديوان تأملات في نية الوحدة ثانية، العلم الثقافي بتاريخ1973/01/26

[64]) انظر : مقالة في كتابه، الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء 198 ،ص:7.

مجلات مغربية، مثل « الموقف » التي يشرف عليها بالإضافة إلى رسالتين جامعيتين، وقراءات حول بعض الدواوين الشعرية.

وهو يؤكد على التذوق وربط الصلة الوجدانية بالنص ولو أنه لا يستقر على ذلك باستمرار، فقد تابع الصبّاغ مثلا في مراحل تجربته الأدبية، واكتفى غالبا بالوصف والتلخيص وتسجيل الانطباعات الشخصية معتمدا كثيرا على ما قاله الصبّاغ نفسه، دون أن يسعى إلى تحليل النصوص أو تبرير الأحكام وتقويم العمل بموضوعية، وتجرد ، وإنما طغى عليه الأسلوب الانفعالي والأحكام التأثرية التي تستدعي اللجوء إلى صيغ المبالغة وأسماء التفضيل مثل قوله: « إن ما كتبه الصباغ في تمجيد شجرة الحرية الخضراء ... هو من أمتع ما تقرأ في هذا الكتاب، وهو من أجود وأصدق ما سطرته أقلام الكتاب والشعراء، وأحسن تعبير عن تلك الحقيقة التي عانقها المغاربة بعد كفاح وتضحيات[65].

والودغيري يلتمس هو الآخر متكأ لتأثريته، فيبدو أنه وجده في المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي، ولذلك يناقش الشاعرين حسن الطريبق في ديوانه « تأملات في تيه الوحدة » واحمد مفدي في ديوانه « في انتظار موسم الرياح » من منطقه، ولو في عبارات عامة تدل على انطباع أكثر مما تدل على التحليل الاجتماعي الممنهج، مثل قوله، بأن أهم عنصر في الشعر يكسبه الخلود « هو الصورة الاجتماعية المنقوشة في سطوره »[66] ومثل اهتمامه بمفهوم « الالتزام » وانعكاس القضايا الوطنية والقومية والإنسانية في العمل الإبداعي الذي لا ينسى طبيعة بعض مميزاته، على أن تأثرية الودغيري، وإن كانت مستمدة من بعض النقاد المشارقة المحدثين فهي تسترفد كذلك من النقد القديم كما تجلى في بعض المصطلحات التي يستعملها مثل : الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، وحسن

---

65 عبد العالي الودغيري: قراءات في أدب الصباغ، دار الثقافة ، الدار البي/ضاء 1977 ص:40.

66) عبد العلي الودغيري: قراءة لديوان تأملات في تيه الوحدة اعلم الثقافي 1972/12/28

فإذا اعتبر الناقد الشعر صورة لحياة صاحبه، يكون كمن اعتبر أقوال السكران وأفعاله صورة حقيقية لحياته العادية، و« اللحظة الشعرية هي لحظة سكر، وأي سكر أقوى وأشد فعالية من الثورة على مواضعات العقل والاستسلام...»[71].

والحقيقة أن الوزاني في هذه التأثرية يخلطها ببعض المقولات النفسية، التي لا يفهمها جيدًا، لأن المنهج النفسي يعتبر شعر « اللحظة النفسية » هو الشعر الصادق وهو الشعر الصحيح لأنه في لحظة النفسية » هو الشعر الصادق وهو الشعر الصحيح لأنه في لحظة النشوة أو ــ السكر ــ أو لحظة « الثورة على العقل » فهو يصدر عن اللاشعور الصاعد المتحرر من الرقابة العليا، فيعبر عن الرغبة الحقيقية ويكشف الوقائع الخفية دون زيف أو نفاق أو تضليل، وما إنكار الشاعر له ورغبته في محوه إلا بأمر العقل الواعي أو « الأنا الأعلى» الذي أداه قمع وتسلط وامتثال للأعراف والمواضعات، على أن الإبداع الفني ليس له ممارسة تخيلية سائبة أو استيهامات حلمية مجنحة فقط، وإنما هو كذلك تمثل قوى ومتجانس الاحساسات غامرة، ولرؤية عميقة نحو الأشياء والأحداث تتحقق من خلال جدل قائم بين الذات والموضوع وبين الفكر ومرجعيته المعرفية ...

والوزاني في نقده الانطباعي التأثري لم يتجاوز، تلك الملاحظات العامة في طروحات وأفكار نظرية، لم تتجسد في ميدان التطبيق والتجريب، مما أدى إلى عدم فعاليته النقدية وعدم تماسك ثقافته المنهجية عند تناول الأعمال الإبداعية بالنقد والدراسة.

والملاحظة العامة التي يمكن أن نستنتجها من أعمال هذا الاتجاه التأثري الانطباعي في مقاربة الإبداع الأدبي، أنه لم يكن له طبيعة أو طريقة واحدة في الميدان التطبيقي، على الرغم من اتفاق أنصاره وأتباعه على أن « الأدب صورة

---

[71]) السابق ، ص:65.

جمالية ذات أبعاد عاطفية وإنسانية وحرصهم المشترك على اعتماد الذوق الفني والتأثر الشخصي في التعامل معه وإغفالهم الكلي أو الجزئي لحمولته الأيديولوجية وأبعاده الفكرية وأسسه المعرفية

لقد لعبت المثاقفة أو التثاقف النقدي دورا كبيرًا في ذلك، وتنوعت مصادر الأخذ والتأثر بيْن ثلاثة مصادر:

1ــ مقولات النقد العربي القديم، ولاسيما في تعريف الذوق واعتباره أساسا في النقد.

2ــ الاعتماد على بعض التأثريين المشاقة المحدثين في فهم طبيعة الأدب ووظيفته، والتي لم تكن واحدة، فالنقاد المشارقة مختلفون في ذلك تبعًا لمشاربهم الثقافية.

3ــ التأثر ببعض التأثريين الغربيين بطريقة مباشرة في التقائهم معهم في بعض تصوراتهم او نقمصها، وقد تسربت هذه الآراء عن طريق المثاقفة المباشرة باطلاع بعضهم على كتب ودراسات غربية في لغتها الأصلية ولا سيما اللغة الفرنسية، كما تسربت هذه المقولات عن طريق المشارقة أو الترجمات لبعض الأعمال التأثرية الغربية.

والحقيقة لا يمكن إنكار خبرات النقاد الفردية أو الذاتية، فرغم ذوقية اتجاههم، فإن تلك الخبرة والتجربة الفنية والثقافية والاجتماعية لعبت دورا في النقد التأثري المغربي، ويمكن أن نسجل بعض الملاحظات الهامة على هذا النقد، وتتمثل في :

1 ــ جاء هذا النقد ــ في بعض الأحيان ــ مغلقا بالبحث عن تلك القيم في الأدب.

2ـ الافتقار إلى نظرية فنية وإلى منهج جمالي متكامل، مما جعلهم يقدمون أعمالهم في شكل ملاحظات جزئية تتعلق ببعض العناصر الفنية العامة والاتصال مجموع أبنية النص ومقوماته وأبعاده المختلفة.

3ـ كانت أحكامهم ذاتية، ولم تصدر عن حكم جمالي موضوعي وهو مالا يقبل ولا يُعتد به في العملية النقدية العامة التي تقتضي التحليل والتعليل والتبرير ولو على مستوى التذوق والانطباع.

4ـ اعتبارهم النقد كتابة على الكتابة، أو كتابة أخرى للنص المنقود، زجّ ببعضهم في نوع من التسيّب أي إلى اختزال النصوص الإبداعية وإفقارها، و أوجد صياغات نقدية تكاد تكون قاصرة على مشاعر الناقد وعواطفه فقط.

5 ـ التبسيط والتحلل في استعمال واستخدام بعض المصطلحات، وبخاصة ما ينتمي منها إلى المصطلح النقدي الحديث وبعض المجالات المعرفية كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال...

6ـ عدم الانصياع للمنهج، وعدم وضوح المفاهيم والإجراءات التي تأسس عليها، وعلى الرغم من ذلك فإن الذوق أو التذوق ليس عيبًا في حد ذاته والتأثرية مشروعة كخطوة هامة في العملية النقدية، فإنه لا يكفي الوقوف عندها والاقتصار عليها، وإنما ينبغي أن ترتبط بخطوات أخرى تمكن من مقاربة الحقيقة الفنية ومن فهم أكثر لطبيعة الخطاب الأدبي والخطاب النقدي.

وهذا ما تتوق إليه اتجاهات أخرى تصف نفسها بالتجريدية أو الحديثة والمعاصرة وسنقف معها وقفة تعريضية تاركينا التفاصيل للفصول اللاحقة...

أما التوجه الثاني: الذي ينعت نفسه بالتجديدي والحداثي، وأحيانا بالتقدمي او العصري، وقد ارتبطت التوجهات الجديدة في النقد الأدبي المغربي الحديث بالتحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي أسفر عنها الاضطراب الاجتماعي

في مغرب ما بعد الاستقلال، التي أدت إلى نمو الوعي الاجتماعي لدى الطبقات المتوسطة، وإلى ظهور نزعة ثقافية اشتراكية، ولا سيما في صفوف الأحزاب اليسارية، فبرزت صحف ومجلات، ومنابر ساهمت في نشر أدبيات الفكر الاشتراكي، وعرف النقد الأدبي بدوره ميلا صارخًا لدى البعض إلى الاتجاه الاجتماعي في فهم الأدب، كما عرف لدى الغربيين وفي العالم العربي « بيد أن هذا التوجه لم يكن ــ أيضًا ــ على درجة واحدة من التجريب في الميدان، فاختلفت تطبيقاته وتمثلاته باختلاف درجة الاهتمام المنهجي والوعي الثقافي والانتماء الأيديولوجي، ومع ادعاء معظم أنصاره الاستفادة من كتابات النقاد الاجتماعيين والماركسيين، ويمكن التمييز بين منهجين على الأقل في هذا التوجه، هما الواقعية الجدلية والبنيوية التكوينية وقد صار لهما اعتماد كبير في الدراسات الجادة وأولوية بنية في الاختيارات المنهجية، وعلى الرغم من الاختلافات والفروقات المنهجية، إلا أن التصور المشترك في هذا التوجه يلتقي عند اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية من إفراز البنية الثقافية الأيديولوجية التي ترتبط جدليا بالبنية الاقتصادية والسياسية وتعكس حركتها وتناقضاتها.

ولهذا ينبغي أن ينصب النقد على إفراز دلالاته الاجتماعية وعلى مدى الصدق والحقيقة فيما يمثله من مواقف، وما يعبر عنه من رؤية للكاتب أو الطبقة التي ينتمي إليها أو يعبر عنها، ولا يحفى ما في الحرص على ذلك وحده من اختزال للعملية الإبداعية ومن تقليص للقيم الفنية المتعددة في العمل الإبداعي، كما أن تصنيف الأدباء والإنتاجات الأدبية اعتمادًا فقط على مقاييس اجتماعية وأيديولوجية قد تكون فيه من العسف ومن الغمط ولا تقره نظرية الأدب العامة، وهو ما يتضح ــ خاصة عند الواقعيين الجدليين، في الإكثار من المصطلحات الأيديولوجية ترجح كفة الخطاب السياسي على الخطاب النقدي.

وصار لهذا الاتجاه اعتماد كبير في الدراسات الجادة والأبحاث الأكاديمية وأولوية واضحة في الاختبارات المنهجية، وصار يشكل محورا هامًا في التطورات النقدية التي أفرزتها المثاقفة الحديثة، ولذلك اتخذته نموذجا في معالجة إشكالية المناهج المطروحة وأقف عنده وقفات لاحقا، وما اعرض له الآن ما هو تعريفٌ، أوضح فيه التمايز في المنهج واختلافه، الحاصل في التوجهات المنهجية المختلفة باختلاف المشارب الثقافية ونوعية التكوين والتطلع مثله مثل بعض المحاولات الأخرى التي تنهج نهجه وربما تكلمه أو تعارضه، وهي تسترفد من البنيوية الفنية أو الشكلية وتمتح من أفكار بعض أقطابها في الشرق وفي الغرب، فقد بدأت محتشمة جدًا على صفحات الجرائد والمجلات، ثم اتخذت مسارا جديًا وبدأت تستفيد من الدراسات اللسانية والسيميولوجية التي انتشرت في الأوساط الثقافية عبر المثاقفة، وخاصة من خلال الوقوف على الإنجازات العلمية الكبرى التي حققتها البنيوية في مجال المعرفة الإنسانية وفي دراسة وفهم الظاهرة الأدبية على وجه الخصوص.

وإذا نظرنا في الساحة النقدية المغربية، وجدنا أعمال كثيرة، قد صدرت في هذه الاتجاهات بعضها جاد وبعضها الآخر ما يزال يحبو ويبحث عن قدم له في الميدان النقدي، ومع ذلك يمكن أن نعطي أمثلة على سبيل التمثيل لا الحصر عن بعض الكتابات في هذا الاتجاه الجديد.

مثل كتابات إبراهيم الخطيب، وعبد الفتاح كيلوطو، ومحمد مفتاح.. وغيرهم فقد دعا الخطيب إلى الاهتمام بالأدب كظاهرة فنية جمالية ولغوية متميزة وبسماته النوعية والشكلية انطلاقا من فهم نظريته العامة ــ واعتبر أن إشكالية المنهج النقدي ينبغي أن تحل في إطار البحث عن طبيعة الأدب ومعرفة العلاقة بين النص الأدبي والنص النقدي، فالممارسات النقدية التي يغلب عليها المضمون الاجتماعي والتأويل الأيديولوجي السريع تفتقر ــ في رأيه ــ إلى الوعي النظري

الذي مكنها من أدوات التحليل التي تعنى بخصوصية الأدب وبعناصره المميزة، وقد وجدت في غياب هذا الوعي « قراءات عشوائية ...لا تشكل نظامًا نقديا يستطيع أن يستوعب كمية ضخمة من النصوص أو يفسره على الأقل النص المدروس تفسيرا متكاملا»[72].

ويعد إبراهيم الخطيب من المثقفين البارزين إذ المثاقفة المتنوعة لديه ساعدته واستفاد منها كثيرًا فهو قارئ للثقافة الغربية وواع لها، وناقل لها عبر الترجمة فقرأ بارط، وتودوروف ،، وترجم بعض أعمال الشكلانيين الروس [73]. فهو يستند عليها في قراءاته وتحلالاته البنيوية التي انصبت على بعض الأعمال الروائية ووردت فيها مصطلحات تتعلق ببنية السرد مثل « الحافز « Motif » و«الحبكة« Intrique » و« التركيب Composition » و« التوازيParallélisme » وغيرها [74].

وقد لاحظ في دراساته لروايات مغربية ما أطلق عليه« الوحدات الحكائية » الصغرى، التي يسهل انتزاع بعضها، ويؤدي انتزاع بعض الآخر إلى حدوث خلل وظيفي في النص لأن وجودها يكون منظمًا بواسطة وحدات أكبر وهي التي تحدد سمات وبنية الفن الروائي، ومعرفة هذه الوحدات المنظمة البانية هي التي تقربنا من فهم تركيبة العمل الأدبي وتحديد تفرعاته المختلفة وفي تطبيقه لمفهوم « السرد La Narration » مثلا، لاحظ في رواية « رفقة السلاح والقمر » خطين سرديين متوازيين متداخلين يشكلان عمق الرواية، ويعتمد أحدهما على ذاكرة البطل في حين يعتمد الآخر على ما يقوم به الراوي من استطرادات وتفريعات ، وهذا التداخل بين الخطين لا يؤدي وظيفة تحريك أحداث الرواية فقط، وإنما يشكل حوارًا بين جيلين من خلال الذاكرة والواقع.

---

72) إبراهيم الخطيب: عناصر لفهم أزمتنا النقدية، الثقافة الجديدة ، ع ، ديجمبر 1979 ص:144.
73) ترجم : نصوص الشكلانيين الروس، وكتاب : النقد والحقيقة لرولا بارط
74) تشير تلك الدراسات (معظمها) في مجلة « أقلام » المغربية ، السلسلة الجديدة، مجلة « الثقافة الجديدة»

ويبدو أن ثقافة الخطيب البنيوية لا تقف عند الاستيعاب أو الفهم المجرد وإنما تتعدى إلى التأويل ، فيستفيد من تأويلاته لتقنيات الرواية وكيفية تشكلها وما يستخلصُهُ من دلالاتها كمجموع رامز له إحالات. وإشارات بيد أنه لم يتكف بتحديد وتوضيح المفاهيم والمصطلحات التي اقتبسها فوقع في كتاباته غموض والتباس قلص كثيرًا من فعالية المنهج وأربك الخطاب النقدي ولا سيما أن الخطيب كانت له تجارب مع « الواقعية الجدلية ».

وعبد الفتاح كيليطو، يركب موجهة الاتجاه الجديد، ويميز في حديثه عن مفهوم الأدب وطبيعة النص الأدبي، بالاعتماد على أفكار وأقوال السيميائي «لوتمان Lotman » يميز بين ما هو نص وما ليس بنص، فالنص في نظره يحمل إلى جانب مدلوله اللغوي المباشر، مدلولا ثقافيا تقره ثقافة ما ، أما اللانص فيذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه إلا من زاويته[75]

ويقدم كيليطو، بناء على التعريفات التي أوردها الأدب، ومنها ما استقاه من ياكبسون في الوظيفة الشعرية، يقدم ملاحظات في دراسة التراث الأدبي من خلال مناقشة مفهوم الفرد المبدع، ومفهوم الوحدة، ويقوم بقراءة سيميولوجية لمجموعة من الأشكال والنصوص العربية القديمة التي يعتقد أنها لم تأخذ حظها من العناية على مشروعيتها النصية مثل المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة، وبعض المنظومات التعليمية .

وتحليلات كيليطو يكتنفها الغموض، على الرغم من حرصه على تحديد بعض المفاهيم، كالأدب والنوع الأدبي والنص، فإن مناقشاته لبعض المفاهيم يسودها التردد فتنتهي إلى تعويم فضفضة دون تحديد دقيق مثل قوله في تعريف الأدب بعد محاولات طويلة، « التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود ...»

---

[75]) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة بيروت 1982 ص:13-14

و « محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها »[76]، ومثل تردده في مسألة الأنواع الأدبية بين الأخذ بنظرية الفصل وإقامة الحدود بين الأنواع ، ونظرية التداخل والتعاون بينها، ويربط ربطًا آليًا بين بنية المقامات التي تجعل منها نوعًا أدبيًا له مكوناته وقواعده، وبين اعتبارها « تجسيدًا للتصور الذي أصبح يحيط بالشاعر »[77].

ومحمد مفتاح له عدّة دراسات قيمة ، نختار منها دراسته للشعر العربي القديم حاول أن يقارن بين مقاييس لغوية وبلاغية قديمة استخلصها خاصة من كتابي « منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطجني، والوافي في نظم القوافي » لأبي البقاء الرندي، وتتعلق بتكوين البيت وتركيب القصيدة ويمكن إرجاعها في نظره إلى محوريين أساسيين هما مبدأ التكرار على مستوى الأصوات والإيقاعات، وعلى مستوى المعنى والتركيب، ومبدأ الإيجاز الذي قال به القدماء، وهو لا يوافقهم عليه لأنه يرى أن الشعر إطناب معنوي يقصد إليه الشاعر قصدًا »[78] وبين بعض المفاهيم البنيوية الحديثة التي ترى « أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وان لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية او خصوصيات تميزه عن غيره »[79]وتتمثل هذه العناصر عنده في المواد الصوتية مثل التكرار والنير والإيقاع، والمعجمية ، مثل الألفاظ وأبعادها الدلالية والإيحائية، وفي التراكيب النحوية والبلاغية، وفيما يطلق عليه المقصدية التي تحدد كيفية التعبير وتوجه العناصر المتضافرة في الإنتاج، ولابد في التحليل من الاهتمام بكل تلك العناصر وإلا جاءت النتائج جزئية متناقضة وخاطئة .[80]

---

[76]) السابق ، ص:19-20.
[77]) نفسه ، ص:49.
[78]) محمد مفتاح : في سميا الشعر القديم ـ دراسة نظرية تطبيقية ـ دار الثقافة الدار البيضاء ،1982 ص:27.
[79]) نفسه ، ص:23.
[80]) السابق ، ص:58

وحاول تطبيق منهجه انطلاقا من تحليل القصيدة النونية لأبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس، والملاحظ على تحليله انه جاء متفاوتا في تطبيق تلك المفاهيم وفي النتائج التي توصل إليها فبلغ من السطحيى أحيانا أن أصبح نثرًا لأبيات، ويبلغ من التجريد أحيانا أخرى أن صار رسوما وبيانات غامضة.

ومع الاستفادة الكبيرة من بعض المباحث والمفاهيم اللسانية الحديثة والسيميولوجية لكنه لم يحترم خطا إجرائيا معينا ، وإنما اقتصر على انتقاء بعض المقولات وحاول تركيب منهج يجمع بينها نظريا، في حين تظل في مجال التجريب متمايزة وغير متضافرة بما فيه الكفاية لتحقيق الفعالية المنهجية المطلوبة في القراءة المعمقة، وهذا بالإضافة على ما يمكن أن يكون في آرائه من نظر مثل اعتباره « الإيجاز » خرقا للعرف الشعري [81] و « المجاز » « ليس مكونا من مكونات الشعرية، وإنما هو أحد عناصر العمل الشعري ليس إلا »[82] وهذا خلافا لما اعتبره بعض البنيويين، انه خاصية أساسية في تمييز الخطاب الشعري، وأن قيمة الشعر تقل كلما ندر استعمال المجاز فيه [83] كما يلاحظ، انه لم يناقش البعد الفكري للقصيدة بعمق وجدل، حيث سار معها في تفسير غيبي وعام لأحداث التاريخ ومنها سقوط الأندلس الذي أرجعه، فقط إلى عامل « الزمان » المتقلب؛ وللناقد محمد مفتاح كتاب آخر [84] في تحليل الخطاب الشعري أراد من خلال توسيع مشروعه النقدي التداولي بتعميق بعض المفاهيم السابقة، وبالتركيز على « استراتيجية التناص » مع تطبيقه على شاعر آخر وقصيدة أخرى في رثاء الأندلس لابن عبدون الأندلسي.

وللناقد محمد مفتاح دراسات أخرى، تظهر فيها مثاقفته الجادة واستفادته من

---

[81] السابق ، ص:57.
[82] نفسه ، ص:52
[83] انظر: J.Cohen Mstructure du langue poétique ; col champs flamarian-1978 ,p200.201
[84] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي الدار البيضاء ،ط2،1986

اللسانيات الحديثة مثل كتابه « دينامية النص » الذي يعد دراسة جادة ومواصلة لكتاباته السابقة في تحليل الخطاب وسيماء الشعر القديم.

وسنتحدث لاحقا عن هذا العمل في فصول أخرى، ونكتفي هنا بالإشارة إلى محتوى كتابه « دينامية النص »[85]

« كتاب « دينامية النص تنظير وإنجاز » يحتوي على تقديم ومدخل ويتضمن هذا المدخل:

1ـ الأسس العلمية .

2 ـ الأسس الفلسفية والابتستمولوجية .

3ـ التركيب .

4ـ توظيف .

ويقسم الناقد كتابه هذا إلى ستة فصول وهي:

1ـ نمو النص الشعري « قراءة في قصيدة « القدس» لأحمد المجاطي.

2 ـ الجوارية في النص الشعري، ويتفرع إلى : الحوار الخارجي، والحوار الداخلي.

3ـ تناصل النص الشعري

4ـ سيرورة النص الصوفي

5 ـ الصراع في النص القصصي، ويتفرع إلى : أفقية النص ـ عمودية النص ـ أفقية التحليل وعموديته.

6ـ الانسجام في النص القرآني

وهذا الكتاب يعتمد على أسس معرفية وعلمية كثيرة وخاصة السميائية ، والتداولية ، والبنيوية... ويحاول تطبيق هذه المفاهيم على نصوص شعرية وآيات

---

[85] محمد مفتاح دينامية النص (تنظير وانجاز) المركز الثقافي العربي/ بيروت ـ الدار البيضاء ط1987 وط2 ،1990

قرآنية إلا أن المفاهيم والمصطلحات الكثيرة تعج بهذه الدراسات تحتاج إلى نقد النقد، وهذا يمكن أن أتعرض له لاحقا كما قلت.

ودراسات أحمد الطريسي ومحاولاته في بلورة ما يطلق عليه « منهج الرؤية الفنية « ويستفيد من بعض المقولات اللسانية والسيميولوجية، ويعتبر أن الحقيقة الأدبية تتمثل في التشكيل الفني للحقيقة الإنسانية، وذلك عن طريق الصورة الشعرية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان وتكسر قوانين الواقع السببية والمنطقية، فتنتمي إلى عالم الرؤيا وتعبر عن « الإنسان الجوهر الذي هو في إحساسه ومشاعره ومشكلاته وقضاياه إنسان واحد في جميع الناس»[86]. ولذلك لا تدرك هذه الحقيقة ــ في رأيه ــ إلا باستخدام منهج يراعي طبيعة الأدب وخصوصياته، بل ويقتصر عليها وحدها .

ويدعو إلى الاهتمام بالعمل الأدبي وفي النص الشعري بالذات، وبالعناصر الصوتية والصرفية والنحوية والتركيبية واللغوية والدلالية والرمزية وغيرها من المكونات البنائية التي تتركب منها الصورة الرمز او « الصورة المنظمة للحقيقة الخالدة »[87].

ويميز احمد الطريسي في اللغة بين المستوى المعجمي الاصطلاحي، والمستوى الرمزي الإيحائي الذي يتحقق في ــ نظره ــ بفضل التجربة الداخلية للمبدع، تلك التجربة التي تحدد نسق القصيدة العظيمة وتحقق لها الوحدة العضوية التي هي الأساس لأنها تجمع عناصر مختلفة في نسج متماسك ومنسجم، وتجدر الإشارة إلى أن الطريسي، لا يدقق كثيرًا في ضبط مصطلحاته، وتحديد مفاهيمه، وإنما يكثر فقط من الجمل الإنشائية والعبارات المترادفة، ولذلك تصعب مسايرته لتكوين تصور علمي واضح عن منظوره المنهجي.

---

86) أحمد الطريسي : الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث، العلم الثقافي ، ع656 يوليوز 1983.
87) أحمد الطريسي: منهجية العمل الأدبي - مجلة كلية الآداب الرباط ، ع 656 يوليوز 1983.

ونستنتج مما سبق أن هذا التوجه قد أفاد الدراسات الأدبية من حيث التنبيه إلى الخصائص الشكلية، والاهتمام بوسائل الأداء الفنية والعمل على تطوير تقنيات التحليل واكتشاف قوانين البناء في العمل الأدبي، ويمكن تلخيص ذلك:

1ـ الاستفادة من مقولات السيميولوجية وعلم اللسانيات والأسلوبيات في معالجة بعض القضايا مثل الأدبية واللغة الإيحائية ونظرية الأجناس الأدبية.

2ـ الاستقلال المنهجي، وإضفاء الصبغة العلمية على العملية النقدية.

3ـ الغموض والتقصير، مرد ذلك إلى النقص في الاستيعاب للمفاهيم، أو الاقتصار على بعضها، مما أدى إلى تسبب في اختلال المنهج.

4ـ عدم دقة المصطلحات أو ترجمتها، مما أدى إلى اختلافات وتفرعات على مستوى شرح المفاهيم، وعلى مستوى تطبيقها.

5ـ الإضراب المنهجي، وهو راجع إلى المزج أو التركيب بين المفاهيم، ولا سيما حينما تكون فعاليتها الإجرائية مرتبطة بالنسق الذي ترد فيه ضمن اتجاهها الأصلي.

6ـ التغاضي عن البعد الفكري، جزئيا أو كليا في النص الأدبي، باعتباره بنية مغلقة ساكنة لا تحيل إلا على ذاتها، تعتبر تقصير في العملية النقدية، ويصير مرمى للنقد والانتقاد مثلما ما يوجه إلى النقد المقابل المهتم بالمضمون الاجتماعي أو المحمول الفكر فقط، خصوصا هناك من البنيويين المعاصرين من يدعو صراحة إلى الاهتمام بالبنية الداخلة للنصوص، وأبعادها النفسية والاجتماعية والإنسانية »[88].

7ـ مواصلة المثاقفة النقدية بين الأوساط الثقافية والأكاديمية، وهي نوعان: منهم من يسترفد من الثقافة التراثية الأصلية، والثقافة المشرقية الحديثة ومنهم من يأخذ من الثقافة الغربية ويتفتح على الثقافة العالمية ومناهجها ويعب منها حسب

---

[88]) انظر على سبيل المثال : R, Barthes : critique et vérité ,p :37

تطلعاته المعرفية ، وتوجهاته الأيديولوجية، ومواقفه السياسية مما أدى إلى تصعيد بؤرة الخلاف المنهجي.

8ـ اختلاف المناهج: الذي جاء نتيجة لاختلاف الثقافة والفكر والأيديولوجيا مما أزم وصعد الإشكالية المنهجية، فأدى إلى بروز صراعات ونقاشات وصلت إلى حد التصنيف للمواقف النقدية والفكرية إلى الارتباطات بالمفاهيم .

وما تصنيف وتفسير التوجهات الفنية عموما بما فيها النزعة التأثرية أو البيوغرافية، والبنيوية في إطارها الفني، في إطار الفكر السلفي أو الليبرالي المتحرر وفي ظلال القيم الفنية والإجراءات المنهجية السائدة أو المستوردة في حين فسرت وصنفت التوجهات الاجتماعية في الفكر الجدلي، والنزعة الاشتراكية الواقعية والتقدمية، ماهي إلا دليل التأزم والاختلاف في الفهم للمنهج والمفاهيم المختلفة وربطها بالمقولات السياسية والمواقف الأيديولوجية.

وبناء عليه فقد أدت هذه المنطلقات الثقافية والفكرية والعقدية، إلى الاختلاف في تحديد طبيعة الأدب ووظيفة النقد الأدبي، وجرّت ذلك إلى مجال الصراع المعرفي(الابستيمولوجي) والمواجهات الفكرية.

وكان لتلك الصراعات أثرها على توجه النقد الأدبي في المغرب لأن تلك السجالات والطروحات أدت إلى استكشاف أو تصحيح بعض المفاهيم وتتبع مداها.

ولهذا سأتتبع بعض هذه المواجهات وايضاح أثرها في تبلور الفكر النقدي المغربي، ومدى مساهمته في تطور العملية النقدية، وهل الصراع الفكري المعرفي وجه وحدد مسار النقد الأدبي المغربي ام كان مجرد صراعات آنية وأحيانا حزبية ضيقة أو شخصية .

وفي الحقيقة لا بد من إبراز تلك الصراعات حتى نعرف الإجابة عن تلك التساؤلات المشروعة.

الفصل الثالث

النقد الأدبي والصراع الفكري

لا شك أن النقد الأدبي قد ارتبط في المغرب الحديث بالتطورات التاريخية والتموجات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويساعد كثيرًا التثاقف، وجو الانفتاح الثقافي والإعلامي والاتصال، على تحقيق بعض التقدم المعرفي وبعض التطور النوعي في مجالي التنظير والتطبيق، وتجلى ذلك في محاولات التجديد والتجاوز، والتي جعلت الفكر القائم أمام تحديات معرفية(ابستيمولوجية) كان عليه أن يواجهها ويجابهها.

والملاحظ أن الصراعات أو المواجهة الفكرية في النقد الأدبي لم تكن موجهة أو خالصة للعلم وحده، أو قاصرة على البحث المعرفي، وإنما كثيرًا ما كانت تركبها حمية الذاتية فينفلت منها زمام الموضوعية، وتخرج إلى قضايا وموضوعات، قد لا تمت إلى نظرية الأدب أو النقد بصلة، لكن الباعث الأول يكون عادة بسبب الخوض في مسألة أدبية أو إثارة جانب من جوانب الفكر النقدي المتأزم.

ومحو الخلاف القائم فيه، هو الخلاف الحاد حول وظيفة الأدب ومسألة الالتزام فيه، ومدى الدور الذي ينبغي أن يلعبه في فهم الواقع وتحريكه فإذا كان كثير من المهتمين بالإنتاج الأدبي، يرون بأن الأدب غاية اجتماعية بالإضافة إلى غايته الجمالية، وأن أهميته تكمن في التعبير الفني عن أحوال المجتمع وقضايا الإنسانية، فإن الاختلاف قد قام خاصة حول نوعية هذه القضايا والأحوال من جهة وحول مدى مسؤولية الأدب ودرجة فعاليته في ذلك، ومن ثم تفرعت مفاهيم وتعددت آراء واستعين فيها بنظريات وأفكار قديمة مستخلصة، أو حديثة مستوردة وهذا في الواقع بحث مشروع ومفيد في الفكر الأدبي إلا أنه كان في كثير من الأحايين يجد نفسه في خضم السجالات المصعدة، وقد أفرغ من مضمونه المعرفي الأصيل أو انزلق عن مساره العلمي، وربما يعود ذلك إلى هيمنة الفكر السياسي، وقلة التمييز بين ما هو أكاديمي وما هو إيديولوجي، أو ما هو أدبي وما هو

سياسي أو إلى ضعف التكوين الأكاديمي وضعف الثقافة النقدية العميقة التي تفرض احترام قوة المصطلح العلمي وتقدير حمولته المعرفية الخاصة.

وكل هذا يرجع إلى الجو العام الذي يكتنف المجتمع ويحدد تطلعاته فالحصار السياسي أو الاحتواء الأيديولوجي المعرفي والتقليل من شانه هو الذي زاد في احتدام الصراع الفكري، وأضرم نيرانه، وقوى سرعته فاختلط الهم السياسي بالهم الأدبي أو النقدي، وأدى ذلك إلى تبني طرحات لدى النقاد وتكتلهم في اتجاهات، والأحرى في مواجهات.

وهكذا نجد من وقع تحت المقولات السياسية والأيديولوجية ، فاعتبر أن الإبداع الصحيح هو الإبداع الذي يتفهم حقيقة الصراع الاجتماعي ويؤمن به ويصوره بصدق ووثوقية، وكل إنتاج لا يدرك هذه الغاية، لا يتضمن مؤازرة ما للقوى النقدية، فهو إنتاج مزيّف أو قاصر أو تضليلي، ولا بد أن يكون محتواه هزيلا لأنه لا يفهم الواقع الديناميكي ولا يقدر عنصر الإنسان المرتبط به، وعلى هذا الحد يقوم الخط الفاصل بين المجانية والمسؤولية... أو إذا شئنا بين الخيانة والالتزام الثوري الواعي[1].

ونجد في الساحة النقدية من يرخص هذا الاتجاه ويدخل معه في واجهة ، فيعتبر أن هذا الفهم للأدب، وبهذه الكيفية ، أمر مبالغ فيه، وهو تعسف في إقحام الأدب في غير مجاله، وتحميله مالا طاقة له به ، ولشيء لم يخلق له ، وانصب هذا الرد على أن المحافظة على صفاء الأدب ونقاوته، لا بد من الإبقاء على حريته وحرية المنتج، وقد جرّ النقاش في مسألة الأدب إلى إثارة قضايا نقدية لها صلة به كمشروعية أو ضرورة النقد في هذه المرحلة ومفهومه وسلطته ثم المنهج الذي ينبغي أن يعتمده والمقولات العلمية التي لا تجوز له أن يستعين بها، وبما أن كل ذلك قد أتى على شكل جدال فكري، وان القضايا لم تدرس بالقصد مرتبة أو

---

[1]) البشير الوادنوني : الطيبون وسقوط المال ، المحور الثقافي ،ع 1975/8/31

ممنهجة، أي لم يكن التفكير فيها تفكيرا نقديا خالصا، وإنما وردت ــ أحيانا ــ عرضا في ثنايا السجال، الذي ربما كانت تذكيه مقاصد أخرى، إلا أنه اختار مجال النقد الأدبي كحلبة لتجلياته وصولاته وجولاته.

ونقترب من هذه المواجهات أو الصراعات التي اتخذت النقد الأدبي مطية او ركبته تبعث من خلاله رسائل أيديولوجية أو موجهة إلى فكر معرفي معين، وفي هذه المطارحات بدأت تترسم معالم جديدة للعملية النقدية، وطرحت مسألة المنهج والتجديد، والتطلعات إلى معالم جديدة ومن خلال المساجلات والردود، نجد الجو الثقافي النقدي بدأ يتوسع ويتحصن في مواقع دفاعية وأخرى هجومية.

من فرسان هذا الصراع، والذي صمد في وجه خصومه دون كلل ولا ملل حسن الطريبق، فقد كانت له مناوشات مع أكثر من واحد في الساحة النقدية والثقافية المغربية، حتى نعته البعض بأنه أثار فتنة وخلق صراعًا نقديا وربما في حقيقة الأمر أن الطريبق كان في حالة دفاع مستميت عن موقعه المهدد من خصومه وهل يصدق أن يوجد رأي يلغي روابط الماضي مثل القول التالي لناقد مناوئ للطريبق: يقول إدريس الناقوري: « اعتبر بالفعل أن حركة النقد في المغرب وإن كانت حركة جديدة إلا أنها آخذة في تطور مستمر وهذا ما يميزها، ربما، ويضفي عليها طابعها الخاص، لأنها وإن كانت لها أسسها القديمة التي تستمدها من التراث النقدي العربي إلا أنها حاولت أن تحدث قطيعة معرفية بهذا التراث... ويرجع هذا دون شك إلى ارتباط الحركة النقدية في المغرب بالتيارات الفكرية والعلمية في العالم وخاصة في أوروبا بقسميها الغربي والشرقي ...»[2]

مثل هذه التصريحات قد تثير او تهيج الكثيرين المرتبطين بالتراث وكيف لا تكون المواجهة؟!

---

[2]) بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة (حوار مع الناقوري) ص:27

ونعود لحسن الطريبق الذي بدأ مواجهته حينما نشر دارسته حول « الشعر المغربي من خلال أربعة شعراء » حيث تصدى له بعضهم ليناقشه أو ليرد على استنتاجاته وأحكامه، فعبد الكريم الطبّال يرد عليه ليتبرأ من وصفه بالرومانسية، وليتهم الطريبق بالتجاوز وبانعدام المسؤولية والموضوعية في نقده، وقد رد عليه الطريبق، وتناولت تعليقا تهما المنشورة على صفحات العلم الثقافي[3] مسائل لغوية وفنية لها مساس بظاهرة الشعر والنقد.

وخاص الطريبق سجالا مع احمد المجاطي الذي كان يوقع مقالاته التي كان ينشرها في « المحرر الثقافي » باسم مستعار « كبور لمطاعي » فأخذت هذه السجالات مسارًا آخر غير المآخذ النقدية التي آخذها الطريبق على المجاطي إلى النقاش الحاد حول المسائل الثقافية والأدبية العامة، تكشف عن « تأثيرات أيديولوجية واضحة.

فقد اتهم الطريبق بعض الكتاب، الشطط في التعامل، وبالتعصّب الثقافي وبالسعي إلى تفويض الأسس الثقافية السليمة والمشبعة بالنضج والتكامل والانفتاح ووصف تفكيرهم بالنقص والفوضى والتخبط والانتهازية، فأخذ ذلك المجاطي وناقشه في أبعاد الغيرة على الثقافة وتطويرها وفي مفهوم الثقافة في المجتمعات الطبقية ومن ينبغي أن يستفيد منها، وحاول أن يبين أن الطريبق يغفل أو يجهل معنى الصراع الثقافي الذي هو انعكاس أو تمثل للصراع الطبقي، والذي يمايز الانتاجات الثقافية ويحدد مواقعها، ولو سأل نفسه في ذلك « لعرف أين يقع إنتاجه، وهو مصدر بلواه، في الساحة الأدبية بالمغرب، ولعرف أن دفاعه المستميت، نظريا وعلميًا عن الثبات والمحافظة باسم الأصالة طبعًا، لا يمكن أن يخدم سوى الطبقات ذات المصلحة في تكريس واقع التخلف والاستغلال »[4] وهو اهتمام

---

[3]) انظر: الأعداد كم 345 إلى 351 سنة1977.

[4]) كعبور لمطاعي (أحمد المجاطي) كلمات وهوامش في المسألة النقدية وما حولها، المحرر الثقافي ،ه، 31 يوليوز 1977

واضح بالرجعية في التفكير وبمعاداة الإبداع التقدمي والنقد الموازي له، معاداة لا تستند إلى عُدة فكرية أو منهجية وإنما يقوم على التلفيق والانتقاء والمغالطات كالحرص على بعض الأمور الشكلية وعلى الصنعة الكلامية المجوفة التي لاتهم النقد الحديث في شيء، ولقد كان بإمكان الطريبق في ــ رأي المجاطي ــ أن يجذب الأسماع ويثير اهتمام النقد به لو أجرى عملية نقد ذاتية فغيّر رؤيته للإنسان والمجتمع والكون « وأولى إنتاجه الشعري والنقدي عناية كافية« على مستوى المعاناة وعلى مستوى التقنية » ولما احتاج إلى استنهاض همم من يسميهم المثقفين الحقيقيين الصامتين مؤقتا لمعاضدته في مواجهة النقد الجديد الذي يفزعه، لأنه سيظهر وفصيلته « بحججهم الحقيقي، وفي موقعهم الطبيعي» ولمزيد التوجيه الذي يكشف عن تطلعاته المنهجية يذكر أن « المسألة تحتاج إلى الانفتاح على لوكاتش وغرامشي وارنست فيشر وبريخت ... الخ لا على سبيل «الاستيراد » بل على سبيل الاستبصار بقوانين التحليل الموضوعي للواقع في علاقته بالفكر والإبداع جدليا »[5] ودافع طريبق عن مفهومه للثقافة موضحا أن المجاطي يخطئ حينما يريد تفتيت الثقافة إلى ثقافات، وإنما الذي يقره هو وجود تيارات في الثقافة الوطنية الواحدة وهي التي تتصارع وتتنافس، ولا يمكنها أن تتطور وتتحسن في معزل عن دراسة التراث والاستفادة منه، ولذلك فهو يعتز بانتمائه إلى « ثقافة مغربية » تقربه من أناس بلاده ومن واقعهم المعيش »[6] واستفاد الطريبق من مقولات الكتاب اليساريين العرب، مثل محمود أمين العالم وطيب تيزيني ــ في توضيح مفهومه للتراث ــ وهما يريان أن الثورة الثقافية تنطلق من تطوير التراث، ومن اكتشاف جوانبه الإيجابية واستغلالها، وأما عن إنتاجه فقد اخذ على المجاطي إصدار أحكام دون دراسة له أو معرفة به وبذلك يصدق عليه ما يسميه « تيبوديه » بنقد الحركة أو نقد الدعاية الأدبية الذي لا يمليه

---

[5]) السابق هامش8.

[6]) حسن الطريبق، حول المسألة النقدية وما حولها من هوامش، العلم الثقافي ع19 غوشت 1977

إلا التعصب الحزبي ومهاجمة كل من ليس من « الجماعة » والذي يستعمل مصطلحات سياسية « الرجعية » في معرض تقييم نقدي يتعلق بالأدب، وأوضح الطريبق أن مفهومه للإبداع يقوم على الوعي بالواقع وباللحظة الحضارية بعيدًا عن بهتان السياسة وأوهام الادعاءات، وأن تجربة هذه طبيعتها، لا يمكن إلا أن تكون مستقبلية الولادة والرؤيا »[7]ورأى أن المجاطي كان انطباعيا في نقده وقد حاول خلطه ببعض الأخلاق لكنها أخلاق خاصة جعلته يخرج عن نطاق النقد المشروط إلى محاولة هدم لكل التجارب الأخرى« فإذا كان النقد الذي يقوم على الأسس الذاتية مثل التحليل والترابط النفسي بصورة مختلفة، والتأثرات الفيسيولوجية والحسية لا يمثل استغراقا يقتحم ما استغلق أو تخفى من رؤى ومضامين... فكيف يكون حال النقد الجاهز المعلب والموجه للهجاء والهدم تأثير الحروب عبر سلاسل الثقافة والسياسة والحضارة والتاريخ والإنسان »[8]

والملاحظة أن حسن الطريبق،في هذا النقد،يخلط في استعمال المصطلح ،وهذا الشيء أصبح ملازما له في أغلب نقوده،وهو لا يطمئن إلي النقد الذي يقوم علي مقاييس ذاتية أو مغرضة، لذلك يشتكي من حقد صاحبه ويصفه بالتهافت في دعوته إلي« ثورة تقدمية » تقيم رقابة على الأدب، وتسهل مهمة النقد الجاد بالكف عن إغراق الساحة الأدبية بفنون من القول لم تتجاوز بعد، مرحلة ما بعد القول، كما ينعته بالتعامي عن إدراك الحقيقة حتى من خلال آراء الكتاب الاشتراكيين الذين استشهد بهم، الطريبق ــ على الرغم من اختلافهم معهم جوهريًا ــ ليثبت وحدة الثقافة الوطنية في إطار عام ووجوب الاستناد إلى معايير نقدية سليمة، وضرورة التعامل مع التراث ومع مفكري الاتجاهات الأخرى بما يلزم من التقدير والاحترام، فمن « الخطأ البين أن نعتبر التحليل العلمي هدفًا، وان نعتبر طمس الحقائق بناء، إن السبيل البناء هو تحليل الأساليب وكشف القيم الفنية

---

[7]) السابق.

[8]) حسن الطريبق: عندما يصبح الإرهاب نقدا ، العالم الثقافي ع1408-15أكتوبر1977

ودراسة الدلالات الاجتماعية، ونشر الوعي الموضوعي السليم، وإبراز المفاهيم الجديدة على أن يتحقق ذلك كله، في غير افتزاز أو إثارة مشاعر شخصية أو أغراض وإنما يستهدف به وجه التراث والثقافة والنفع الفكري العام »[9]. ويرى الطريبق، أن السياسة تفسد الأدب والنقد معا، وأن النظريات السياسية ــ على حد قول رشاد رشدي ــ والمذاهب الاجتماعية التي تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له نظير في التاريخ، قوى تهدد كيان الأدب وتستلزم الدفاع عنه »[10]

ويمكن أن نستخلص من هذا الصراع أو المواجهة الفكرية أو النقدية أنها على الرغم مما شابها من عسف وتطاول على العملية النقدية العلمية وأخلاقياتها فقد حرّكت وعاء الثقافة النقدية وكشفت عن بعض الامتدادات التي يمكن أن يتناولها الفكر النقدي بالفحص والتمحيص، وعن بعض الجوانب التي تشكل نقط الاختلاف والافتراق فيما يتعلق ببحث مفاهيم منهجية مثل ربط الإنتاج الأدبي بالوقائع الاجتماعية، وتقييمه على ضوء مقدرته على الاسترفاد منها وسبر أبعادها وحركاتها.

ودخل إبراهيم الخطيب حلبة الصراع والمواجهة عن طريق أسبوع الشعر المغربي فقدم دراسة حول: (حدود السلفية الشعرية) وقد ركز في استشهاداته على شعر حسن الطريبق، التي وصفها ونعتها ــ بعد تحليل ومناقشة ــ بالمتجاوزة ولا تعبر عن روح العصر، فرد عليه الطريبق على صفحات العلم الثقافي، أن السلفية قد نبعت من الذات المغربية ومن طبيعة العالم الإسلامي، وأنه معتز بالانتساب إليها لأنها تدعو إلى التوفيق بين الثقافة والسلوك، وتفهم الإنتاج الأدبي شكلا ومضموناً في إطار ثقافة أصيلة ومتطورة، و« لا شك أن تضخيم الصراع بين الشعر العمودي والشعر التفعيلي، وبالصورة التي حاول التركيز عليها إبراهيم الخطيب لا يخدم مستقبل الشعر المغربي في شيء، فليس لدى

---

[9]) السابق : نقلا عن : محمود امين العالم : الثقافة والثورة ،ط:دار الاداب بيروت ص:14.
[10]) نفسه ، نقلا عن : رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ، ط. دار العودة بيروزت ،ص:5.

الشعراء المتمسكين بالأصالة، والآخذين بأسباب التطور والانفتاح، أي عداء للثقافة الجديدة[11].

وفي رأي الطريبق، أن كل الشعراء المجددين قد استفادوا من السلفية الشعرية أو كانوا سلفيين بشكل من الأشكال، وقد أنكر عليه عدم تفهمه لطبيعة التجربة الشعرية، وفصله بين النقد كنظرية والنقد كتطبيق واحتج عليه بقولة للناقد الفرنسي « تزفيطان تودوروف » تطالب بفهم خصائص المادة اللغوية كسبيل لمعرفة العمل الأدبي ذاته، كما أنكر عليه انسياقه وراء « النقد الأيديولوجي » الذي يقحم الدافع السياسي في كل شيء ولا يهتم بأصول التجارب الفنية وحقيقة تطور المعرفة ، وهو ما جعله ينتقد « السلفية الشعرية » بكاملها، وشرح الطريبق صلاحية أو ضرورة توفر قدر من « الرومانسية » التي « مازالت تلح في طرح نفسها داخل التجارب الشعرية العربية والعالمية وبالنسبة للمجددين والمحافظين معًا [12].

والتجديد ــ في نظره ــ لابد أن يكون تدريجيا واعتمادًا على الأسس الثابتة وإلا كان ضرره اكثر من نفعه في ميدان الأدب والنقد، وذلك هو الأدب المسؤول الذي ينبغي أن يدرج في التطور ولا يحرق المراحل، وينتقد إبراهيم الخطيب على احصائه لمجموعة من المفردات التي تكرر استعمالها في قصائده ولا يرى في ذلك سوى تبريرات مفتعلة لأحكام غير منطقية « فالمفردات التي استعملها ــ يقول الطريبق ــ كانت تحمل دلالات خاصة تقتضيها طبيعة التجربة التي استقى أسسها من الواقع ، وبمفهوم نضالي متميز ولهذا، فإن ورود كلمات معينة، رغم ما يظهر من كلاسيكيتها يدخل في هذا الإطار ، فاللغة توجد في المعاجم أما العلمية الإبداعية، فلا توجد إلا عند الشاعر وقد يسمو بها إلى أبعد الآفاق

---

[11]) حسن الطريبق : حدود السلفية الشعرية ، العلم الثقافي ، ع267 -18 أبريل1975

[12]) نفسه

ويصبغها بلون متفرد[13] إن الطريبق حريص على تأكيد واقعيته الخاصة ، لكنه متشبث بحق الشاعر في الاستعمالات اللغوية والتوليفات التركيبية التي تقتضيها تجربته الإبداعية التي ليس من حق النقد تفتيتها واغتيال ممكناتها باقتحام مصطلحات غريبة عن مجالها.

وهذه المساجلات كانت أحيانا تناقش في حدود بعض المفاهيم النقدية، مثل مفهوم الشعر عند أرسطو كما قصده في كتابه « فن الشعر » والطريبق يعتبر الشعر علما قائم الكيان في نطاق تعقيداته وأوزانه وضوابطه وأصوله ، وفي ارتباطه بالإطار الحضاري العام في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة.

وقد شكلت هذه المواجهة سجالا ثقافيا شيقا، لم يخلُ من حيوية نقدية ومن رغبة أكيدة في تثبيت أو تجاوز بعض المفاهيم، مثل التجربة الإيقاعية في الشعر وارتباطها بالرؤية العامة وبنظرية الأدب والفن، ولكنها لم تبلغ شأو المواجهة التي جرت بين الطريبق ونجيب العوفي، على إثر الدراسة المقصودة التي نشرها «المحرر الثقافي»[14] عن « الثقافة الديمقراطية ومهام النقد الأدبي « فقد تعمد تحطيم مفاهيم « السلفية الثقافية » المتمثلة ــ في رأيه ــ في تصورات الاتجاهات السياسية الليبرالية او اليمينية اللاشعبية فركز على إثارة ملاحظات تتعلق بتفسير الظروف التاريخية التي سمحت بهيمنة ذلك الفكر وبتطلعات الحركات الجماهيرية وانعكاساتها على الانتاج الأدبي الذي أفرزته، وعلى الممارسة النقدية المناهضة للخطاب البرجوازي المثالي التبريري في حدود اختيارات منهجية غامضة ومتضاربة، يشوبها نوع من « اليسارية الطفولية في التعامل مع حقل خاص ومتميز كالإبداع »، لكنها تحاول المحافظة على فهم شروطه الموضوعية باعتباره

---

[13]) السابق.
[14]) المحرر الثقافي عدد4 يناير 1979.

شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي المتبلور في ظروف تاريخية معينة، ومن ثم فلا مناص من تطوير فكر نقدي واع كذلك ومرتبط بثقافة ديمقراطية تقدمية وإيجابية تعمل على رفع أسباب هيمنة الفكر الاستغلالي وإزاحة شروطها السياسية الأيديولوجية المتمثلة في غياب أرضية سياسية وأيديولوجية واضحة بالنسبة للفعاليات الثقافية المتنوّرة.

وهذه العوامل ــ تقول الدراسة ــ هي التي تقف وراء الصراع الأيديولوجي على صعيد الممارسة النقدية كما يتضح من مسارها خلال الجرائد والمجلات الوطنية، تلك الممارسة التي تحاول تعليل قصورها واضطرابها تعليلا سياسيا وطبقيا، كما تحاول إثبات مسؤولية المثقفين التقدميين في رفعها إلى مستوى الصراع الحقيقي في إطار فهم جدلي للتطورات السياسية والاجتماعية الراهنة المتسمة لدى الفكر التبريري بإشاعة وعي مغلوط، وبنشر قيم ثقافية واجتماعية وفنية سلبية ومتخلفة باسم حرية الفرد او حرية الإبداع والفن، و« محاربة الإنجاز الطبقي والفكر العلمي» و « ما تجميل النظام الرأسمالي في إطار المفاضلة بينه وبين الاشتراكية، وتجميل التدخلات الإمبريالية لبناء الصالح الحر وحراسته، وغير ذلك كثير، إلا لخلق منظومة من المفهومات، والتصورات تأخذ على مستوى الثقافة والإبداع الأدبي والفني، ترجمات خاصة وغير مباشرة ــ وتجعل هذه السيطرة تلعب دورها في الحفاظ على الوضع الثقافي القائم ...[15].

وهذا الفكر يملك أجهزة ثقافية تدعمه ويستميل اتجاهات متخاذلة « السلفية المحرفة » تسانده، فعلى الثقافة الديمقراطية التقدمية الواعية أن تواجهه على سائر المستويات بما فيها النقد الأدبي، وذلك بالتعرض لمختلف اطروحاته بالنقد الموضوعي، والتحليل العلمي، وبتوضيح الأهداف النظرية والعلمية التي يخدمها نشاطه، وبالدفاع عن القيم الإيجابية والتقدمية في الإبداع الأدبي والفني وعن الفكر

---

[15]) السابق .

الواحد، مهما كانت قيمة تقسيماته وتبويباته وقيمة الانتظام الذي يتحقق للتحليل عبر ممارسة الدراسة النقدية في ضوئه، لأن الإحاطة والاستغراق في الإلمام والتمثيل لا يحصلان إلا إذا تحقق الشمول في التناول مع التدقيق والتتبع »[18].

ولم يحدد الطريبق مفاهيم ولا إجراءات هذا « الشمول في التناول » باستثناء إشارة عابرة إلى الناحية الشكلية والناحية الموضوعية، وإنما أراد، فقط ، أن يصل إلى القول بأن الاستناد إلى قناعة سابقة في النظر إلى العمل الأدبي خطأ منهجي كبير، وهو ما يأخذه على النقد الأيديولوجي المتحزّب الذي لا يستجيب لنزاهة النقد وموضوعيته، وبنفس الحدة فهو يخطئ كذلك النقد الشكلي الذي يعتني بالقوالب الفنية والتقسيمات البلاغية، ويهمل العناصر الأخرى التي تتكون منها التجربة المدروسة، ولكي يتم توثيق الصلة بين الاعتبارات الفكرية والجمالية التي تفرضها طبيعة العمل الإبداعي، ينبغي، في نظره ــ الجمع بين « عدة مناهج نقدية واستخدامها بقدر ما تسمح به دواعي تحليل هذا العمل الإبداعي، حتى لا ينقلب التحليل إلى جموح حزبي ينطوي على غير مافهم ويأخذ بفكرة افتعال التفسيرات المغرضة والمضللة »[19].

وما هذه الآراء النقدية التي ساقها الطريبق، إلا ممهدات لهجومه على تعسف النقد « اليساري » وقصوره المعرفي وتجرده من الموضوعية والصواب في تعامله مع الظاهرة الأدبية، وهاهو ينطلق موجها سهامه نحو خصومه بلهجة التجريح والاتهامات المتلاحقة ضد الذين « يلهثون وراء « المصطلح المشترك » ويثيرون لغطًا شديدًا أو فارغًا لإثارة اللبس ولمضاعفة الاستفزاز والضغط على جميع الأصوات والضغط على الثقافية الأخرى كيْ تسكت وتتقوقع وتترك لهم الساحة الثقافية وحدهم...»[20].ومما أخذه عليهم أنهم يلفقون ويغالطون في التحليل

---

[18]) السابق.
[19]) نفسه
[20]) انظر : المحرر الثقافي ، ع 28 يناير 1979.

قصد الترويج لبضاعة حزبية معينة ، فأنهم يمارسون إرهابا فكريا بإقحامهم مصطلحات سياسية متطرفة مثل«الرجعية« و« التقليدية »و« الطبقات المستفيدة» و « المواقع التبريرية والسلفية الإظلامية «..الخ ، وأنهم يفتعلون الصراع الفكري والنقدي ويزكون جذوته بين المثقفين، وأنهم يستغلون المناسبات للتبشير بالأيديولوجية على حساب الحقائق والأحداث التاريخية وكل ذلك فيه تطاول على القيم الثقافية، وفيه تشويش على النقد، ، وتجن على الحقيقة الأدبية ومن واجب المثقفين « الجديرين بهذا اللقب » أن يتحركوا لكشفة وإبطاله.

وحمي وطيس المعركة الكلامية أو الصراع عبر المساجلة ، فيكتب العوفي مقالا بعنوان « حاشية على المسألة النقدية » يهاجم فيه حسن الطريبق وجماعته أو تياره وخطه الفكري والسياسي ، فيكيل له التهم الكثيرة مسفهًا ايديولوجيته وشعاراته بالشطط في استعمال اللسان وبالنزوع إلى الاستقرار والمشاكسة وعدم الخضوع « للمنهج العلمي » في الحوار ولذلك فهو في ــ نظره ــ (حالة) يتكلم عنه لا معه واعتبر أن الفكر الذي ينتمي إليه متجاوز قد تخطاه وعي الجماهير المستيقظة، وأن« حملته على النقاد الشباب هي شيء أقرب إلى هذيان الاحتضار » لأنه لا يملك « أدوات علمية » للتحليل ، ولا يتبع نسقا متماسكًا في التفكير، وإنما يملك « موهبة السفسطة والكلامولوجيا » ولذلك أسند إليه دور المواجهة والمقارعة ، وهو فرح به مستعذب له ، يتحرش بالفكر التقدمي من وراء ستار النقد والمسألة النقدية، و قصده من ذلك « ضرب الاشتراكية العلمية بالتعادلية ، وضرب المنهج الواقعي في النقد والأدوات العلمية الطموحة المستخدمة فيه ، باللامنهج واللا أدوات ، وضرب المستقبل بالماضي والحركة بالسكون ، وفهم التاريخ وتفسيره بالطوطمية الفكرية...»[21]

---

[21]) نجيب العوفي / حاشية على المسألة النقدية ، المحرر الثقافي ،28 يناير 1979

وفي هذا المقال كشف نجيب العوفي درجة الاختلاف الشاسع بين تيار الطريبق وجماعته، وتيار العوفي ومناصريه، في القناعات الفكرية والمنطلقات والتطلعات المنهجية، كما بين بوضوح القنوات الأيديولوجية التي ينبغي أن يمر منها أو يسلكها الخطاب النقدي في نظره لمقاربة النص الأدبي.

ورد حسن الطريبق على العوفي، بسرعة على صفحات العلم الثقافي، مفندًا كل ما زعمه العوفي، فالنقد الأدبي ــ في نظر الطريبق ، عملية إبداعية معقدة وهادئة تتوخى الكشف عن طبيعة التجارب الإبداعية وعن كل الرؤى والتصورات والأحاسيس التي تنطوي عليها، وتحتاج إلى عدة شروط لا بد أن تتوفر في من يلج بابها ويحاول أن يدلي بدلوه فيها »[22] ولكن حديث الطريبق الهادئ، لم يستمر بهذه الوتيرة، ولكن سرعان ما انفعل وردّ بنفس اللهجة والحدة التي استعملها العوفي في مقاله وكأن الحديث لم يُعدّ لغرض النقد والعملية النقدية ولكن كان محضرًا لشيء آخر.

وهكذا فوتوا الفرصة على إثراء العملية النقدية، وزجوا بالنقد في متاهات السياسة ودهاليز الأيديولوجية، جنوا على النقد حين اتخذوه حلبة لمواجهتهما وقناعاتها السياسية، ولو احترم الناقدان لغة النقد وسماحة الباحث وهدوئه لاكتسبت هذه المواجهة مشروعيتها ومبرراتها، لو اقتصرت على البحث في النقد وشرح نظرياته وأسسه ومفاهيمه.

ووجّه الطريبق للعوفي نقدا لا ذعا اختباره لأسلوب « هجين وغير مسؤول في الحوار الثقافي » وعلل ذلك باندفاعه السياسي وبمركب استعلائي لديه، وبنقص في ثقافته النقدية يحاول تغطيته، وناقشه في مسألة علاقة الثقافة بالجماهير فيؤكد على أن الثقافة بما فيها الأدب والنقد ينبغي أن تخدم المجتمع، ولكن ليس بأيديولوجية جاهزة ومستوردة ، وإنما بمراعاة خصوصيات الذات المغربية

---

[22]) حسن الطريبق : المسألة النقدية من جديد (3) العلم الثقافي ع 2،475 فبراير 1979.

العربية الإسلامية ويبرز دفاعه عن مفهومه للنقد الذي لا يرتبط « بالجموح الحزبي » و « لا يؤمن بالتفسير المادي أو التاريخي للأدب لأن مثل هذا التفسير من شانه أن يخضع العمل الأدبي لعوامل خارجية عنه دخيله عليه، والحقيقة أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبي»[23].

وإذا أمعنا النظر في هذا النقد نجد حسن الطريبق لا يحلل نظرية التفسير المادي للأدب، أو توضيح القصور المعرفي فيها، وإنما نجده قد تبنى هذا الرأي ليواجه به خصمه في مقولاته النقدية.

وحينما صدر كتاب نجيب العوفي « درجة الوعي في الكتابة » انبرى حسن الطريبق له بالنقد والمواجهة فكتب مقالا بعنوان « درجة الوعي في الكتابة ، هل هو نقد منهجي أم سياحة نقدية ؟ »[24] وهو يريد كشف طبيعته ومحتوياته والأفكار المهيمنة عليه ،فبدأ بتقديم طرحات العوفي فيما يتعلق بالممارسة النقدية وبتحديد المنهج وبمسألة الوعي في الكتابة وبالصراع النقدي المغربي الذي أسفر في نظره عن موقف سلفي تبنى منهجا وصفيا « اصلاحويا »كلاسيكيا ، وموقف «حداثي» ثوري يتعايش فيه المنهج البنيوي .ثم ناقشه في مدى تبنيه المنهج الواقعي الجدلي وتردده في ذلك ،وتصرفه في استخدام مصطلحاته وأدواته ،في تحفظه إزاء البنيوية الشكلانية ،وكيف أصبح منهجه «متعدد الرؤوس » لا يفهم النقد كنظام ولا يفهم النصوص كإبداع ،كما أن التفاوت الحاصل في مقالات الكتاب قد أفقدها الترابط المنهجي والانسجام الفكري ،أما عن «الواقعية الجدلية» فيعتقد الطريبق أنها طفرة ينبغي تشجيعها والدعوة إليها ،ولكنه يرفض «الاعتساف في تحديد مناحيها »واستبدالها كمنهج نقدي بممارسة سياسية ،وهي تستلزم «الانطلاق من

---

[23]) السابق : نقل هذا الرأي الذي تبناه عن : رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ،ط بيروت ص:32-33.

[24] العلم الثقافي ، ع 521 - 27 يونيو 1980

الواقع في التطور أولا وفي الاستيعاب ثانيا ، وفي الرصد والتحليل ثالثا » هذا الواقع الذي لم ينطلق منه العوفي ــ في نظره ــ وإنما من تصور عنه يقبع في لا شعرره ، وهو ما يجعل من الصعب إدراج كتابته النقدية في نطاق المنهج الواقعي الجدلي ، (الذي تحلل منه) ،ولا نطاق التعايش الممدوح عنده بين الواقعية الجدلية والبنيوية الشكلية ،لأنه يعتمد على «التأويلات المفتعلة »وليس على المبادئ العلمية ، وهو ما يلاحظه الطريبق في دراسة العوفي للشاعر أحمد المجاطي حيث انتهى إلى تأويلات وانطباعات واستنتاجات بعيدة عن تطبيقات المنهج الواقعي الجدلي ولو أنه حاول ربطها بالواقع المغربي ليستقرئ صورتها السياسية فقط ،عبر منظور أيديولوجي خاص .إن أحكام العلاقة الجدلية بين المفهوم الأيديولوجي والواقع الإبداعي تحتاج في نظر الطريبق ــ إلى ضبط المعايير المستعملة في رؤية واعية وذكية حتى لا يحصل شحوط واضح عن مجال الواقع ببعديه الحاصل والمنشود .

ولاحظ حسن الطريبق على نقد العوفي أنه يطغى عليه التعميم ،والعواطف الحزبية كما هو واضح في دراسته لرواية أحمد المديني«زمن بين الولادة والحلم» حيث يمتدح لغة الكاتب وثقافته وخياله ويبرز أسلوبه ،وهي دراسة مضطربة حتى بمقياس «الواقعيين الجدليين «الذين يعتبرون «التركيبة الروائية اندماج متناقض لعناصر غير متجانسة ومقتطعة ومدعومة لتتجمع في وحدة عضوية تخضع دائما لمحك السؤال »[25] وهذا لم يتوفر في رواية المديني ــ في نظر الطريبق ــ ويرى فيها أي شيء من التجديد الذي عرف عند الغربيين الذين ركزوا على الموسيقية والشاعرية وحرصوا على « تناسب العلاقة الاطرادية بين مفردا تهم وتراكيبهم اللغوية وبين مضامين أعمالهم »ولكن العوفي يداري لأنه «لا يتقيد بمنهج ولا بمسؤولية ثقافية »،وهو الذي أوقعه في الخلط ــ حسب رأي الطريبق

---

[25]) السابق، وأخذ، القولة ، بنصها الغامض، من مقال ، جورج لوكاتش والمحاولة الجادة للتنظير الروائي ، الحياة الثقافية،5ع8، 1980 ض:39

النقدي ، ولا يتقيد بمنهج ولو كان المنهج الوصفي في أولياته ، ولا يوظف المعلومات التاريخية في المجال العلمي المفيد ولا يكون رؤية متكاملة في تعليل الظواهر ،وإنما يجعل «قراءاته »في ملاحظات وصفية انطباعية سطحية »[28] .وحسن الطريبق – في رأي بنيس – يميل إلى استنساخ المصطلحات النقدية وإلى اتباع المنهج الوصفي أيضا لكن في تخلف عن شروطه الجديدة ،وهو يعود في الغالب إلى أساليب النقد القديمة ليبعثها وخاصة فيما يتصل باللغة والنحو وبالشكل على وجه العموم .

ولم يفوت محمد بنيس الفرصة على حسن الطريبق في الرد عليه وخاصة في تهجمه وتهكمه على المجلة التي يديرها بنيس «الثقافة الجديدة » والتي هي في اعتقاده ،تمثل التيار الثقافي الواعد .

وتساءل الطريبق عن ملف محمد بنيس ،وعن جدوى الكتابات النقدية القائمة على المعاداة والرغبة في الظهور بالغيرة على تيار إيديولوجي معين »[29] لأن مثل تلك الكتابات لا تفيد النقد ولا تستطيع أن تبلور اتجاها فكريا ناضجا لأنها لا تعتمد الأصول العلمية ،وإنما ترغب في المشاكسة والادعاء ومحاولة تطويع الثقافة لخدمة السياسة وهو مالا تقبله الثقافة ولا النقد أو على الأقل لا يقبلانه بمثل ذلك الاندفاع والجموح والمذهبية الصارخة ،ويأخذ الطريبق على محمد بنيس ميله «إلى الظنة وتغليب الوهم » فوقع في الخلط حينها وربط بين «طريقة » الطريبق في تناول الأشعار وانتمائه السياسي ،وحينما تحدث عن «منهجه » الوصفي ثم عن جمعه بين قيم نقدية تقليدية وقيم نقدية سائدة في المنهج التأثري ثم حينما اتهمه بالخلط بين المناهج ،واعتبر الطريبق ذلك انحرافا عن «الروح العلمية» التي يرتكز عليها النقد الحديث ،وهو يستعين بعلوم أخرى جعلت مدارسه ومناهجه

---

[28]) محمد بنيس : انهيار المنهج الوصفي، الثقافة الجديدة ع9 شتاء 1978 ص:120.

[29]) حسن طريبق : مع محمد بنيس في ملفه النقدي ، المسألة النقدية من جديد العلم الثقافي ،12 يناير 1979.

تتنوع وتتجدد وتتوخى غايات ونتائج موضوعية » وليس يهم أن يكون المنهج وصفيا أو تاريخيا أو واقعيا أو بنيويا أو تحليليا أو تكاملا جامعا ما بين هذه المناهج أو بين بعضها ،لأن المهم هو التعامل مع النماذج الأدبية على أساس من حياد ووعي ...»[30].

وهذا في الحقيقة هو هروب أو تملص منهجي غير مبرر ،إلا أن الطريبق يتخذه وسيلة يتهجم به على خصمه ،ويعتبر تصنيفه له عسفا وشططا ،ثم يقول مستدركا :« إنني في منهجي النقدي كنت أحاول تطبيق المنهج التكاملي على قدر ما تستلزمه طبيعة الموضوع وتقبله ،واعتقد أن هذه أنجح وأسلم الطرق التي تعين على التجميع والتدقيق والنفاذ إلى دخيلة الأشياء باطراد وتلاحق وتنظيم ،وليس سرا أن أقول بأن التجارب النقدية الجديدة حتى في العالم الاشتراكي أخذت تتخلص من عيب الإلزام والخضوع التام للتعاليم الحزبية وصارت تتخذ مسارا إبداعيا هادئا وناضجا ينشد الإخلاص لروح النقد بجميع شروطه الموضوعية والفنية »[31] .

ويبدو أن حسن الطريبق يتهرب أو يريد أن يفلت من المواجهة المنهجية وكيف أنه لم يحلل ولا يجيب عن الطريقة أو الشروط أو المقولات التي تشير إلى جوانب التكامل في المناهج ولا كيفية إلغاء أو التخلص من الخلفيات الإيديولوجية، وهذا بالفعل مراوغة وهروب كما يتضح من قوله :«كان بودي أن اتخذ من هذا التعقيب سلسلة حلقات نقدية أتتبع فيها جوانب الأزمة عندنا باجتهاد صادق وواع وأشارك بها في تعرية أسباب هذه الفوضى النقدية التي يتسبب فيها بعض الناس وهم يعتقدون أنهم يعطون عطاء نقديا يسهم في تثقيف عود النقد وفي صقل وجهه إلا أن انشغالي بعمل دراسي ملح يحول الآن الاسترسال في إنجاز ذلك ، وعسى

---

[30]) السابق
[31]) نفسه

أن تتاح الفرصة لإنجاز هذه المهمة الجليلة خدمة للنقد المغربي واجتهاداً في إزالة المتاريس التي يقيمها بعض المتحذلقين المبهورين بـــ«موضة » المناهج ،وهم في منأى كل منهج للأسف »[32] .

ومما سبق ،نستنتج أن النقد الأدبي استغل ، واتخذ مطية لركوب موجة أيديولوجية ومفاهيم فكرية سربت عبره إلى ميدان الثقافة المغربية ، وكانت تلك الصراعات والمواجهات يغلب عليها طابع المساجلات ،وكانت تفتقر إلى المنهجية العلمية ،والتحليل الدقيق ، واتسمت بالعموميات والهروب من الحقيقة أو التحايل عليها لخدمة أغراض سياسية أو بث رسائل إيديولوجية تحت غطاء المواجهة النقدية

وعلى الرغم من غلبة الظرف السياسي والحركة الاجتماعية على تلك المواجهات إلا أن التطلع إلى إيجاد أسس نظرية ومنهجية ظلا يشكلان هاجسا في الميدان النقدي إلى أن تشكلت وتبلورت اتجاهات عبر الممارسات والكتابات التي حاولت تمثل تيارات تجديدية فوجدت في الواقعية الجدلية أو الاشتراكية أو الإيديولوجية مأوى لها ،وكذلك تطلعت إلى المنهج البنيوي بفروعه المختلفة ووجدت فيه ضالتها ،وبقيت اتجاهات أخرى تبحث عن قدم راسخة لها في الساحة النقدية المغربية مثل النقد التنطيري ونقد النقد والسرديات والسيميائيات وغيرها مما يتعامل مع النص مباشرة ، كما وجد في الساحة ما عرف بالنقد التأويلي المعرفي ...وكل اتجاه يريد إثبات وجوده عند طريق الممارسة النقدية والتجريب .

---

[32]) السابق

الباب الثاني

الواقعية الاشتراكية «الاجتماعية الأيديولوجية»

في النقد المغربي

- تمهيد
- الفصل الأول: الواقعية الاشتراكية الأوروبية
- الفصل الثاني : الواقعية في المنظور العربي
- الفصل الثالث : الواقعية الاشتراكية « الاجتماعية »
- في النقد المغربي

تمهيد:

إن المتتبع للساحة النقدية المغربية، يلاحظ مما سبق أن أشرت إليه أن المجال النقدي استعمل كحلبه للصراع، وشرح المفاهيم أو محاولة فرضها على الواقع السائد.

ومما كادت أن تجمع عليه الساحة النقدية هو ، وجوب اقتراب الإبداع الأدبي والفني من الواقع الشعبي، والتحامه بالقضايا اليومية التي يفرزها .

وكان الاختلاف القائم حول الكيفية التي ينبغي أن يصوّر بها الأدب هذا الواقع ومدى ضرورة صدوره عن أيديولوجية معينة في ذلك ، فجاءت مقولة الالتزام في صدق ومعرفة وقناعة، ثم رأى آخرون أن على الأدب أن يتمثل مقولة الصراع التي تتمثله وتحكمه خلفيات أيديولوجية معينة، وذلك لأن الأدب شكل من أشكال الوعي الطبقي، ولا مناص من خوض الصراع الذي تفرضه حركية التاريخ وربما الحاجة الماسة إلى محاربة التخلف الاقتصادي وإقرار العدالة الاجتماعية عبر مقولة الماركسية وفلسفتها ، فقد تعلق بها كثير من المثقفين وحاولوا استقطاب بعض مقولاتها فشاعت ما عرف بالواقعية الجدلية، والواقعية الاجتماعية، والواقعية الجديدة في بعض الأوساط الأدبية والنقدية المغربية، وكان صدى ذلك أن تبلور منظور إبداعي ونقدي جديد ولو أنه لم يكن من إقامة منهج خالص أو صلب متكامل وجدي لأن أصحابه انشغلوا بالصراع والمواجهة الفكرية أكثر من انشغالهم بإعداد أو إقامة أرضية صلبة لاحتضان هذا المنهج بطرق وأسس علمية، وهذا ما يفسر بعض آراء نقاده، فاعتبر محمد بنيس فترة السبعينات في المغرب بمثابة « مرحلة الدخول إلى النقد الأيديولوجي والمعرفي... وانصهار المثقفين بالعربية والفرنسية وخاصة التقدميين منهم في تشييد ثقافة مغايرة»[1]

---

[1]) محمد بنيس : تعدديات الواحد ، مجلة الكرمل ع1984/11 ص:225

ودافع آخرون عن تبنيهم للواقعية كمنهج للدراسة، وقد دافع إدريس الناقوري باستماتة عن تبنيه للمنهج الاجتماعي وفي رأيه ، أنه منهج اجتماعي علمي ، ينطلق من مقولة الصراع أولا، ثم مقولة الصراع الاجتماعي ، ثم مقولة الطبقات الاجتماعية [2] وأكد على أنه يستهدف الدفاع عن مفهومات وقيم جديدة « تتمثل في الأهداف المشروعة التي تسعى القوى التحتية المستغلة إلى تحقيقها بنضالاتها اليومية...» [3]

وهذا التوجه النقدي يشكل جانبا من جوانب النزوع الاشتراكي المرتبط بالتحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها المغرب ما بعد الاستقلال، وفي إطارها يمكن أن تفهم أبعاده وخلفياته، ولاعتماده بعض مقولات الفكر الماركسي، فهو يدعو إلى واقعية الأدب وإلى توظيفه في مجال الصراع الأيديولوجي، ويهتم باستخلاص دلالاته الاجتماعية والطبقية، وبذلك الحماس الأيديولوجي الذي أذكته الصحف اليسارية التي احتضنته فقد انتهى الأمر إلى تمييز صارم بين أدب بورجوازي رجعي محافظ وأدب واقعي تقدمي مناضل، واتخذت الواقعية أبعادا معينة في الرؤية الإبداعية والنقدية، وطالت مفاهيم مختلفة كعلاقة بين الموضوعي والأيديولوجي، وتقدير السلطة الحقيقية للواقع على الفكر وعلى الإنتاج وتراكب وعي المبدع ووعي الناقد؛ وهذا ما تجلى بوضوح في الطروحات والتطبيقات التي تضمنتها كتب ضمت معظم المقالات التي كانت تعالجها مثل « المصطلح المشترك » لادريس الناقوري، وكتاب« درجة الوعي في الكتابة« لنجيب العوفي، وكتاب « سلطة الواقعية » لعبد القادر الشاوي وغيرها .

ولكي نفهم جيدًا هذه الطروحات وتطبيقاتها، لا بد من التعريج على بعض

---

[2]) ادريس الناقوري : دفاعًا عن المنهج الاجتماعي ، الثقافة الجديدة ع9 شتار 1978 ص:21.
[3]) إدريس الناقوري ، من أجل نقد منهجي متطور ، المحرر الثقافي ع1976/12/26ص:6

الآراء والمفاهيم للواقعية الاشتراكية أو الجديدة لدى الغرب وعند العرب ، لأن المرجعية الواقعية المغربية قد أخذت من الطرفين على سبيل المثاقفة والاحتكاك كما أوضحنا في السابق حين تحدثنا عن المثاقفة وأثرها في تكوين وتوجيه النقد في المغرب.

الفصل الأول

الواقعية الاشتراكية الأوروبية

تستمد الواقعية الاشتراكية تعاليمها ومفاهيمها من الفلسفية الماركسية فهي تنظر إلى الأدب كظاهرة اجتماعية في نطاق العلاقة الديالكتيكية بين الفكر والواقع الذي يفرزه ويوجهه ، فهي واقعية لأنها تدعو إلى ملاحظة الواقع وتسجيله بدقة وموضوعية خالية من العواطف والتهيؤات أو النزعات الشخصية وهي جدلية لأنها مرتبطة في معظم تجلياتها بالتفسير المادي للتاريخ ومبادئ الفلسفة الماركسية اللينينية التي ترى أن الظواهر المختلفة للكون ما هي إلا أوجه متعددة للمادة في حركتها الدائبة حسب قوانين الجدل بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الكون، وهو عملية تغيير مستمر وتطور متقدم من البسيط إلى المعقد، ومن الأدنى إلى الأعلى، والتي ترى كذلك أن المادة وحدها هي مصدر الفكر وأصل الاحساسات والتمثلات وأن الحقيقة الموضوعية متاحة للمعرفة التي يمكن أن تحقق بالتجربة والممارسة، وأن العلاقة الجدلية قائمة بين الواقع الاقتصادي والاجتماعي وبين الإنتاج الثقافي والفكري [4] ومن أبرز نتائجها أنها غيرت نظرة الإنسان العادي للتاريخ الذي ألحت على وجود قوانين محددة له ، وهي قوانين يمكن التوصل إليها، ويمكن للإنسان بالإسناد إلى منطقها أن يؤثر على مجرى التاريخ، وذلك ما جعل الناس يشعرون بقوتهم ومضائهم وينظرون إلى العالم نظرة تفاؤل ووثوق محاولين تغييره إلى ما هو أحسن وأجمل وأنفع[5]

واهم ما تقرره هذه الفلسفة هو عجز النظام الرأسمالي عن تحقيق العدالة الاقتصادية، ولذلك ينبغي أن يحل محله النظام الاشتراكي الذي يتميز بالملكية الجماعية لوسائل الإنتاج وبالسعي لتطبيق الفوارق الطبقية وإلغاء النظم الثقافية والاجتماعية التي تعوق سير المجتمع الاشتراكي وتقدمه، وفي تحقيق ذلك، رفع

---

[4]) انظر ستالين: المادية الديالكتيكية والمادة التاريخية ؛ (الترجمة الفرنسية) ص:13و115

[5]) مجموعة من الكتاب الروس: الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ،ط1 دار الثقافة الجديدة ، القاهرة 1976 ص:12.

للإنسانية كلها إلى مستوى اجتماعي يكفل الطمأنينة والمحبة والأمن للجميع، وبما أن الفن عندها لا يوجد إلا في واقع اجتماعي ديناميكي معين خاضع لقانون الجدل المادي/ التاريخي الذي تؤمن به ، فإن نظرية الأدب في هذه الفلسفة تصطبغ بتحديد مدى واقعيته باعتباره عنصرا من عناصر البناء الفوقي في الممارسة الاجتماعية، أي مكوّنا من مكوّنات الأيديولوجية الطبقية، وأنّه انعكاس بالضرورة لسيرورة مادية في حياة اجتماعية معينة من خلال العلاقات الدياليكتيكية بين الواقع والفكر [6].

وتحدد واقعية الأدب في وظيفته، أي فيما يتركه من أثر سياسي وفي ما تقوم به من تنوير في سبيل تحرر الوعي المستلب للطبقة السفلى (البروليتاريا) مثلا وتثبيت الوعي الصحيح، وبتعبير أدق، فالإنتاج الأدبي ينبغي أن يقوم بتقريب الواقع الموضوعي من تلك الطبقة، ولكي يؤدي تلك الوظيفة عليه أن يكون صادقا أي واعيا بحقيقة الواقع وبحركة التاريخ.

وعلى العموم فإن الواقعية الاشتراكية تعُدُّ الأدب شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي ووسيلة من وسائل المعرفة، وهذا الآن الأدب يتحول ــ حسب نظرية البنية الفوقية والبنية التحتية ــ إلى قوة اجتماعية ذات أثر فعال في حياة المجتمع قادرة على تدعيم نظامه أو على تغييره، ودحرجة ما فيه من قيم بالية، فالأدب يصبح قوة مادية يستوعبها الجمهور ويعمل بها ، لأن المقياس الأساس الذي تزن به الواقعية الاشتراكية الأدب هو قائم على مدى فهم ما يريد الأديب تشخيصه من خلال مجتمعه...[7]وكان أنجلز يقول :« إن أحد انتصارات الواقعية العظيمة هو

---

[6]) أندري باليار ـ بير مارشي الأدب شكلا ايديولوجيا، بعض الفرضيات الماركسية ترجمة قاسم المقداد ـ مجلة المعرفة السورية ـ ع248 أكتوبر 1982 ص:44.

[7]) د. شايف عكاشة : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر : دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية 1990 ص:138-139

اضطرار بلزاك إلى السير ضد ميوله ذاتها وآرائه السياسية، وذلك في كونه رأى حتمية سقوط أحبائه الأرستقراطيين فصوّرهم ووصفهم كأناس لا يستحقون مصيرا أفضل من هذا المصير.»[8].

ولذا يرى انجلز بأنه تعلم من بلزاك أكثر مما تعلم من الدراسات الاقتصادية والتاريخية لتلك الفترة فإنه يحكم ــ بالإضافة إلى الصدق الفني والتاريخي ــ السياسي الصحيح ولذلك يركز على مفهوم الالتزام النابع من الموقف والأحداث يؤكد على موضوعية العمل الأدبي الواقعي التي لا يمكن أن تتحقق إلا إذا اعتمد بالإضافة إلى دقة التفاصيل « التصوير الدقيق للسمات النموذجية في شروط نموذجية »[9] متوخيًا تمثيل القوة المتحركة والحركة وللتطور الاجتماعي، وتلخيص التركيبة الجدلية للخصائص الفردية الجماعية المميزة في الصيرورة التاريخية ، إن انجلز في نهاية المطاف قد « لا يرى معنى للأدب إلا في إنتاج المعرفة المرتبطة بشرط تاريخي معين ذي مهام سياسية معينة »[10] ومن هنا يمكن القول أن الواقعية الاشتراكية تطالب الأديب بمطلبين « من جهة أن يصور أو يعكس الواقع وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر، كما تطالبه من جهة أخرى بأن يكون واقعيا اشتراكيا »[11].

والواقعية الاشتراكية المتفائلة في الأدب تنبثق وتدين لرَصيد النظرية الماركسية اللينينية، ومن الحس التاريخي، ومن القدرة على رؤية الواقع الموضوعي وتصويره في إطار النسق العام للوقائع والأحداث « حيث أن إدراك الواقع فيها مرتبط بتحسينه، لأن الأديب عندما يعكس الواقع يخلق الرؤية التي

---

[8]) جماعة من الباحثين السوفييت : علم الجمال الماركسي اللينيني ، دار الفن الحديث دمشق (د.ت) ص:204

[9]) انظر: G.Lucacs :écrits de Moscou , ed sociales paris 1974 ;p :287

[10]) فيصل دارج : الواقعية أم الواقع ـ مجلة الكرمل شتاء 1982 ص:93

[11]) د. شايف عكاشة : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ـ مرجع سابق ـ ص:138

تشخص هذا الواقع، كما يبعث الرغبة في تحسينه » وهي « نشيطة لا تستهدف معرفة الواقع أو كشفه فحسب ، بل تحاول إعادة تشكيله وصياغته في قالب الرؤية الاشتراكية المستقبلية »[12] وقد وصفها « سيمونوف » في لقائه مع الدكتور محمد مندور بأنها : «... أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة لشعب ومشاكله ــ إلا أن روحها متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يصنع الخير وأن يضحي في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة »[13].

وعلق الدكتور شكري عياد على هذا الموقف بقوله: «.. الإنسان في نظر الواقعية الاشتراكية كائن سياسي أولا، ومن ثم السياسة تشغل المحل الأول في حياة أبطال المسرحيات والروايات الواقعية الاشتراكية وليست السياسة بوجه عام بل السياسة كما يقررها المذهب السياسي الوحيد المعترف به ، المذهب الماركسي اللنيني، وكما يطبّقها التفسير الوحيد المعترف به لذلك المذهب، وهو تفسير الحزب الشيوعي الذي يكون خطًا أشبه بالصراط، لا يجوز الانحراف عنه يمنة أو يسرة وإلا وقع الإنسان في الهلاك للأدبي، وطبقًا لهذا المبدأ ترى الواقعية الاشتراكية أن أهم موضوع يجب أن يعنى به الكاتب هو تصوير « البطل الجديد» البطل البروليتاري الإيجابي ، باني المجتمع الاشتراكي...»[14]-

والواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية الانتقادية على الرغم من اشتراكها في المبدأ الانتقادي، فالواقعية الانتقادية من الإبداع الفردي وتتمحور حول ما يسميه غوركي بالفردية البائسة التي ترى عيوب مجتمعها ولكنها لا تقدر على تغييره، لأنها لا تلتحم بالقوى القادرة على ذلك التغيير، ومن ثم ينتهي تمردها إما

---

[12]) السابق ص/139

[13]) محمد مندور : الأدب ومذاهبه ـ دار نهضة مصر القاهرة، ص:96-97

[14]) شكري محمد عباد: تجارب في الأدب والنقد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967ص:304.

باليأس وإما بالخضوع ، فإن الواقعية الاشتراكية تعتمد الفردية الاشتراكية الإجابية التفاعلية التي تنمو في ظروف العمل الجماعي، ولذلك تقول بأن الإنسان يدرك الواقع بوصفه كائنًا اجتماعيا، ويحاول دائما أن يؤثر في مجرى تطوره فيتخذ موقفه إلى جانب هذه الطبقة أو تلك[15]، والواقعية الاشتراكية نشطة وحركية وفعالة، تؤمن بأن الطبيعة والمجتمع جدليان، وأنّهما في تطور مستمر ، وهي حريصة على معرفة الواقع من أجل تغييره وإعادة تشكيله، إنها تنتظر بالأساس إلى ما يتمثله المبدع من واقع طبقته أو مجتمعه أو عصره، وتولى أذنا صاغية لأصوات ذلك الواقع الذي سيصبح على يد الفنان واقعًا جماليًا.

والواقعية الاشتراكية في أدبيات السوفيات، هي « منهج » يلتحم فيه العنصر النضالي بالعنصر الشخصي قصد تحقيق الوعي الثوري وبناء المجتمع الجديد والمساهمة في تغيير الواقع وتحسينه بوسائل فنية، ولذلك فهي تطالب بالالتحام العميق بالحياة وبالواقع، وبإبداع شخصيات نموذجية في مواقع نموذجية، وبالبرهنة على عمليات التحول الاجتماعي المتطور، والكشف عن القوى المحرّكة وبناء المنظور المستقبلي على أساس واقعي علمي سليم [16] وقد اعتبر مكسيم غوركي الشرعي لهذا الاتجاه لأنه عرف كيف يسخر عبقريته الفنية لدمج الأفكار الاشتراكية مع الحركة الثورية للجماهير الشعبية بزعامة الطبقة العاملة، وللتواصل إلى طريقة تفكير الإنسان البسيط وثقتهم كيفية استيعابه للتغييرات الناجمة من حوله، وربط حياته بالوعي الثوري وبإنجازات الفكر التقدمي المتحرر فبرهن على فكرة تغيير الذات واكتشاف قدراتها الفعالة وعلى نمو القوى التاريخية التي يجب أن تأخذ على عاتقها مسؤولية إجراء التحوّلات الثورية وتنفيذ الآمال الخيِّرة [17]

---

[15]) شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971ص:121-131

[16]) انظر :د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ط2 دار المعارف 1980 ص:59 وما بعدها

[17]) انظر:د. ماجدة علاء الدين: الواقعية في الأدبيين السوفيتي والعربي دار الثقافة دمشق 1984 ص:28-29

وقال: ميخائيب شولوخوف، في خطاب الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الثاني لاتحاد كتاب جمهورية روسيا الاشتراكية السوفيتية في 1965/3/23.« إن كل من يريد أن يفهم ما هي الواقعية الاشتراكية ينبغي أن يولي اهتماما بالغا للخبرة الهائلة التي جمعها الأدب السوفيتي في أكثر من نصف قرن عاشه، فتاريخ هذا الأدب هو الواقعية الاشتراكية مجسدة في الصور الحية لأبطاله، وفي التصوّرات الملموسة للنضال الشعبي »[18] وقد اعتمد هذا الكاتب وزملاؤه الاشتراكيون على التاريخية الواعية التي أدركت التأثير الحقيقي للأحداث الكبرى على حياة الفرد وحياة الجماهير وصوّرت عملية التدرج المعقدة لتكوين الإنسان الجديد، وللقضاء على ما خلفه نظام العلاقات الاجتماعية القديم من رواسب في ضمير الفرد وفي ضمير الجماعة، وقد أسهم الخطاب السياسي/ الحزبي كثيرًا في إلغاء الأفكار والعادات القديمة وبثِ مفهوم جديد للعالم ، إتقطته الواقعية الاشتراكية في وقت مبّكر، ومضت تخلق في ضوئه نماذج من الشيوعيين أنصار الوعي الاجتماعي الجديد فأصبح موضوع تكوين العنصر الاجتماعي في الإنسان على هذا النمط هو الموضوع المسيطر فيها [19] وعلى الرغم من سلطة الفكر السياسي الشيوعي في تحديد وتوجيه مفهوم« الواقعية الاشتراكية» الملتزمة، وربط الأدب بمسألة الصراع الاجتماعي فإنه لم يسوَ تسوية فجة بين الجمالي « الاستيتيكي » والسياسي، ولم يدعُ إلى انحياز الأديب بشكل مباشر ومكشوف، وإنما آثر أن تتبع الميول السياسية تلقائيا من الأعمال الأدبية التي تكشف عن الحقائق الكامنة وتعالج الواقع الاجتماعي معالجة موضوعية وفق قوانين الفن الخاصة[20]

---

18) انظر مقدمة كتاب : الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، مرجع سابق

19) بوريس سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية ، ترجمة : محمد عيتاني وأكرم الرافعي ط1 دار الحقيقة بيروت 1974،ص:235.

20) تيري ايجليتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ترجمة: جابر عصفور ،ط، الدار البيضاء 1986ص:47

والخلاف طال حتى المنظرين للواقعية الاشتراكية، فهذا جادانوف ــ دكتاتور ــ الثقافة الستالية أصر خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفييت سنة 1934 على« أن يربط العرض الفني الأمين للواقع والتاريخ بمهمة التربية الإيديولوجية أن يجند الأدب لخدمة الأهداف السياسية للدورة[21] ولكن « ليون تروتسكي » كان صريحا في مهاجمة فكرة تدخل الدولة والحزب في التوجيه المباشر للفنون والآداب على اعتبار أن الفن ينبغي أن يشق طريقه بنفسه، وطرائقه ليست هي بالصورة طرائق الحزب والدولة، وكان يؤمن بان الواقعية لا تعني دفع الشعراء والكتاب طوعًا أو كرهًا إلى الكتابة عن « مداخن المصانع أو الثورة ضد الرأس مالية فحسب وإنما هي فلسفة في الحياة تقدم منجزات هامة وتبحث بثقة تامة عن الجذور الاجتماعية للفن الخالص [22]

وقد عبّر ارنست فيشر عن الفن الحقيقي الأصيل في كتابه « الفن ضد الأيديولوجية»(1969) « الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمانه »[23] وهذا يدل على أن الواقعية صيغة من صيغ العمل يلون فيها كل كاتب إبداعه بأسلوبه الخاص انطلاقا من تجربته الشخصية ومن حياته الاجتماعية رغم جامع النظرة المنهجية والرغبة المشتركة في الموضوعية التي لا يمكن لتحقيقها أن يكون الفنان مقتنعا بانتصار الاشتراكية أو بمعرفة المبادئ الاجتماعية العامة و« أنني علي يقين ــ يقول فيشر ــ من أن الفن الاشتراكي في محتواه سيصبح، نتيجة تصادم الآراء أكثر غنى، وأكثر شمولا في موضوعاته وفي أشكاله ، وفي مجهوداته، وفي تنوع حركاته ومن أي فن في الماضي »[24].

---

21) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص:78-81

22) ليون تروتسكي : الأدب والثورة ، ترجمة جورج طرابشي ، دار الطليعة بيروت 975ص:48 وما بعدها

23) تيري اجليتون: الماركسية والنقد الأدبي ، ص:25.

24) أرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان ، دار الحقيقة بيروت ص:140-141

ولينين يعترف بأنه لا يقر ما جاء به بليخانوف ، ويرى على أن تولستون رغم انه يفهم التاريخ فهمًا صحيحًا، ولم يتبين أن المستقبل في صالح البرولتاريا ولكن لم يمنعه من إنتاج فن صادق عظيم [25]

ويبدو أن أنجز وماركس كانا متحفظين تجاه الأدب المذهبي أو المغرق في الالتزام ويوُضح ذلك قول ماركس: « ينبغي بالطبع أن يكسب الكاتب نقودا لكي يستطيع العيش والكتابة، ولكن لا ينبغي بأية حال أن يعيش ويكتب من أجل أن يكسب النقود » [26] ومن رسائل أنجلز إلى السيدة «ميناكوتسكي » والآنسة « هاركيتس»[27] أو إلى بعض الاشتراكيين الديمقراطيين الألمان، والتي يفهم منها القصد إلى التخفيف من غلواء الربط الميكانيكي البسيط بين المادية الاقتصادية، والانتاج الثقافي ولا سيما على المدى القصير [28]

لقد ساهمت أعمال جورج لو كاتش وبليخانوف في إضافة عناصر جديدة إلى فلسفة الواقعية الجديدة الاشتراكية، وساعدت على توضيح نوعية العلاقة التي تقوم بين البنية السفلى والبنية العليا، وساهمت في تقويم مسار النقد المادي الجدلي علما بأنها دعت بقوة إلى ربطه بقوانين المادة التاريخية في تفسير الحركة الاجتماعية، وقد أكد بليخانوف فهمه للفن ، ولسائر الظواهر الأخرى ــ انطلاقا من زاوية التصور المادي للتاريخ [29] واعتبر الإنتاجات الفنية ــ ومنها الأدب ــ وقائع متولدة عن العلاقات الاجتماعية ولا بد من الرجوع إلى العوامل الموضوعية ــ والاقتصادية منها على الخصوص لتحليلها ومعرفة منابتها الأيديولوجية، وهذه الإرادة التأريخية جعلته يهتم أكثر بالمضمون الاجتماعي للفن

---

[25]) تيري انجليتون: الماركسية والنقد الأدبي ،ص:45.

[26])K.Marx et f .engles : sur la littérature et l'art ,ed sociales paris 1954 p ;195.

[27]) G. Deflau , A.Roche : Histoire littérature- Histoire et Inerpretation du fait littéraire – histoire et interprétation du fait littéraire ed du seuil – poaris1977 p :266

[28]) نفسه : ص:270 عن مجلة le devoir social mars1897 ,p:240 :

[29] (G.p le khanov : l'art et la vie sociale ed , sociales paris 1949 p :148

وبتفسيره في ضوء التناقضات الاجتماعية التي تشكل«أولية الحياة التي يعكسها» إن ما يحق لنا أن نتطلبه مما سميه بتفسير التاريخ العلمي للأدب، وهو أن يبين لنا الشروط الاجتماعية التي تحدد هذا التاريخ ، ويكشف عن خصوصيات الوسط الاجتماعي التي تشرط وتكيف تطور شخصية الكاتب وسائر الكتاب في عصره [30] وأعطى مثالا عن ذلك في كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » فأوضح بأن تطور الفن لا يمكن فصله عن التطور الاجتماعي الذي يتحدد بدورة بالشروط الاقتصادية وهو يعتبر أن الماركسية قد أتاحت إمكانية إيجاد فن رائع يعمل في اتجاه التقدم الإنساني، وذلك لا يمكن إلا أن يسبغ عليه قوة وقابلية ومن ثم يمكن للكاتب او الفنان في نظره أن يختلف مع طبقته فينتقدها ويدينها لأنها لا تفعل أو لاتفعل بقدر كاف ما ينتظره منها ولذلك لا يمكن فهم أثره إلا بوضعه في شروط عصره وبتقدير رؤيته الخاصة للواقع [31]، وهكذا فإن واقعية بليخانوف التي عارض بها المثالية في الأدب والفن، هي الواقعية التي تتمكن من فهم العلاقات الاجتماعية المتطورة، والتي تنظر إلى الواقع كقوة متحركة تتجاوز ذاتها لترسي أسس واقع الغد، والفن الواقعي الصحيح عنده هو الذي يظهر للعيان بذرة المستقبل في الحاضر، ويجعل في نفس الوقت بتفتحها[32]

ولهذا فبليخانوف ، يرى المنهج الاجتماعي الذي يؤسسه النقد الماركسي لا ينبغي أن يقتصر على تحديد موقع الإنتاج تاريخيا واجتماعيا وتقديم تفسير أيديولوجي له، وإنما عليه أن يعطي تقييما جماليا أيضا ما دامت لغة الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي متأثرة بمضمونه، أي بالتصور الذي يكونه الأديب لنفسه عن الواقع ، وبالتجربة التي يمتلكها وبالأيديولوجيا التي يعبر عنها ،

---

[30] Ibid ,p:250-251

[31]) انظر جورج بليخانوف : الفن والتصور للتاريخ (مقدمة جان فريغل) ترجمة جورج طربيشي ، دار الطليعة بيروت /ط1 ،1977 ص:37 وما بعدها

[32]) انظر : نفسه ، ص:46-47.

ما دام الشكل بوجه عام وثيق الارتباط بالمضمون ومتأثرا أيضًا بتعاقب الطبقات وإشكالية الرصيد الثقافي المتوارث، وفي نظره ، أن « هذا النقد في مسعاه إلى إيجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية المعطاة ، يخون نفسه بنفسه إذا لم يفهم أنه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل، وأن علم الاجتماع لا يجوز أن يغلب الباب في وجه علم الجمال ، بل يجب على العكس أن يفتحه أمامه على مصراعيه... إن الفعل الأول للنقد المادي لا يغني عن الفعل الثاني ، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية[33] ومن هذا فإن بليخانوف يؤكد على أن النقد ينبغي أن يدرس الأدب كما يدرس شروطه، ويدرس جماليته كما يدرس ولادته الاجتماعية .

ونستنتج من آراء جورج بليخانوف أنه سعى سعيا حثيثًا في مقاومة المثالية في الأدب والفن، وبرهن على أن الفن هو وليد ارتباطات اجتماعية وأيديولوجية في الواقع المتحرك، والذي اتهم من أجل ذلك ــ بالسطحية والتعميم والدغمائية، فقد وضع حجر الزاوية في صرح المنهج الاجتماعي المستند إلى مفاهيم الواقعية الجدلية الاشتراكية وشق الطريق نحو علم الجمال مادي ولو انه يبقى باحثا اجتماعيا في أساسه.

وكانت أفكار وآراء جورج لوكتش (1885-1971) Gyorgy Lukacs [34] وجهوده النقدية من أبرز الأفكار التي دافعت بقوة عن مفاهيم الواقعية الجدلية وعدّلتها في نفس الوقت، فقد اشتغل في الثلاثينات من القرن العشرين بالفلسفة الماركسية، بالمادية الجدلية/ التاريخية وبالواقعية او الواقعية العضمى وكان يرى « أن الكاتب الكبير يتميّز بتعطشه إلى الحقيقة الذي يغلب على نواياه وأحكامه

---

[33]) السابق ، ص:53 وانظر أيضًا L'art et la vie sociale .op.cit) ;p :237-238

[34]) فيلسوف وناقد مجرى ، يدين لكثير من النقاد ويعترفون بأعماله وأفكاره ومنهم رولان بارط، الذي عده من عمالقة النقد الواقعي الاشتراكي الماركسي مع غولدمان

الخاصة »[35] وهو ينظر في ذلك إلى أقوال إنجلز عن بلزاك الذي استطاع رغم ولائه الخاص أن ينجح في تحليل بنيات مجتمعه المعاصر، إن شخوص الكاتب في نظره لا يتطورون حسب إرادته ولكن حسب« الجدل الداخلي لوجودهم الاجتماعي والسيكولوجي [36]. فالكاتب يقدم للمجتمع المرآة الكاشفة التي نستطيع من خلالها أن نسلك طريق « جبل جلجلة » إلى الكلية الإنسانية [37] والقاسم المشترك في رأيه بين كبار الواقعيين هو تجذرهم في مشاكل عصرهم الكبرى وتمثلهم القوي لجوهر الحقيقة التامة .

وقد أشار لوكاتش إلى منهجه في مقدمة كتابه (الرواية التاريخية) الترجمة الفرنسية والذي حدده في « البحث عن التأثر المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي وبين تصور العالم والشكل الفني الصادر عنه »[38] فهو يراهن على الكتابة الفنية لمعرفة الحياة الاجتماعية والكشف عن الرؤية الخاصة للواقع، وبذلك يتجاوز الأولويات الاقتصادية التي ركز عليها راديكاليو الماركسية ويعمل على المزاوجة بين علم الجمال الهيجلي وعلم الاجتماع الماركسي، ولذلك فهو يربط ربطا جدليا بين تطور الأحداث التاريخية وظهور أشكال تعبيرية مثل الرواية التي يعتبرها « ملحمة البرجوازية » وهي التي عكست أزمتها التاريخية العميقة وحددت علاقات القوى الاجتماعية المتعارضة إن الإشكالية عنده تتمثل في إيجاد صياغات فنية للحقائق التاريخية مثلما هو الشأن عند« ولتركوت»و «لترسكوت » و« تولستوي» اللذين أدركا بحسبهما التاريخي بعد التحولات الاجتماعية التي جاءت بها الثورة الفرنسية على عهد نابليون فشكل ذلك أساس روايتهما التاريخية الوطنية، وهو يرى أن « والترسكوت» تقدمي لأنه أسبغ حياة شاعرية على القوى

---

35 (Jean- yves tadié : la critique littéraire au xx eme siècle ed :p. bel font paris 1987p :158

36) IBID ;p/158

37) IBID ;p/158

36) نفسه ص: 158

37) نفسه ص:158

38) انظر: G.Lukacs le roman historique – payot1965 ,p :4

التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي صنعت ــ عبر مسار طويل من التطور ــ من حياتنا المعاصرة ما هي عليه وصيرتها كما نحن نحياها [39]

والإبداع عند لوكاتش يقدر حسب تمثله للواقع التاريخي وبمدى استعابه للنظرية الاجتماعية وبذلك تتحدد درجة تقدميته أيضا لقد بدأ لوكاتش بالمقولة الماركسية الأساسية تعتبر الأدب صورة للواقع، وصورة صادقة بقدر تمثلها لتناقضات التطور الاجتماعي ، ونفاذها إلى بنية المجتمع واتجاه تطوره المستقبلي، ثم أضاف مفاهيم أخرى يفسرها أو يكيفها بها كمفهوم الكلية الذي يربط الكل بأجزائه أو بعناصره المكونة في علاقة ديناميكية هي التي تسمح بمعرفة الوقائع الممكنة في شمولية واحدة بوصفها معرفة للواقع ولسيرورة التاريخ، وبدونها لا يمكن تمييز النظرية الماركسية عن النظرية البرجوازية[40] وحسبه فإن ماركس وانجلز كانا« يطلبان من كتاب عصرهما اتخاذ موقف ضد التفكك وضد الآثار المهلكة التي تتأتى عن تقسيم العمل، وذلك بواسطة التمييز الذي يسبغونه على شخصياتهم، كما يطلبان منهم تصوير الإنسان في جوهره وفي شموليته »[41].

ومن مبدأ الكلية – الذي يحكم كل إنتاج – في رأيه – يكف الأحداث في سيرورتها الشاملة، ويفيدنا بذلك عن المجتمع وعن بحثه عن المعنى الحقيقي للواقعية إلى معالجة الخصوصية الأدبية بمقولات فلسفية معتبرا ذلك« معار حقيقيا للكمال الأدبي»[42] وما يمّز النمط ، ــ في نظره ــ هو حضور سمات بشرية أساسية في أعلى درجات تطورها وفي أقصى تفتح طاقاتها الكامنة، مما يمكن من تصور اكتمال الإنسان في انطلاق قواه المتعاظمة، ولذلك يؤكد على أن

---

39) انظر السابق ،ص:35

40) الآن سيغود – أعلند سونولت : نظرية الأدب عند جورج لوكاتش ، ترجمة : إبراهيم العريس – الفكر العربي ع25 السنة يناير فبراير 1982 ص:60

41) نفسه ، ص:64 ، نقلا عن جورج لوكاتش « الأعمال الكاملة » مجلد10 ص:219.

42) الآن سيغوود ، داغلند سونولت: نظرية الأدب عند جورج لوكاتس ص:71

الوصف الحي للكائنات البشرية المتطوّرة لا يتأتى عبر هذه الأنماط التي يندرج فيها الخاص بالعام ويتجادل الطموح الشخصي مع المحمول الاجتماعي كما هو الشأن في أنماط بلزاك مثلا، حيث يتم التركيز على تصوير العوامل الأساسية للسيرورة الاجتماعية عبر العلاقات بين النّاس والمجتمع والطبيعة ، ومن خلال الجهود التي بذلها الأفراد ذوو الأهواء [43].

ويربط النمط ودوره في واقعية لوكاتش، ارتباطا وثيقا وواضحًا بمسألة الكائن وواجب الكينونة وفي الشخصية النمطية الفعالة يتجلى الدور التنويري للأدب، وهو ما ينبغي توخيه في مجال التربية الاجتماعية والسياسية الهادفة إلى تقدم الإنسان وتحقيق قيمه وتطلعاته إلا صلاحوية، ومن هنا يتخذ التزام الكاتب ــ في نظره ــ أهمية متزايدة ، وبدونه لا يمكن لاخلق أنماط ولا توصّل إلى واقعية عميقة، وعنده أن « كاتبا لا يتقد حماسه، ولا يحب الخير ولا يرفض الشر لا يمكنه أن يدرك ما هو الأساسي بالنسبة إلى الأدب الكبير »[44]

وهكذا لا تستقيم ولا تصح الواقعية في نظر لوكاتش إلا إذا كانت ملتزمة ولها موقف على الصعيد الأخلاقي والسياسي ، وكانت عارفة بجوهر العلاقات الاجتماعية وبسيرورتها التاريخية، لقد أخذ بريشت ــ في مناظرتهما ــ أنه اعتمد التجريد النظري الذي قاده إلى معايير ضيقة، وأغفل « الواقع الاجتماعي المشخص » كأن الأدب لديه تفتح مستمر لجوهر قديم [45].

وبريشت لا يوافق لوكاتش في واقعيته ، لأن بريشت ينطلق من أن معنى الواقعية هو في إدراك السببية الاجتماعية المحايثة للبناء الاجتماعي، قيمة العمل

---

[43]) السابق ، ص:73

[44]) نفسه ، ص:77.

[45]) انظر :

B.Bretcht : sur le réalisme ,ed ; l'arche paris 1970,p :88-89

الأدبي في أثره الداعي إلى التغيير ، لأن لوكاتش ومواقفه التجريدية متحصنة وراء فلسفة التنوير وشعاره« ديمقراطية الأدب » متقوقع في يوتوبيا « الديمقراطية الثورية » التي تدافع عن الإنسان في جوهره العام ، وارتبط كل نقده له بضرورة ربط الممارسة الأدبية بالتحولات الاجتماعية، وكأن اللحظة التاريخية هي الحامل الأساسي للحظة أدبية، وعلى وجوب التمييز في طبقية الأدب بين الثقافة البرجوازية المفتونة بالنماذج القديمة وبين الثقافة البروليتارية النازحة إلى خلق أشكالها الجديدة التي تمكنها من ترسم الواقع وقول الحقيقة [46]

وإذا رجعنا إلى مقدمة كتاب لوكاتش عن بالزاك، ترجم إلى الفرنسية بعنوان:« بلزاك والواقعية الفرنسية » فيؤكد على أن مفهوم الواقعية يعني « الاعتراف بأن الإبداع الفني ليس وسطا جامدًا كما تراه الطبيعة ، وليس مبدأ فرديًا يتفكك في حد ذاته أو يلتف في العدم »[47].

ونستنتج أن جورج لوكاتش كان ينظر إلى الواقعية على أنها جزء من حركة التاريخ المتطورة، وبقي مهتما « بالدراسة الأدبية » وكانت قراءته للأعمال الأدبية لا تهتم بناء الأعمال الأدبية، وإنما كان يقرأ فيها « سيرورة التاريخ الصاعدة على الرغم من أن أجزاءًا من كتاباته احتوت على الجدل السياسي والأيديولوجي فقد وصف بأنه طوّر أكثر نظريات الواقعية تماسكا وحقق بعثًا للاستيطيقا المثالية وقد ارْتدتْ زيًّا ماركسيًا [48].

---

[46]) Bréchet : sur le réalisme ,Ed ,L'arche paris 1970 ,p :88

[47]) انظر : فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ؛ نشر الفنك الدار البيضاء 1989 ص:189

[48]) انظر : رونيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة ،د. محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة ، ع110 الكويت، فبراير 1987 ص:195.

الفصل الثاني

الواقعية الجدلية الاشتراكية في المنظور النقدي العربي

إن المتتبع للساحة النقدية العربية في القرن العشرين وبحاضة في نصفه الثاني يترأى له الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي أنه يعيش في حالة سيئة جدًا ولذا اهتم النقاد بربط الأدب بالقضايا الاجتماعية والمصيرية للأمة العربية، وكانت تراود النقاد القضاء على التخلف والهيمنة الاستعمارية وربط الأمة بركب الحضارة الإنسانية، وإحياء مجدها التليد؛ واختلفت الرؤى حول الطريق الذي تسلكه للوصول إلى غايتها .

فبعد هيمنة الغرب على الوطن العربي وسلبه الحرية ، وقطع أواصره ، وربطه بالمفاهيم الغربية، جاءت اللحظة الحاسمة وهي بداية انزياح الاحتلال وعن طريق المثاقفة اعتنق النقاد والمثقفون عدة أفكار، وتبنوا طرقا شتى في إعادة بناء الأمة المفككة الأواصر المتخلفة الفكر والإنتاج... فانحاز بعضهم إلى الثقافة الاستعمارية وهم قلة قليلة، وسارعت الأغلبية إلى التقاط النموذج الاشتراكي في كل شيء وكان النقد من بين المساهمين في ترسيخ الثقافة الماركسية الاشتراكية.

وبما أن الثقافة العربية لم تستوعب هذا المنظور الاشتراكي بكل مفاهيمه ومقولاته فقد برز إلى الوجود ما أطلق عليه الواقعية العربية الجدلية الاجتماعية وكان ذلك نتيجة اختلاف في القراءة للمشروع الماركسي الذي جعل من الأدب صورة للصراع الطبقي ، وألغي بصفة ملتوية شخصية المبدع الفردية وجعل كل همه في خدمة الطبقة الكادحة أو كما عبر عنه أندري جدانوف في المؤتمر الأول للكتاب السوفيات 1934 « إن الرفيق ستالين قد عيّن مهندسين للنفس البشرية فما معناه؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية، معناها أولا معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة، ولا ببساطة كواقع موضوعي، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثوريا، ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفني الأمين للواقع والتاريخ بمهمة التربية الأيديولوجية للإنسان العامل وصياغته بروح اشتراكية، وهذا هو المنهج

الذي نسميه في الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية »[1].

وقد ميز الدكتور شايف عكاشة بين ثلاثة اتجاهات في الواقعية العربية [2] في تحديدها لمفهوم العمل الأدبي.

1ـ الاتجاه الواقعي الاشتراكي : الذي فهم الأدب فهما واقعيا اشتراكيا، حيث ربطه بالوضعية الاجتماعية القاعدية ، وانصب عمل أصحابه على نقد الوضع الاجتماعي الطبقي المتردي وعلى المطالبة بتغييره.

وهذا الاتجاه على الرغم من اصطدامه بالمروث الثقافي العربي ، إلا انه لم يتخل عن أبعاد الاشتراكية وهذا ما جعل أعماله النقدية تصبو إلى تكوين اتجاه تركيبي يستمد مادته من خصوصية الممارسة الأدبية العربية، ولكنه يستند في تنظيراته على الواقعية الاشتراكية.

2ـ الاتجاه الواقعي القومي الذي فهم الأدب فهما واقعيا، بحيث أن الأدب لم يعد مرتبطا بحركة المجتمع العربي كله.

3ـ الاتجاه الواقعي الإنساني ، فقد فهم الأدب فهما واقعيا إنسانيا، مجاوزًا في ذلك الحدود الطبقية والقومية التي من شأنها أن تحد من نفوذ رؤية الأديب إلى عالم الإنسان الواسع.

وأهم المفاهيم التي تناولتها الواقعية العربية باتجاهاتها الثلاثة ، قضية الثقافة وماهيتها .

فالاتجاه الاشتراكي لم يبتعد كثيرًا عن المفهوم الواقعي الماركسي للثقافة فهي بناء فوقي تتجسم معالمه في الفنون بأصنافها وفي السياسة والتربية والصياغات الفلسفية والعلمية والقانونية وفي العادات والأعراف والمثل، وفي القيم

---

[1]) انظر : صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة لكتاب 1978ص:83-84.
[2]) انظر : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر (مرجع سابق) ص:142 وما بعدها

المفسرة للسلوك العملي في المجتمع، وهذا البناء الثقافي ما هو إلا انعكاس للأسس الاقتصادية في المجتمع حسب ما ذهب إليه نقاد هذا الاتجاه مثل ــ عبد المنعم تليمة وحسين مروة، ونبيل سليمان، وعز الدين المدني ، ومحمود أمين العالم ومحمد كامل الخطيب... ويعلق د. شايف على ذلك بقوله:

« فخضوع البناء الثقافي المادي أو الاقتصادي لا يكون خضوعًا آليا ، فإذا كانت البنية التحتيّة تخلق العامل الحاسم في نهاية الأمر، فليس معنى هذا أن البنية الفوقية تؤدي دورا سلبيا إنها ليست مجرد انعكاس سلبي لتطور الإنتاج والخبرات المادية، بل تؤثر على الحياة الاجتماعية سواء من ناحية دعم أسسها أو من ناحية زعزعتها... وهذا يدل على أن البناء الثقافي ليس انعكاسًا آليا للوضع المادي، كما يدل أيضا على خطورة المهمة التي يناط بها البناء الثقافي في النهوض الاجتماعي وقدرته على قيادة البناء المادي نفسه »[3].

ورغم اتفاق الاتجاه الواقعي القومي مع الاتجاه الاشتراكي في المفهوم العام للثقافة إلا أنهم وسعوا مفهومه بتركيزهم على الجانب الروحي في البناء الثقافي إلى جانب العنصر المادي، فوسّع مجال البناء الثقافي ليشمل المجال الإنساني، بأسره، فالثقافة عنده تصبح مرادفة للحياة، وإدراك البعض ، مثل عبد الكريم غلاب، يرون بان الثقافة تختلف من مُجتمع لآخر بوصفه كائنا حيًّا يجمع إلى جانب بنيته المادية التحتية ، البنية الفوقية الروحية »[4]. وبهذا فإن الثقافة عند الاتجاه الواقعي القوي انعكاس إيجابي للوضع المادي، ولذلك فإنها تبقى مرنة، ويبقى مفهومها مرتبطًا بمجالات الحياة المادية والروحية على السواء، بحيث أن هذه المجالات تمثل قواعد أو لبنات ثابتة في جذع الثقافة، ولا تكون مجرد أشعة تعكسها القاعدة المادية، ولهذا رفع الاتجاه القومي شعار الأدب للحياة، عكس

---

[3]) مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:147-148.
[4]) عبد الكريم غلاب : رسالة فكر، الدار التونسية للنشر 1968 ص:43.

الاتجاه الاشتراكي الذي كان شعاره الأدب للشعب، فالحياة أوسع وأشمل من الشعب [5].

ولا تختلف نظرة الواقعيين الإنسانية للثقافة كثيرًا في الاتجاه القومي، فهي عندهم ، الحياة التي تمثل النماذج المختلفة لسلوك الإنسان وتصرفاته ومعارفه وعقيدته وقد انطبع مفهوم الثقافة عندهم بطابع إنساني عام بحيث هو يضم دفتيْ الواقع الاجتماعي الفوقية والتحتية على السواء [6] فالثقافة عنده مرادفة للحياة الإنسانية .

ومن مفهوم الثقافة نستطيع أن نعرف مفهوم الاتجاهات الثلاثة لماهية الأدب وطبيعته ووظيفته في المجتمع.

فالأدب عندهم تصوير إيجابي للواقع الاجتماعي، والأدب ثمرة اختيار الأديب العناصر من الواقع الاجتماعي، وهو ليس اختيارًا تعسفيًا ولا عفويًا، إنما هو اختيار يوجهه فكر الأديب وشعوره، كما انه اختيار محدود بحدود تجارب الأديب وخبراته. وهذا المفهوم للأدب كان من الأسباب الرئيسية التي جعلت النقد الماركسي لا يقضي العنصر الذاتي عن الأعمال الواقعية إقصاء كليا[7].

مع اختلاف بين التوجهات الثلاثة فإنها تلتقي في خدمة الأدب والأديب للمجتمع ورصد مشاكله التي هي جزء من مشاكل الأديب نفسه، مع المبالغة في الاتجاه الماركسي في إنشاء أدب بروليتاري، والذي ربما يؤدي إلى « أن الأديب البروليتاري لا يخلق ثقافة بروليتارية فحسب ، بل يخلق ثقافة اجتماعية ترتكز على قاعدة مجتمع بدون طبقات »[8].

---

[5]) انظر : عكاشة شايف ، مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:175.
[6]) انظر نفسه /ص:193 وكتابه ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص:73.
[7]) عكاشة شايف : اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص:48.
[8]) عكاشة شايف / مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ،ص:153.

وقد أكد محمود أمين العالم أن « عندما نتحدث عن مكانة العمل والعمال في أدبنا لا ندعو إلى قصر الأدب على تصوير المصانع ورسم الأحداث والحديث عن العمل والعمال وحدهم، وإنما نتحدث عن قيمة إنسانية ينبغي أن تسود في أدبنا العربي المعاصر تعبيرا عن حياتنا الثورية الجديدة »[9].

وهذا ما جعل نقاد الاتجاه الواقعي الاشتراكي، يستعملون مصطلح الواقعية الجديدة والواقعية الثورية، بدلا من الواقعية الاشتراكية، وهذا نلمسه بوضوح عند كل من محمود أمين العالم، ومحمد العشماوي، وحسين مروة[10]وقد اتسمت أعمالهم النقدية، ربط الأواصر وإقامة جسور المحبة بين شعوب الوطن العربي.

ولذا نجد الاتجاه الواقعي الإنساني إلى الأدب نظرة اتسمت بالموضوعية وعدم التعصب لمذهب معين وهو فهم من زاوية إنسانية، وخصائص المجتمع ولم يعد الأدب في نظرها محصورا في معالجة مطالب الفرد أو المجتمع بل صار يجمع بين كل هذه المطالب ، والأديب لم يعد محصورًا في مطالب قومية أو إقليمية بل تعدى ذلك كله إلى آفاق الإنسانية الرحبة [11] وينطلق هؤلاء النقاد هنا من أن الواقع الإنساني يتكون من ظاهر وباطن، وان على الأديب أن لا يكتفي في تصويره لما يظهر من الواقع لأن ذلك يبقيه في حدود التصوير السطحي أو الآلي للواقع كما عليه أن لا يكتفي بتصوير جوهر الواقع، لأن هذا يغرقه في التحرير، وبناء على هذا ينبغي له أن يجمع في تصويره بين ما يظهر في الواقع وما يختفي منه، ويحرصون على أن يفرقوا بين الجوانب الظاهرة والجوانب الجوهرية فيه ،

---

[9]) محمود امين العالم: الثقافة والثورة ، دار الآداب بيروت 1970 ص:91.

[10]) أنظر كتبهم على التوالي : ـ الثقافة والثورة ، ص:91 وغيرها
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، بيروت 1980 ص،204-209
- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ـ مكتبة المعارف بيروت 1988 ص:70

[11]) انظر " د. شايف عكاشة : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:193.
- و شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة العامة للنشر والتأليف القاهرة 1971.ص:15-16
- وعبد القادر القط في الأدب العربي الحديث مكتبة الشباب القاهرة 1978 ص:27.
- وعبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، الدار القومية ليبيا تونس 1978 ص:133

فالجوانب الظاهرة بضاعة مشتركة لا يكاد يختلف فيها أحد عن أحد،لأنها تنحصر في معطيات الحياة وأسبابها، أما الجوانب الجوهرية من الواقع فتبقى صحبة المراس، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة فحسب، بل تتعلق بغاياتها وقيمها ومثلها العليا، وهذا هو سر اختلاف الرؤى بيْن الأدباء، وأساس تمييز كل أديب وتفردة عن غيره وكيفية رؤيته للواقع المشترك، فالرؤية الذاتية في نظر الاتجاه الإنساني هي عنصر أساسي وفعال، وإن اشترط أن تمتزج هذه الرؤية بالرؤية الموضوعية التي تصور ماجدَّ عند الإنسان من وعي بمشكلات الواقع والذي يهم الأديب ليس الواقع الخارجي وحده، بل الذي يهمه كذلك هو الواقع العاطفي والروحي للإنسان[12]

ومن بين القضايا التي دار حولها الجدل والنقاش بين الاتجاهات الثلاثة ، مسألة ماهية الأدب [13]. فقد اختلف الواقعيون القوميون مع الواقعيين الاشتراكيين حول ماهية الأدب، على الرغم من أنهم قسموه إلى ما أطلقوا عليه بالواقعية الموضوعاتية والواقعية الإبداعية، فقد حصر الاتجاه الواقعي الاشتراكي موضوعاته في الصراع بين مضطهد (عامل) مع مستغل أو أجير(فلاح) مع إقطاعي أي في صراعات الطبقات بينما وسع القومي موضوعاته إلى الموضوعات التي تعالج كافة أوضاع أقطار الأمة العربية والبحث عن مكوناته الثقافية لتكوين شخصية الأمة التي ينتمي إليها الأديب، لتتجاوز المحلية والصراعات الهامشية، وهكذا من خلال هذه المساءلة الحوارية كشفت عن عيوب الموضوعاتية الاشتراكية المتمثلة في:

---

[12]) انظر : عكاشة شايف : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:193.194.

[13]) انظر: عكاشة شايف / مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:176-180

و- محي الدين صبحي : دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي ، بيروت ،ص:15-105-106

و- علي شاكر صراع الأجيال في الأدب المعاصر سلسلة اقرأ ع1971/34 دار المعارف مصر ص:5

و- غالي شكري: الماركسية والأدب ، المؤسسة العربية للنشر والدراسات بيروت 1979ص:187

و- عبد الكريم غلاب، دفاع عن فن القول ، دار الفكر المغربي (د.ت) ص:85-86

و- عبد الكريم غلاب : رسالة فكر ، ص:16

1 ــ واقعية حزبية ضيقة مستغرقة في البيئة المحلية الضيقة،لا تتعدى إلى باقي الأمة.

2 ــ واقعية أنماط لرفض الرؤية الإنسانية.

3 ــ واقعية أحداث وأفراد عزلت عن حركة الواقع ، افتراضية، نمطية تصورية.

4 ــ واقعية لا تعتمد على الموضوع بوصفه موضوع أدب، وإنما تعتمد على طريقة إدراك الأديب للموضوع وفهمه للصلات التي تربطه مع غيره من الموضوعات القومية وتميز بين الظواهر المحلية الضيقة والظواهر العامة الشاملة.

5ــ إسناد الجزء إلى الكل ، أي غالب ومغلوب، مالك ومملوك.

أما الواقعية الإبداعية، أو الإبداع في الواقعية ، فهي ليست بعيدة عن رؤية الاتجاه الاشتراكي، إلا أن الاتجاه القومي يعدها : وسيلة رؤيوية عند الأديب وليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آليا ولا يراد من الأديب في الواقع حتى لا يتحول إلى مجرد تقارير اجتماعية .

وهو عملية انتقائية لزاوية الرصد واكتشاف لما يعرف، ولم تبق مجرد انعكاس مباشر للقشرة الخارجية من الواقع، وإنما أصبحت انعكاسا حيًا لجوهر الواقع، بحيث تصوره ولا تلتصق به.

ولهذا فعمل أو إبداع الأديب يصبح بعيدًا عن أن يكون مجرد إسقاط مُباشر ولا بد أن يكون بعيدًا عن الممارسة الميتافيزقية والإلهام الخرافي أو مجرد إلهام الشياطين أو المهمات من ربات الشعر، بل هو ممارسة واقعية لعلاقة خاصة بين الأدب والواقع، فلا تغفل الواقع بل تزيد إليه وتضيف من وحي الذات إضافات مبدعة خلاقة، ومن هنا يمكن إقصاء العنصر الذاتي في الإبداع لأنه يحرك ساعة الإبداع، فإنه يظل على هويته بوصفه ابنا طبيعيا للمجتمع حيث تتجسم في إبداعه

فهي تساعدهم على فهم وتحليل واقعهم ومن ثم تدلهم على الوسائل الكفيلة بتغييره فكان لهذا التيار أثر بعيد « في شحذ الصراع في نطاق الغايات الفنية، ولفت النظر إلى الصراع الطبقي وإلى حالة الطبقات الفقيرة، وإلى قيمة التفاؤل في الأدب، وقد عرى الشعر من عناصر الغيبة وإن سمح للشعراء في الوقت نفسه بالاستهانة في شأن الشكل وفي لإضعاف قوة الإيحاء، وليس هذا عيب التيار نفسه، بمقدار ما هو عيب الحاجة الملحة إلى ترديد معاني الإصرار والصمود أو التسامح في طريقة رفع الشعارات »[16]

وبدأت هذه الاستهانة بالشكل تنحصر، نظرا لما أبداه النقاد من آراء ونظرا للمثاقفة عبر التيارات العالمية والتأثر بالتجارب الحديثة، وكما لا ننسى جهود التيارات الواقعية الثلاثة التي تباينت في كثير من المواقف واتفقت في بعضها.

والواقع أن قضية الشكل والمضمون ضمن هذه المنظومة النقدية وجدت صيغتها عند النقاد في عدم التفريق بين الشكل والمضمون تفريقا مدرسيا، وإنما هما مترابطان عند الاتجاه الواقعي الإنساني، وخضوع الشكل للمضمون عند الاتجاه الواقعي الاشتراكي ويتفق الاتجاه القومي مع الاتجاه الإنساني في كونهما مترابطان ارتباطا عضويًا، ويتفاعلان مع بعضهما البعض، ودواعي التغيير في المضمون تكون هي نفسها لتغيير الأشكال ، أي لا يمكن لأي تطور أو تغيير في في الأدب أن يتوقف عند المضمون وحده أو عند الشكل وحده، وإنما لا بد أن يشمل الجانبين معا، لأن الأدب عندهم يرتبط في شكله ومضمونه ببقية بنيات الواقع الذي ينبغ فيه مبدعه[17].

---

[16]) د. احسان عباس : « من سرق النار « جمع وتقديم « وداد القاضي » بيروت ،ط1،1980ص:48-49
وانظر: د. ماجدة حمود: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات ، دار كنفاني ، دمشق ،ط1/1992ص:144.

[17]) انظر : عكاشة شايف : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ص:161-196-و181و196-197-201-202.
وكتابه : اتجاهات النقد المعاصر في مصر ص:53 وما بعدها.
و- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص:83-84.

ومن خلال كثير من الآراء فإن مسألة (اللغة شدّت انتباه النقاد في الاتجاهات الواقعية العربية، وتكاد تتفق آراؤهم حول استعمال اللغة التي يستوعبها اكبر قدر من المتلقين، وهو اللغة البسيطة غير المعقدة ولا الصعبة الفهم وكان الاتجاه حول استعمال العامية، فيرى فيها الاتجاه القومي والإنساني أنها لا يمكن أن تستوعب كل الانشغالات الساحة الأدبية نظرًا لمحدودية الدلالية والاغراق في المحلية والخصوصية، والتفرد في الاستعمال في بيئة ضيقة... وعلى الرغم من أن الاتجاه الواقعي الاشتراكي اعتبر اللغة وعاء يحمل شكل المضمون فقط.

وقد اعتبر الناقد جبرا أن مشكلة الحوار معقدة عندنا ، نظرا لبعد الشقة العربية ثانيا[18] وربما اللغة البسيطة هي التي يمكن أن تلتقي عليها الآراء، وتكون في خدمة المصلحة الأدبية والقومية والإنسانية ولمد جسور الترابط والمثاقفة للآخرين.

كما لقيت قضية مسؤولية الأديب في بث الوعي وتثقيف المتلقي ولذا طرحت مسألة الصدق والوعي لدى المبدع، فالأدب وسيلة لتقديم المعرفة النابعة من الواقع أي الحقيقية ولذا فهو في هذه الحالة لا بد أن يكون صادقا مع نفسه لكي يفهمه المتلقي وتكون عملية الاتصال واضحة وسهلة ومبنية على الفهم المشترك.

وتباينت الأراء بين الاتجاهات الثلاثة في معايير أو مقاييس التقييم للأدب فالاتجاه الاشتراكي ينطلق من وعي وصدق الأديب وموقفه السياسي والمعيار الاجتماعي لاستعاب الأدب له ، والاتجاه الإنساني يرى في ذلك لا بد من توفر

و- محمود امين العالم وعبد العظيم انيس : في الثقافة المصرية ، ص:50 وما بعدها
و- عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر العاصر في اليمن دار العودة بيروت ،ط2 /1972ص:97
و- لويس عوض مقالات في النقد الأدبي الأنجلو المصرية القاهرة _د.ت) ص:159

[18]) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة – دراسات نقدية - بيروت نط2/1979 ص:92.

عنصرين من الصدق الفني، الشعوري والمعرفي، وصدق وجودة الأدب ناتجة عن تلاحم هذين العنصرين، وعلى الرغم من أن الاتجاه الاشتراكي يؤكد أن الأدب وسيلة معرفية، والفائدة في الوظيفة الأدبية هي ، الأدب وسيلة تثقيفية ، ولكنها وسيلة لاعداد الإنسان إلى حياة أفضل في نظر الاتجاه الواقعي الإنساني، ويصر الواقعيون الاشتراكيون ، على لزوم تشبع الأديب بالوعي أو الفهم الجدلي للواقع، وهذا انطلاقا من أن الأديب جزء من هذا الواقع ولكنه الجزء المتعالي بالوعي والقدرة على الإبداع، ولذا فهو بهذه الميزة التي تجعله ينفرد عن الناس، ووجبت محاسبته على هذه الميزة التي بفضلها يستطيع أن ينفصل عن البناء التحتي ليطل عليه من فوق وتتمثلة هذه المحاسبة فما يمكن أن نسميه (حرية ملتزمة) حسب رأي طراد الكبسي[19]

ومن هنا ألحت قضية الالتزام في الأدب، وفرضت نفسها في الجدال والنقاش النقدي لدى الاتجاهات الواقعية الثلاثة.

فالاتجاه الواقعي الاشتراكي يرى أن الجمع بين الحرية والالتزام ضروري وشرط لقيام الأديب بوظيفته[20] لأن الحرية ببساطة، هي أن تعرف قوانين الضرورة في المجتمع وأن تعمل على السيطرة عليها، سيطرة إجماعية شاملة وعلى توجهها لمصلحة المجتمع والإنسان عامة »[21]

والالتزام ليس إلزام بقدر ما هو وعي واقتناع كما أن الحرية ليست التحرر من كل شيء بقدر ما هي السيطرة على القيد بمعرفة أسراره وقوانينه ولذا فالوعي لدى الأدباء هو الذي يدفعهم إلى التفكير في مصير مجتمعاتهم وهو الذي يجعلهم يعدون أنفسهم ملتزمين بالدّفاع عن قضايا شعوبهم .

---

[19]) طراد الكبسي : الغابة والفصول ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1979ص:159.
[20]) انظر عكاشة شايف : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:164.
[21]) محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال القاهرة 1970ص:205.

ويؤكد ،د. شايف عكاشة على : « أن الحرية لا تتناقض مع الالتزام القائم على أسس الوعي، إذ أن هذا الالتزام يتحقق بالإرادة الحرة، وبوعي هذه الإرادة بقوانينها، لأن الحرية التي يطالب بها الأديب لا تتوقف عند حرية الفكر أو التعبير، وإنما تمتد إلى الحرية الاجتماعية بكل صورها وأبعادها،... وأن ماهية الحرية الملتزمة لا تخرج عن محور المفهوم الاجتماعي لها ، وغير أن هذا المفهوم لا يعني أن يخضع الأديب لشروط المجتمع ومتطلباته خضوعًا سلبيًا، فعند ما يطالب الأديب بالالتزام بقضايا المجتمع، لا يعني ذلك انه مدعو إلى قسر أو افتعال، أو إلى الحجر على حرية في التعبير، كما أن هذا لا يعني انه مطالب بأثقال ضميره بغير ما ينتقل به ..»[22] ولذا رفض الاتجاه الإنساني الواقعي ، أن يتحول الأديب وعمله على مجرد عملية دعائية لمذهب سياسي ما ، وإنما هو روح حضارة وطابع عصر [23] أو يتحول الأديب إلى التسجيل التاريخي لما يجري في العالم من أحداث أو يقوم بالتسجيل الفوتوغرافي للأحداث[24] ولذا قال محمد مندور :«...لا نريد أن يسلب الأدب أو الفنان حديثه وكل ما نرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجيات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لا بد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي الذي يعزز مكانة الأديب والفنان ...»[25] « فالالتزام بالقضايا الاجتماعية ينبغي ألا يحول بين الأديب وتجاربه الخاصة [26] لأن الاهتمام بقضايا المجتمع والإنسانية قد يؤدي في أحايين كثيرة إلى قتل موهبته الفنية .

وربما القراءة للواقعية العربية في مسألة الالتزام أغفلت عمدًا نوعًا من الالتزام الذي يتعلق بالإبداع لا بما يبدعه المبدع، وهو الالتزام الفني للأديب،

---

22) مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، ص:164

23) عبد القادر القط : ذكريات شباب ، دار مصر للطباعة (د.ت) القاهرة ص26

24) عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع ، دار المعرفة ،ط11971 ص:19

25) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون دار النهضة مصر القاهرة (د.ت) ص:237.

26) عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث : مكتبة الشباب القاهرة ،ط1978/1 ص:12

وربما تكون مقولة « كل مبدع أو أدب لا بد أن يكون « ملتزما بالقوة » إلى قراءة نوعين من الالتزام: الأول فكري أيديولوجي، قومي، ديني، عرقي... والثاني: فني أدبي، وهنا تبرز قوة المبدع الذي يعطى للفكرة حقها وينتج إبداعًا متزنا رزينًا فيأتي فنه تحفة جمالية ومعرفية... وهناك نماذج من الغرب وعند العرب جاءت على المنوال إلا أن النقد والقراءة الواقعية، أغفلت المفهوم الثاني واعتنت بالأول وقصرت الالتزام على الأيديولوجي والسياسي... واغمرته بالتعريف والإشهار والترحيب... وفي التفاتات محتشمة غير وفية نبهت على الشق الثاني الالتزام الفني، ومع بروز إبداعات من الناحية الفنية والجمالية في أرقى مستوى إلا أن القراءة النقدية تغافلت عنه أو حجبته، وراحت تلهث وراء مبتغاها المبيت سلفا وكأنها تجزئ الأعمال فلا تلتفت إلى أشكالها وهي تغترف من مضامينها [27] على الرغم من الوعود بالاهتمام نظريا والأخلاق تطبيقيا « وعلى الرغم من كثرة ترددهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي كان دائما هو المعيار الأساسي في تفسير خصائص العمل الأدبي[28].

وقد ثار النقاد الواقعيون على الشعر الوجداني، وربما رأوا فيه أنه لا يساير المرحلة، كما ثار قبلهم تيار الواقعية في أوروبا وبخاصة تيار الطبيعية على الشعر الوجداني باعتباره الشعر ــ لروحيته ومثاليته ــ غير قادر على مسايرة التطور الحضاري السريع الذي أحدثته الثورة الصناعية، ومن ثم فهو بمثابة حجر عثرة أمام هذه النهضة.

والثورة على الشعر الوجداني او رفضه في النقد العربي الواقعي قد اخذ

---

[27]) انظر: حبيب منسي : القراءة والحداثة ، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق عام 2000 ص:77

[28]) عكاشة شايف : اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص:68.

مسارين:

الأول: الثورة على القصيدة العمودية التي صارت غير قادرة على احتواء تجارب العصر وتعقيداته الفكرية والنفسية..

الثاني : المطالبة بنظم الشعر الحر « المتحرر من القيود الخليلية » والذي هو ــ في نظرهم ــ الحامل الأساسي لمعالم التطور الاجتماعي.

والثورة على القصيدة العمودية، ما هو إلا الجسر الذي عبر عليه تمردهم على الشعر الوجداني والثورة عليه، فهو ــ في نظرهم ــ لا يخدم إلا الجانب العاطفي أو الروحي في الإنسان، بينما ينبغي أن يوجد الشعر الموضوعي الذي يخدم العنصر الفكري أو المادي في الإنسان .

والفهم الخاطئ للشعر الوجداني[29] قد أدى إلى الثورة على القصيدة العمودية واللجوء إلى القصيدة النثرية والفهم الشيء للشعر الموضوعي قد أدى إلى بروز شعر لم يصور حقائق الواقع مما جعل هذه الأشعار تفتقد هويتها وتتأرجح بين دائرة الفن ودائرة العلم أو الخبر.

وأقرت هذه الاتجاهات الثلاثة الوظيفة الجمالية للأدب، واختلفت في تحديد مكان هذه الوظيفة في الأدب من مهمة الإفادة فيه.

فالاتجاه الواقعي الاشتراكي: يرى أن الوظيفة الجمالية للأدب تكمن في الإمتاع إلا انه غاية تكميلية او ثانوية تعقب الغاية التعليمية

والاتجاه الواقعي القومي، فالوظيفة الجمالية عنده هي وسيلة تشويقية، تسبق الوظيفة التعليمية، وتمهد لها، فوظيفة الإمتاع مطلوبة لفائدتها التوصيلية.

أما الاتجاه الواقعي الإنساني: الوظيفة الجمالية عنده تجمع بين كونها غاية

---

[29]) عبد القادر القط : خصائص الشعر الوجداني في كتابه، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، بيروت ،ط1987/2.

إمتاعية في ذاتها وبين كونها وسيلة تشويقية للغاية التعليمية.

ومهما تكن الاختلافات حول وظيفة الأدب ودور الأديب والتزامه وحريته فإن الاتجاهات الثلاثة، قد انطلقت كلها من منطلق واحد هو أن الأدب نبتة واقعية، وان الواقع بظروفه هو الباعث المباشر على وجود هذه النبتة وعلى تلمينها بلونه الخاص [30].

هذه معظم الآراء والمفاهيم التي تناولها النقد الواقعي الغربي والعربي بمختلف اتجاهاته ومقولاته التي استقى معظمها من الأسس المعرفية الغربية وبخاصة من المقولات الماركسية والاشتراكية.

فهل وجدت صدى لدى الساحة النقدية المغربية؟ وهل اتبع النقاد في اتجاهات الواقعية، ما عرفناه سابقا في الساحتين الأوروبية والعربية ؟

هذا ما سنحاول التعرف عليه في تناولنا للواقعية الجدلية أو الاشتراكية او الاجتماعية كما يحبذ بعض النقاد أن سميه.

---

[30]) انظر: مثل هذه النتائج التي توصل إليها ،د. عكاشة شائف في دراسته: مفهوم الأدب النقد العربي المعاصر ، ص:212-216.

الفصل الثالث :

الواقعية الاشتراكية «الاجتماعية»

في

النقد المغربي

إن الفكر النقدي المغربي اتسم بالاحتماء بالسياسة والصراع الأيديولوجي كما تتبعنا سابقًا، إلا أن الملاحظ في الساحة النقدية وجود تيار يريد الاحتماء بالواقعية واتخاذها ستارًا لجدليته، ومن ثم تقوية آلياته الإجرائية في الخصومة والاحتجاج، كما استفاد من انتشار هذا المفهوم في الثقافة المعاصرة وأدى هذا الاحتماء إلى الترويج لمقولاته التي أخذت مصطلحات نابعة من مقولات الواقعية الجدلية، مثل الموضوعية والالتزام والوعي والصدق والانعكاس والواقع والطبقية، البنية التحتية والفوقية في الثقافة والفن، والثورية، ومسايرة المرحلة، و الواقع التاريخي،... وغيرها كما سنلاحظ عند نقاد الواقعية المغربية ... والمتتبع للساحة النقدية وموجتها الواقعية، يحق له أن يتساءل عن مدى استيعابها للمقولات والمفاهيم التي استقت منها فلسفتها وآراءها، وبالأحرى نظريتها...

يرى الواقعيون المغاربة ــ في تأسيسهم لنظريتهم « العلمية » أنه لا بد من احترام الموضوعية وتحكيم العقل واستحضار الوعي، والابتعاد عن الخيال، ومحاولة إدراك الحقيقة وفهم معطيات الواقع وشروطه، ولذلك فهم يولون الأهمية لمضمون العمل الأدبي أولا وينظرون إليه على انه تصوير معين لواقع اجتماعي محدد، وتعامل خاص مع تجارب حياتية في ظرفية مشروطة.

وفي اعتقادهم، أن البرجوازي ، الذي يدافع عن خطه وعن طبقته ينتج أدبا مضللا ومغالطا، يزيف معطيات الواقع ويقصر عن تمثل حقيقة الصراع فيه، وعلى النقد أن يوظف في تحليله مقولات« الواقعية الجدلية لتبين عجزه وكشق مغالطاته.

أما التقدمي الواعي (في نظرهم) ــ الذي يناضل من أجل التطور الإيجابي، ينتج أدبا صادقا وصريحًا يعبر عن الصراع القائم بين القوى المتناقضة في المجتمع ويدرك حقيقة الواقع في حركيته ومعطياته،والنقد مطالب بأن يجد فيه

مجالا مناسبا لتمثلاته وتطبيقاته وعلى هذا الأساس بنى النقاد مفهوماتهم وآرائهم:

فالناقوري، يحدد مثلا، مفهومات واقعية ، كالموضوعية والإلتزام والوعي ،... وغيرها، ويفرق بين ما ينعته بالأدب الطليعي والأدب البرجوازي ويدرس الإنتاجات الأدبية على ضوئها .

ونجيب العوفي، يحاول استقراء الواقعي في الأيديولوجية والأيديولوجي في الأدب ومن ثم البحث عن الأيديولوجية الأدبية،ومنها إلى إشكالية الكتابة، وإشكالية التاريخ.

وعبد القادر الشاوي، يطابق بين النص والواقع الطبقي، وينظر إلى الأول من خلال سلطة الثاني .

وبعد هذا التمهيد المركز فإنني سأحاول أن أصطحب هؤلاء النقاد، أستقرئ مفهومهم وآراءهم الواقعية نظريا وتطبيقيا.

فإدريس الناقوري عند تحدثه عن « النقد الواقعي » لا يرى في « النقد» إلا أن يكون موضوعيا ويجعل الموضوعية شرطا أساسيا وعنصرا هاما ينبغي توفرها في الناقد، وغيابها يؤدي إلى تحريف وتضليل النتائج ويفقد العمل قيمته ومصداقيته، وهذا شيء منطقي ومتعارف عليه، فإذا كانت الموضوعية تعني الحياة والابتعاد عن التعصب والذاتية، والاكتفاء بتحليل الموضوع وتحديد عناصره وخصائصه.

فالموضوعية عند الناقوري لا تعني الحياد التام و التفرج على الواقع من بعيد، بل « ستظل على الدوام مصطلحًا أجوفًا ما لم تعن الانحياز لصالح التقدم والتطور وما لم يتم تسخيرها لخدمة قوى المستقبل وبناء مجتمع التكافؤ والحرية »[1] وفي نظره، أن الحقيقة التي تتوخاها الموضوعية، هي حقيقة لا

---

[1](إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ص:309.

والحارسة الأمينة للقيم التقليدية، والناقوري يرى أنها لا تزد على وصف « الغربة » التي يعاني منها أفراد هذه الطبقة الممثلون في البطل « إدريس» الذي هو الكاتب عينه، وأنها دعوة صريحة إلى ضرورة تمثل مكتسبات الحضارة الغربية والفكر الأوروبي وتكفيها مع المعطيات القومية مستلزمات المنهج العلمي، وأنها في الأخير تكثيف لأطروحة العروي حول النخبة ودورها في تحديث وتنوير الأمة بواسطة ممارستها الثقافة « الأيديولوجية » وهو اتجاه مدان لتجريديته وإغفاله حركة الواقع ومعطيات العملية الاجتماعية...[9]،

أما رواية عبد الكريم غلاب « دفنا الماضي » الشهيرة، فإن الناقوري يرى فيها قصدا واضحًا إلى استغلال خلفيات التاريخ الوطني في الدفاع عن الطبقة البرجوازية « التجارية » و « الصناعية » وتصويرها كطبقة أصيلة لها تقاليدها النضالية والقيادية ، تلك الطبقة التي يقرر أنها تحتمي بأيديولوجية الخط السياسي الذي ينتمي إليه غلاب ويدافع عنه، ومن أجله فهو يمزج التاريخ بالفن الروائي فيشوهه ويزيفه كما أنه لا يعمق فهمه ولا يقدم التحليل « الواقعي » والشامل لتطوراته، وإنما يحتال فقط لاثبات فضل البرجوازية الوطنية في بث الوعي السياسي والنقابي وفي مناهضة الاستعمار وتحقيق الاستغلال والإهمال، ومن ثم يعتبرها « أداة تضليل وتزييف فكري » لا تقصر عن الواقع فقط، وإنما تكسره وتطمسه، وهذا يتماشى ــ في نظره ــ مع كتابات غلاب السياسية و« ممارسته النظرية والعلمية »[10].

ويرى في رواية « جيل الطمأ » لمحمد الحبابي ، أنها انعكاس للأزمة المثقف البرجوازي ، الذي يمثله البطل « إدريس»(المؤلف» الذي يجد نفسه ــ بعد عودته دكتورا من أوروبا ــ غير قادر على التأقلم والتلاؤم مع الأحوال

---

[9]) السابق ، ص:49 وما بعدها

[10]) نفسه ، ص:83-84.

الجديدة في المجتمع عبر مواقفه العملية يتبين انه« برجوازي » متزمت يؤمن بالطبقية والحسب والجاه...» وعلى ذلك فليست« جيل الظمأ » قصة المثقف الشريف الذي ينبغي أن يقوم في بلاده بالدور المنتظر منه ، وإنما هي قصة البرجوازي الذي عاد ليوظف مؤهلاته كما يوظف راس المال الأجنبي في البلاد المتخلفة...»[11] وهي وإن كان لها بعد تاريخي وبعد واقعي وبُعد فكري ، فهي لا تنظر إلى التاريخ في مفهومه الجدلي،و « عبر نظرية صراع المتناقضات» وهي لا تعرض للواقع إلا عرضا وبرؤية ستاتيكية جامدة ، وهي في الأخير ذات بعد مثالي بورجوازي لأنها عمل ذهني وتجربة خيالية لا تستند إلى واقع ملموس ولا تراعي قضايا الثقافة والمثقفين الذين تتحدث عنهم وتصدر عليهم جميعًا ــ ودون تحليل لوضعياتهم أو انتماءاتهم الطبقية والأيديولوجية ــ حكما واحدًا مثل قولها «إنها عقلية المثقفين في شمال إفريقيا، أولئك الذين يقفزون إلى نهاية المضمار فجأة » ولأنها جعلت أزمة البطل أزمة فردية قبل كل شيء في حين الواقع الذي صدمه مرتبط بعلاقات إنتاج استعمارية واقطاعيه وبرجوازية كانت السبب في الإنسانية وهذا بالضبط ما لم يدركه بطل الرواية (مؤلفها) لأنه لو فهم السبب الحقيقي الكامن وراء هذا التعفن والفساد لما كان بطلا مأزوما، ولحول إلى بطل ثوري ، إذا كان بالفعل يتوفر على مؤهلات بطل مثقف من هذا النوع...»[12] وإذن فهو بطل مثقف ولكنه لا يدرك أبعاد الموقف الاجتماعي ولا العلاقات الجدلية التي تربط الفرد بالمجتمع والمثقف بواقعه، فهو مثقف سلبي أولا واقعي أن « جيل الظمأ » في حكم الناقوري « لا تخرج عن إطار التمسك بمقولة النظام العام باعتبارها مجموعة أجهزة ومؤسسات تستقطب اهتمام الفرد وتمتده إلى آلية عامة ترتبط في جوهرها بنمط إنتاج وعلاقات تكرس بني رأسمالية تدعمها مفاهيم

---

[11]) المصطلح المشترك ، ص:91.
[12]) نفسه ، ص:95.

وقيم الاستغلال والاستثمار »[13].

ويصل الناقوري بعد تحليل هذه النماذج الروائية وكل هذا الجهد وما بذله من طاقة في الاستنباط، يكشف عن قصورها وتقصيرها في الاقتحام بالواقع الاجتماعي الصميم، وعن عدم إخلاصها في إبراز حقيقة القوى المتصارعة فيه، لأنها ــ في اعتقاده ــ محكومة برؤية مسبقة وبأيديولوجية معينة هي أيديولوجية المؤلف الذي يعرف هو أن انتماءه الطبقي أو خطه السياسي أو موقعه المادي أو قصوره الثقافي لا يسمح له بتحليل الواقع تحليلا جدليا « علميا » وإلا كانت النتائج عليه وعلى الطبقة وواضحا أن الناقوري كان يخوض من وراء طروحاته الواقعية صراعًا أيديولوجيًا كبيرا فوجد في هذه المفاهيم المبكرة للواقعية الاشتراكية خير مساعد ، إنها مفاهيم ومقولات الواقعيين الماركسيين الروس (السوفيات) الذين ركزوا على وظيفة الأدب في التغيير الاجتماعي، وحددوا درجة واقعية في أثره السياسي ودوره التنوري ، إلا أنهم لم يبالغوا ، ولم يصلوا إلى هذه الدعائية والمحاسبة والتفتيش الدقيق، فالواقعية الأدبية تنزاح في نهاية الأمر عن إرادة المبدع وتخضع لقوانين الكتابة وهنا يكون دور الناقد في البحث عنها وكان على الناقوري أن يعمل بنصيحة انجلز القائلة: « إن العمل الفني الكبير اجمل من أن نشرحه ونقطع أوصاله بسكين نقد نظن أنها طبقية »[14].

أما القصة القصيرة عند الناقوري، ينظر إليها كشكل تعبيري يمكن ضمنيا بين إرادتي الكاتب والقارئ في بلورة العلاقة القائمة بينهما على أساس النظرة الموضوعية إلى الواقع المتبلور، والإبداع يكون فيها وسيطا بين الذات والموضوع من جهة وبين القارئ من جهة ثانية وعليها أن توائم بين متطلبات الوظيفة ، لأن الثقافة الفنية لا تفيد ولا تتم إلا بمعرفة الواقع تحكمها اعتبارات فكرية

---

[13]) السابق ، ص:100.

[14]) انظر : محمد دركوب : الأدب الجديد والثورة ، كتابات نقدية دار الفرابي بيروت1980ص:29.

وأيديولوجية.

مما سبق يتضح أن الناقوري يريد أن يؤطر إنتاج القصة القصيرة المغربية ضمن واقع الأدباء القصاصين المنحط، وواقع البرجوازية الصغيرة الممزقة التي ينتمون إليها، وواقع البنية السفلى التي يعكسون رؤيتها ويمثلون أيدلوجيتها، لكنه يعترف بتفاوته الناتج عن مدى عمق ومدى توافر المتطلبات السابقة، وإذ كان بعضه قد حقق تقدما بنائيا وفنيا، فإن أكثره بقي متخلفا، ويرجع ذلك حسبه إلى المحتوى ، لأنّه ظل متشبثًا بمفاهيم مثالية عن الفن وعن الإنسان وقاصرا عن استيعاب الواقع ومعرفته، معرفة دقيقة على تحليل علمي ملموس[15]. إذ ينظر البعض إلى الإبداع على أنه إنتاج فردي خارق والحال أنه من إنتاج قوة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب ويعبر باسمها ولذلك تتحدد قيمته الفنية في التحليل الأخير بمدى قدرته على وعي واقعنا المتحرك، وتقديم رؤية إيجابية تساهم وتحث على تغييره وتحسينه، ويزعم البعض الآخر أنه واقعي في إنتاجه في حين انه يكتب بطريقة مجردة تتم عن جهل بالقوى الحقيقية المحركة للنشاط الاجتماعي والقوانين الموجهة للواقع الموضوعي، وهذا يفسره الناقوري بطبقية الإنتاج الأدبي، وانعدام الممارسة النضالية التي توفر للكاتب الخبرة الحقيقية وتبعده عن الأوهام المضللة والنظريات المثالية، وعن الإغراق في التجارب الشكلية التي يقلد فيها بعض النماذج الأدبية، والتي يمكن اعتبارها ترفًا فنيًا على المثقف العضوي مسؤوليات أولى من الاقتصار عليه، إذ ليس « المهم أن نكتب كما كان (موباسان) و (تشيكوف) و(همنجواي) يكتبون وليس كافيا أن نقلد آخر النماذج الفنية عند نجيب محفوظ، وزكريا ثامر وغادة السمان مثلا ، بل المهم أن نكتب عن واقعنا المحلي ونعبر عن طموح ومستقبل القوى الاجتماعية المحرومة ...»[16]

---

[15]) إدريس الناقوري المصطلح المشترك ، ص:144.

[16]) المصطلح المشترك ، ص:147.

أيديولوجية البرجوازية، وبما اجتاح الساحة العربية منذ الستينيات من وجودية وعبث ولا معقول وغير ذلك من المذاهب التي تمخضت عنها تطورات الرأسمالية الغربية والحرب العالمية التي أشاعت جو الإحباط والهزيمة والتشاؤم والقلق... ويحكم عليها أنها ليست إفرازًا ذاتيا تلقائيًا تولد عن مجرد رغبة القاص في الكتابة، بل هي عطاء فكري ظهر بناء على ضرورة اجتماعية ونتيجة لتطور العملية الاجتماعية التي تحركها ديناميكية مادية وبشرية معقدة ومتشابكة [18] وتتجلى عند محمد برادة ، الذي ينطلق من واقع الرفض والإدانة للبنيات القائمة على الظلم والاستغلال، ولكنه يبقى حائرا أمام الحل المطلوب، لا يستطيع التخمين به أو الإفصاح عنه أو عند محمد إبراهيم بوعلو، أو محمد زنيبر اللذين يريان أن الحل ينبغي أن يأتي من الخارج ونماذجهم غير موفقة ، لأنها، في رأيه ، لاتتبنى « النظرية العلمية » في التحليل ولا ترتبط بالقوة المؤهلة تاريخيا للتغيير.

ومن خلال دراسة مجموعة أحمد المديني « العنف في الدماغ» يحاول وتجسيد الواقع المأساوي من خلال أيديولوجية تؤطر أفكاره وتجعله يعطي الاستقلالية الأسبقية للواقع اليومي المبتذل ويحرض عليه بعنف وثورية وفي مجموعة محمد إبراهيم بوعلو « الفارس والحصان» الذي يسخر أسلوبًا فنيا بارعا ليقابل بين الخيالي والواقعي ويزاوج بين الفني والأيديولوجي وليعبِّر عن واقع معين في مرحلة معينة ويبشر بعد الخلاص الحتمي المنتظر، مجموعة ربيع مبارك « دم ودخان » الذي يجنح إلى رصد الواقع المباشر من خلال تصوير شخصيات نمطية ، في نوع من الحياد والموضوعية ولكن دون معالجة جدلية لحركة ذلك الواقع وسلوك تلك الشخصيات، إذ ينظر إلى الإنسان كقيمة مطلقة (مثالية) وليس باعتباره نتاج واقع اجتماعي وظروف اقتصادية وسياسية لا بيل إلى تجاهلها، وفي هذه الدراسات كان الناقوري يبحث عن التمثل الأيديولوجي

---

[18]) السابق ، ص:169

« نظرتها إلى العلم»، ورجح أن « حقيقة الشعر ليست مثالية مطلقة ولكنها واقعية اجتماعية »[21] تتمثل في السياق اللغوي الخاص وتعمل وفق قانون الضرورة والاحتمال ــ حسب مفهوم أرسطو ــ فالشعر المغربي المعاصر ــ في اعتقاد الناقوري ــ جاهد في نماذجه الحية على الأقل في معالجة الواقع المرير ، وفي استثارة الآخرين وتبصيرهم به ، وعلى الرغم مما في قصائد « المقاومة الشعرية » في المغرب من مسحة رومانسية حزينة وما يطبعها من « رؤية مأساوية » فهي تنطلق غالبا من رفضها وثوريتها من نظرة « علمية » تقدر طبيعة المرحلة وتؤمن باحتمالات الواقع ومصيره الحتمي إلا أنها تفتقد في اغلب الأحيان لذلك « المصطلح المشترك » مع المتلقي الذي يضمن لها النفع والانتشار، ويجعلها واضحة وعميقة ، وسهلة وممتنعة في آن واحد، وهنا يكون على الشاعر أن يتنازل عن أنانيته وتقديرًا للقارئ في استيعاب النص وتمثل أبعاد التجربة الفنية من حسابه أن يقاوم الشاعر ويتألم من أجل الآخرين ثم هو يلغيهم من حسابه ويحطم الجسور التي تصله بهم، ثم غياب هذا الحد الأدنى من التفاهم بين الشعر وقارئه قد يؤدى إلى مزالق عديدة في فهم الإنتاج وتقدير أهميته ووظيفته، وربما دعا إلى الاستعانة بما هو شخصي على ما هو شعري، وهو أمر معكوس لأن الشعر هو الذي ينبغي أن يحملنا على التعاطف مع الشاعر وليس العكس.

ونستخلص من نظرة الناقوري للشعر ووظيفته وعلاقاته المختلفة وبثه للوعي، ومساءلته للواقع،... أن الناقوري يريد تحميل الشعر مثل بقية الفنون، رسالة وفكرا وأن يكون قريبا من واقعه ومن الطبقة التي يعبر عنها ليتحقق التواصل الفعال ويؤدي وظيفته المطلوبة في التوعية والتحريض ، وهو بهذا يستوحي نظرية بريشت في « الواقعية المقاتلة » وفي « جدلية الكتابة والقراءة

---

[21]) السابق ، ص:291.

ويعتبر مثله أن الكاتب الواقعي ، ينبغي أن يكتب بطريقة مفهومة لأن هدفه هو التأثير بشكل حقيقي على بشر حقيقيين، وأن كتابة الحقيقة هي دائما من اجل شخص ما لكي يستخدمها في شيء ما ، وهو أيضا يخاطبه بمثل قوله: « أيها الكاتب إنك لا تقاتل وحيدًا فقارئك يقاتل معك إذا عرفت أن تشده إلى المعركة، كما انك لست وحيدا في بحثك عن الحلول، فهو أيضا يستطيع العثور عليها معك »[22]

وثاني هؤلاء النقاد الواقعيين الجدليين، نجيب العوفي، الذي تسلح في صراعه النقدي/ الأيديولوجي بمفاهيم الواقعية الجدلية، وحاصر بها خصومه — كما تتبعنا — ليدفعهم على الاعتراف معه بضرورة الاحتكام إلى الواقع في جميع أبعاده ومعطياته، أي إلى اعتباره مقياسا أساسيا في فهم العمل الأدبي وفي تقديره ، الواقع في رأيه — لا يمكن فهمه واستعاب كوامنه إلا في إطار جدلية الصراع والمتناقضات التي تحكم حركته، والتي تنعكس ظلالها على الانتاجات الثقافية الفكرية كلها ومن ثم يقوم ذلك الالتحام الحميم بين الأدب والواقع المتجلى في الفكر أي بين الأدب والأيديولوجية التي هي بيت القصيد ومقصد كل دارس موضوعي وكل ناقد واقعي.

والعوفي في هذا لا يخرج عن الدائرة التي رسمها قبله الناقوري ، في أن يستشف الأيديولوجي في الأدب، وأن يقوم النص في نهاية المطاف بمقدار ونوعية حمولته الأيديولوجية التي تنم عن مواقف صاحبه وولائه لكنه يحاول أن يتجاوز هذا الفهم الآلي للنص الأدبي ويبحث عن خصوصية الخطاب الأدبي وطريقته في تضمن الأيديولوجي، ويقرر أن الأدب« ليس رديفًا ظليا للأيديولوجية فيقاس بقانونها (مسطورتها) ويخضع لطائلتها، كما أنه ليس حركة مستقلة خارج

---

[22]) B.Brecht:sur réalisme , l'arche, paris 1970
- les arts et la révolution ; l'arche , paris 170

انظر كل من.

مدار الأيديولوجيا فيقاس بقانون (مسطرة) غير أيديولوجية، ويخضع لطائلة فنية / تقنية صرفة [23]

وربما يكون ذلك مستمد ــ عنده ــ من أن الأدب نشاط لغوي وفني خاص، وشبكة معقدة من العلاقات الذاتية والموضوعية المتفاعلة التي تجعل الموقف الفني متميزا عن الموقف السلوكي والأيديولوجي بمعاييره الضابطة الخاصة التي بدونها يفقد ماهيته ومناطه، وعليه فهو يرفض ــ نظريا ــ أن يقيس الأدب بالواقع مباشرة ويختزله إلى مجرد صورة حرفية لفكر صاحبه أو مجتمعه أو طبقته، وإن كان لا مانع من تحديد مستوى الوعي الأيديولوجي الذي يعبر عنه على اعتبار أن الأدب مهما تحقق له من الاستقلال وتميز، لا بد أن يحمل أفكارا ويعبِّر عن موقف اجتماعي، ولكن بطريقة فنية خاصة إذ أن عملية الإبداع ــ في رأيه ــ تطهر الوعي الأيديولوجي ، وتعيد تشكيله وإنتاجه بلغة متميزة متحررة وبتقنيات وأدوات فنية خاصة تختلف باختلاف طبيعة الفنون والأجناس الأدبية[24] ومن هنا يجد كل من الأديب والناقد نفسهما أما إشكاليتين متراكبتين، على المبدع أن يستوعبهما لتتحقق في درجة من الإخلاص، والإتقان، وعلى الناقد أن يعيهما لتصبح مقاربته للإنتاج وتثمر، وهما إشكالية الواقع أو التاريخ وإشكالية الفن أو الكتابة.

ونجيب العوفي يسلم بأن الأدب « يتضمن رؤية الأديب إلى العالم وفهمه ولحركته، وموقفه من جملة التناقضات التي تتمخض عنها هذه الحركة »[25] وانطلاقا من هذا، فإن الممارسة الأدبية مشروطة تبعًا لذلك بما حولها أي بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يجادلها ولا بد للأديب الواعي أن يكون على بينة من قوانين ذلك الواقع ومن قوانين ذلك الجدل، أي أن يستوعب البعد الأيديولوجي

---

[23]) نجيب العوفي : درجة الوحي في الكتابة ، دار النشر المغربية ـ البيضاء ـ 1980 ص:24

[24]) نفسه ، ص:27.

[25]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:23.

او ما يسميه العوفي بـــ « اللحظة التاريخية » وذلك الاستيعاب لا يتجلى ببساطة في العمل الأدبي، ولا يمكن إدراكه بسهولة أيضًا، لأن الأمر يتعلق بعملية إبداع متميزة يتقاطع فيها أكثر من مؤشر وتتعامل مع اللغة تعاملا خاصًا، فتحدث تشكيلات صعبة ومعقدة مكنها أن تشوه صور الأيديولوجية المرجعية الأم ، ومن تسهل المغالطة في هذا الشأن ويصعب التحقيق والتقدير.

والأدب ــ عنده ــ حامل للأيديولوجية ، ولكنه ليس بأيديولوجية وتكون الكتابة منتظمة للأيديولوجية وليس العكس وللخروج من الأشكال ، فإنه يقترح تركيب « أيديو ــ أدب» أي تحوله الأيديولوجيا العامة إلى أيديولوجيا أدب، وإن كانت صيغته لا تعني هذا التركيب المزجي، وهذا التداخل المعقد لأنها تعني ببساطة « أفكار الأدب » أو « أدب الأفكار » وهو ليس بشيء جديد ولا غريب في الأدب، ولكنه يقلد فيه مصطلح، فيصل الدراج « الأدب/ الأيديولوجيا » ويستدل أيضا في تأييد ذلك الفهم بقوله: « إن سمة الأيديولوجيا الأدبية في تميزها وتمايزها عن الأيديولوجيا العامة تأتي من كونها موضعًا للالتقاء مجموعة من التناقضات تبحث عن حل تخيلي في العمل الأدبي ودراسة هذه التناقضات وتحديدها هي التي تكون جسم الدراسة الأدبية وتفرض صورة إنتاج نظرية للإنتاج الأدبي»[26] ويبدو أن هذا الرأي مستمد من مفهوم « البنية الدالة » عند غولدمان ومن مقولة التناظر الموجودة بين عالم الواقع والعالم المتخيل في الإنتاج الأدبي.

والذي يبحث عنه العوفي، في خضم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا هو، درجة الوعي في الكتابة، ــ يقول العوفي ــ وأقصد بمستوى أو درجة الوعي مدى القدرة على فهم واستيعاب إشكالية الكتابة معًا أي مدى السيطرة الفكرية على الإشكالية الأولى، ومدى السيطرة الإجرائية على الإشكالية الثانية احتكامًا إلى

---

[26]) السابق ، ص:25 نقلا عن فيصل الدراج : الأدب / أيديولوجيا ، مجلة الطريق ، 5-1979 ، ص:50.

قوانين التاريخ وقوانين الكتابة وانطلاقا من تاريخية التاريخ وتاريخية الكتابة في آن واحد [27].

ومن الأمور التي أراد نجيب العوفي أن يبين فيها على ضرورة أسبقية الأيديولوجي على الفي أو الموضوعي، في الواقعية التي يتخذها نبراسًا لنقده، تناول مسألتين: الأولى تتعلق بالتقابل أو التناظر في العنوان بين كتابه، « درجة الوعي في الكتابة » وكتاب « درجة الصفر في الكتابة» لرولان بارط، أما المسألة الثانية: فتتعلق بتحديد موقفه وتبريره، من البنيوية الشكلانية.

ففيما يتعلق بالمسألة الأولى: فهو يقصد باختياره لعنوانه الإيحاء بالتباعد أو التمايز بين المطلبين، وبالاتجاه الفكري الذي ينزع عنه نقده، فبين اللفظ المركزي في عنوان بارط وهو « الصفر » واللفظ المركزي عنده هو « الوعي » تكمن كل المفارقة وتمتد المسافة بين الهاجسين في كل من الكتابين ، إن المجال الذي يتحرك فيه بارط ــ في رأيه ــ مجال ابستمولوجي في الدرجة الأولى، في حين يتحرك هو، في مجال « أيديولوجي في الدرجة الأولى» يهتم بارط ــ في نظره ــ بإشكالية اللغة الأدبية وبمأزق الكتابة فيبحث هن « كيفية تكوين النص » وتحقق متعته ، أما هو فيهتم « بمأزق الوعي داخل الكتابة » ويبحث على « فعالية النص » وعن دلالته، وهذا يكون« الوعي الأيديولوجي » أدبي » مطلب دراسته ومبتغى نقده ومقصد كتابه والوعي الذي ينطلق منه العوفي هو أيديولوجي بالدرجة الأولى، لكن يريد له أن ينصهر في الصيغة الأدبية ليكون ما يسميه بالأيديولوجيا الأدبية أو « الوعي الأيديو ــ أدبي » الذي له علاقة وطيدة مع الأيديولوجيا العامة بحيث يتأثر بمعطياتها وتناقضاتها ويعكس همومها واضطراباتها وفي هذا التوجه الذي يؤكد على التلاحم القوي بين الأيديولوجيا التي يفرزها الواقع والأيديولوجيا التي يصنعها الأدب، يكون البحث عن مضمون

---

[27]) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة،ص:25

الوعي هو ذاته البحث عن شكله، وتنتفي تلك الحدود الوهمية بين الشكل والمضمون داخل الكتابة الأدبية التي تصبح كلا متلاحما مبنيا بطريقة لا تقبل التفكك أو التجزؤ وتصبح قيمة هذا الكل في الوعي الذي يمثله مضمونه المرتبط ارتباطا عضويًا ودلاليا بشكله.

وموقفه من البنيوية الشكلانية ، على الرغم من اعترافه بالاستفادة من بعض مفاهيمها وقوانينها، فهو يبدى تحفظا كبيرا تجاهها، ولا يرى لها فائدة كبيرة في مجال النقد العربي المعاصر لأنها ذات نزعة « علمية تقنية باردة » تستبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، ولأنها« تعزل النص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، تعزله عن المجال الحيوي التاريخي الذي يتبين به وفيه، لتتأمله في طويته وضمن مكوناته الداخلية كصدفة مغلقة على ذاتها مكتفية بذاتها »[28]

وفي اعتقاد نجيب العوفي ، أن هذه البنيوية تقطع النص عن شروطه التاريخية وأسسه المرجعية، تنزع منه ذاكرته الحية وتجمد زمنه وتكتفي بتفكيك أجزائه وتشريح كتلته وهو يستحسن منها اغترافها من معين اللسانيات وتوظيفها لمفاهيم ومعطيات لسانية في مجال الدراسات الأدبية، ولكنه يأخذ عليها أنها « لم تجعل من الألسنية وسيلة إجرائية فحسب، بل جعلت منها وسيلة وغاية معا ... فأضحى النص في ضوئها، نسقا لغويا صرفا وطقوسا شكلية في المقام الأول»[29] وهذا الاهتمام اللغوي البنائي الذي لا يساعد ــ في نظره ــ الا على « امتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه » ومن شانه أيضًا أن يصرف الفكر عن الاهتمام بالواقع وحيثياته، والحال إن طاقة النص ودلالاته لا تتكشف إلا بالنظر إليه داخل سياقه الثقافي والاجتماعي، فالكاتب يتكلم دائمًا من موقع اجتماعي فيقول بلغته ما تفكر به طبقته أو جماعته.

---

[28]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:33.
[29]) نفسه ، ص:34.

ومهما كانت مواقفه من البنيوية ، فإن الذي يهمنا هو تحوطه من هذا المنهج الذي نعته بالبارد ــ على علميته ــ لأنه لا يبالي بالواقع ولا يهتم بالواقعية والبديل عند العوفي/ هو أن يتمكن المنهج النقدي من « السيطرة على النص وعلى الواقع معا سيطرة فكرية تطال وتكتنه جوهر النص وجوهر الواقع في آن باعتبار العلائق العضوية بين الطرفين »[30].وهو ما يمكن أن يتحقق من وجود تفاعل بناء بين المنهج البنيوي الشكلاني والمنهج الواقعي الجدلي في إطار نظرية نقدية ناظمة » كما هو الشأن في بعض الدراسات العربية القليلة المعاصرة [31]

والعوفي يهمه من كل هذه الطروحات، التأكيد على واقعيته ومقاصده الأيديولوجية ، والتي هي في الأخير حجر الزاوية والعملية النقدية التي يهدف إلى الوصول إلى معرفة تجاوب لحظة الإبداع المغربي المعاصر مع اللحظة التاريخية التي انبثقت من صلبها، هل كانت إشكالية الكتابة في مستوى إشكالية التاريخ؟، ويجيب العوفي إجابة جاهزة الأحكام قائلا : « عن اللحظة التاريخية بعنفوانها وامتلائها كانت أغنى وأعمق من اللحظة الإبداعية التي نهلت من معينها وقبست من نارها، شعرا وقصة ورواية»[32] فكانت إلى حد ملموس ترجمة لها ، ولم تكن التحاما معها، وهو امتحان صعب يختاره ــ في نظره ــ الإبداع المغربي في تعامله مع الظرفية التاريخية التي « يتخبط في شرنقتها » والسبب يعود ــ عنده ــ إلى ارتباط هذا الإبداع « طبقيا ورؤيويا » بالبرجوازية الصغيرة القلقة المتذبذبة التي يعتورها الخوف من الإقلاع ، ولذلك فهو « لم يحترق بعد فكريا وفنيا وتاريخيا إلى المدى الذي يستطيع فيه أن يتغير، ويصبح كاهلاً لغويًا صلبًا يحمل الأمانة الثورية قدرًا حقيقيًا وليس موالا ثوريا، يحملها راية حمراء،

---

[30]) السابق ، ص:34.

[31]) منها : دراسة يمنى العيد؛ لقصيدة سعدى يوسف (تحت جدارية فائق حسن) مجلة الطريق ،ع5. 1979 ـ دراسة بطرس الحلاق لرواية (نجمة أغسطس) مجلة الباحث ، ع،4 يناير 1979.

[32]) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ،ص:27.

وليس منديلا حريريًا »[33].

وعلى الرغم من اعتراف العوفي ــ نظريا ــ بالاستقلال النسبي للأدب وتأكيده على طبيعته الفنية الخاصة ، بقي وفيا لمنطلقاته الأيديولوجية الاشتراكية الداعية إلى فحص الواقع الاجتماعي والسياسي وتبرط ربطا جدليا بين متغيرات ذلك الواقع ورؤية الكاتب وسلوكه سواء على مستوى الإبداع أو في الحياة العامة.

ولم ينجُ العوفي من السقوط في التبسيطية، والخضوع لمفهوم الانعكاس الذي انتقده نظريا ، حينما يعقد الصلة المباشرة بين الإنتاج الأدبي وواقعه وبين الأدباء وانتماءاتهم الطبقية والأيديولوجية.

وشعر أحمد المجاطي وعالمه الشعري، متسم بالسكون وعدم التطور والارتقاء، في حين يتسم الواقع المغربي بالحركة والتجديد والتوالد، وهذا يعني انه لم يسبر غوره، أو لم يستطع التجاوب والالتحام مع أحداثه المتغيرة المتجددة، فقد شهد تقلبات وسخونة فترة ما بعد الستينات، بل اكتوى بتلك السخونة ما اكتوى، لكنه يدينها من بعيد في صور قاتمة ورؤية متشحة بالسواد.

وهنا يسقط نجيب العوفي القناع عن واقعيته الأيديولوجية ، فالمبدع لا يتذمر أو يحتج أو يحرّض من فوق، إنما لا بد أن يترسخ ويتجذر في القاعدة الاجتماعية ذاتها وينصهر في « مطهر الثورة المشترك » ولا بد أن يفعل فستتحول رؤيته إلى أحلام وستنسدل أمامه غشاوة اليأس فيبدو له الواقع ساكنا راكدا لا أمل فيه ولا مخرج منه وفي ذلك مغالطة كبيرة لأن فيه إلغاء لجدلية الصراع الذي يغلي مرجله في أحشاء الواقع، وفيه إهمالا للفعالية الثورية التي تفسد عنها تناقضات الواقع المتأججة، وهذه المغالطة هي التي جعلت« المجاطي »

---

[33]) السابق ، ص:28

حبيس موقفه الفكري « الستاتيكي » المحدود، يقف على حافة النهر، يراقب أدمية الساكن والحياة تشتعل على أشدها في عمقه، و وحبيس موقفه الفني المتعلق المتكرر أيضا في نفس اللغة والصور والخيال الشعري وبناء القصيدة، وكل ذلك ليس مرده ــ في نظره ــ إلى فتور الملكة أو تخلف الثقافة، وإنما مرده « إلى افتقاد الأرضية الأيديولوجية الصلبة التي تنغرس فيها القدم بثقة وقناعة، إلى افتقاد الموقف الفكري الوطيد والبعيد عن الضبابية الرومانيسية وهلوسات الذات، الأمر الذي يدعو إلى كشف الحساب مع الذات ومما حركتها من اجل ربطها بالواقع ربطا موضوعيا محكما تتساقط عبره القناعة وغلالات الوهم ، إذ ذاك فقط، سيتجذر الموقف الفكري وتنطلق الرؤية من وعي صحيح بحركية التاريخ »[34].

ذلك ما كان يهدف العوفي إلى التوصل إليه، في دراسته لشعر المجاطي والتي أقامها على ثنائية الحركة والسكون واعتمادا على الاستبدال ببعض المقاطع المجتزأة والمبتورة ، كما فسرها أيضا بانتماء الشاعر إلى طبقة البرجوازية الصغيرة التي تتصف بالتردد والمراوغة ولا تستطيع الالتحام بالواقع أو المساهمة في صنع الأحداث وتحريكها، وهذا ما يكشف كذلك عن تغليبه هو الآخر للأيديولوجي الصارم على الفني الغائم في العملية النقدية التي تقوم بها وفي الواقعية الجدلية التي يصدر عنها .

ولذا فهو يبحث عن جوهر الشعر الذي يقوم ــ في رأيه ــ بالكشف والتفجير، وليس مجرد التسجيل البسيط او التعبير المنغم الجميل، ولذلك ينتقد في شعر محمد السرغيني أيضا ، قوة الصنعة وشدة الاعتناء مع ضحالة الفكر وتسطح المضمون، أي رجحان الثقل الفني على الثقل الفكري ، الذي يتمثل ــ في نظره ــ في رصد الواقع رصدا واعيا ، « بثوابت المرحلة ومتغيراتها، وبحقيقة والتناقضات التي تصطرع في حقل المجتمع والتي تكمن خلف ظواهره المختلفة

---

[34]) درجة الوعي في الكتابة : ص:55.

سلبية كانت أو إيجابية »[35]. وشعر السرغيني، وإن كان يشف عن بعض الوعي فهو « لا يطرح تصورًا أيديولوجيا صحيحًا ومتماسكا » إنه « يحلق في فضاء الثورة بجناحين لا يسير في مسالكها المتشابكة على قدمين »[36] أي انه يدين الواقع السلبي ولكن في سكون وثبات، ولا يهتم لإيجابية الصراع الاجتماعي وآفاقه الواسعة في إمكانية تكسير ذلك الواقع وتغييره، وبعبارة أخرى لا يعانق الفنان فيه المناضل « في وشيجة أيديولوجية حميمة ».

وفي خضم هذه الآراء والإسقاطات المكشوفة، ضاع مفهوم الأيديو ــ أدبي وتلاشى ، أو فقد مصداقيته الإجرائية على الأقل ، وبقيت السلطة المنهجية للأيديولوجية المباشرة ، والأيديولوجية الاشتراكية بالذات.

والشاعر محمد الميموني، لم يسلم من تسليط هيمنة سلطة الأيديولوجية على شعره، فهو يصدر عن عفوية بسيطة ومتوجسة ، ويحاول في مواقفه الفكرية ورؤاه الأيديولوجية أن يكون شاهدا أمينا على المرحلة التاريخية، ولكنه « لم يصل بعد، إلى صياغة رؤيا ثورية علمية عبر مجموع شعره تتسم بالشمول والإحاطة وترتكز على عناصر تحليلية وقاعدة فكرية عميقة ومتماسكة»[37] وفي نظره ، انه لا يرتكز إلى قناعات فكرية (أيديولوجية) صحيحة وثابتة تضبط رؤيته وتعصمه من التأريخ أو التناقض، فلا يكفي ــ عنده ــ الشاعر أن يتغنى بالثورة أو ينافح عن الحقيقة ليعتبر ذا فكر موضوعي تقدمي واقعي.

وعلى الرُّغم من أن الشاعر الميموني يمتاز بشجاعة، وصوته عال في التغني ببعض القضايا المصيرية والهامة، ومعالجته لأمور حساسة، إلا أن العوفي لايعجبه ذلك، ولا يرى في شعره الجودة والتكامل .

---

[35]) درجة الوعي في الكتابة ص:70

[36]) نفسه ص: 70-71

[37]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:28.

وهذه الأبيات للشاعر محمد الميموني على لسان السياف من قصيدة « الغيث » دليل قاطع على تجربته الجيدة ، يقول :

بعض الواجب ، يامولاي
وكل الطاعـــــــــــة
مزقنا الأفواه الوقحة
وغسلنا الأمخاخ الوسخة
ونصبنا في كل بيوت المملكة الكبرى سماعة
ولكي نحمى من مرض الثورة شعبك
أدعمنا المرضى
كبراء القوم الآن يؤدون الطاعة
وجموع الأوباش الضمأى
يكفيها طبل وإذاعة

ويعلق العوفي على قصيدة الغيث، بأنها ذات روح ثورية قيمة ولكنها « تفتقد الرؤية العلمية الصافية ، تفتقد المنهج الفكري الدقيق وتنطلق في شكل دفعات وتداعيات انفعالية صرفة[38] والسبب في ذلك ــ في نظره ــ لأن الشاعر يلح على أهمية الفرد أكثر من الجماعة التي يجعل حركتها تابعة لحركة الفرد ومترتبة عليها . وينعتها بنعوت ناقصة في حين يسند إليه دور البطل المنقذ الذي تلتف حوله الجماهير وتنتظر الخلاص على يديه وهو منطق مجانب للحقيقة ــ في نظره ــ ما دامت الجماهير قوة أساسية في التغيير وهي أدرى بمأساتها واقدر على تخليص نفسها، ولا ينبغي أن تسودها الاتكالية الباطلة أو الانتظارية المتلفعة باليأس والكدر، أو تهرب إلى الأحلام الرومانسية الزائفة.

---

[38]) السابق ، ص:85.

ويطلق في الأخير ــ حكما على شعر الميموني من زاوية أيديولوجية رقابية فهو شعر « أملس » لاتتوافر له اللغة الكثيفة ولا الرؤية (الإيديولوجية) العميقة الصحيحة.

ولعل أن العوفي وجد ضالته، ليشفي غليله ومطلبه، في تطبيق الجدلية الاشتراكية، ومفهومه للواقعية، في محمد الحبيب الفرقاني وشعره، الذي: جمع في ــ نظره ــ التجربة النضالية والسياسية والاشتراكية إلى التجربة الشعرية الواقعية الثورية، فصار « نضاله هو شعره في حالة حركة تحتية وشعره هو نضاله في حالة حركة فوقية »، وتوصل في تناوله لشعر الفرقاني إلى أنه يرتكز على ثلاثة مرتكزات وهي:

1ــ جدلية النضال المغربي وصيرورته التاريخية: وهو ما يعكسه شعر الفرقاني من استماتة الشعب وتصميمه على الكفاح ورفع الغبن سواء في مرحلة الاستعمار أو في مرحلة الاستقلال التي لم تختلف عنها كثيرا وهو ما يكسبه نفسه الملحمي الساخن ويترعه بشحنة الدينامية والحركة[39] بعيد عن المواويل والمراثي الحزينة، والإلهام الكبير لا ينصهر إلا في بوتقة النضال المرير حيث تتحول الكلمات الرنّانة إلى استجابات فعالة ، وهنا يكمن عنده الفرق بين « الشاعر التاريخي » الذي يعي جدل الأشياء ويتفاعل معها وبين « الشاعر اللاتاريخي » الذي تلبس أمامه حقيقة هذا الجدل فيحملها هاجسًا في الذاكرة وضحنا في الوجدان « عوض الالتحام معها في أنشودة التاريخ والنضال » وهذه الفكرة يلح عليها العوفي كثيرًا ويستشهد لتوضيحها بأبيات عديدة يقرنها بصيحات لوركا وناظم حكمت في الدلالة الثورية وفي ربط النضال بالشعر والشعر بالواقع .

2ــ الإيمان الراسخ بقدرة الجماهير على التغيير وإخصاب هذه الجدلية وهو في ــ نظره ــ من مستلزمات الوعي الثوري السليم ، فاستحضار الجماهير

---

[39]) درجة الوعي في الكتابة / ص:102.

صانعة التاريخ شرط أكيد في كل مشروع للتغيير، ولا يجادل فيه إلا مستهين بفعالياتها اللامحدودة أو ومتمسك بنزعة الوصاية عليها والتحكم فيها، وكل منهما لا يدرك حركية الواقع ولا يفهم جدلية التاريخ.

والفرقاني في ــ نظر العوفي ــ قد احتضن الجماهير وعانقها عناقا حميما صادقا وأفسح لها مكانا واسعا في شعره ومنهجها كل ثقته لأنه يعرف بحكم الانتماء والمعايشة ما معنى أن تتحرك الجماهير وما معنى أن تفعل إنها حقا تعاني الكثير، ولكنها قادرة على التحدي والتصدي وقرع أجْرس التاريخ ، وذلك هو المؤشر الصحيح في خضم الزمن المغربي المصطرع ويورد أبياتا كثيرة تدل على إعجابه بهذه الثقة في الشعب وتزكيته لها ، ويربط بين رؤية الشاعر الفنية وقناعته الأيديولوجية التي يعتبرها ضمانا للموضوعية والواقعية، وحصنا ضد سلبيات النزعة الذاتية الضيقة وتهويماتها المضللة [40].

3ــ الوعي التاريخي بتفاعل الزمن المغربي والثقة الأكيدة في المستقبل وهو ــ في نظره ــ سداد النظر إلى المستقبل انطلاقا من جدلية الحاضر ، على اعتبار أن حركية الواقع تشكل قوة دفع إيجابية نحو الغد الأفضل الذي هو آت كفلق الصبح، وهذا الاستبصار المدعم في ذاكرة المستقبل هو البوصلة التي يستهدي بها الفرقاني، في نظره فيكتب أشعارًا متفائلة تشف عن الواقع الممكن وتتحسسن ببهجة الفجر المرتقب وبذلك يؤكد « الوعي التاريخي عند محمد الحبيب قد شارف ذراه وآتى أكله، ودخل به ــ عن جدارة ــ صف الشعراء المقاتلين ، أصدقاء التاريخ والإنسان »[41]

على الرغم من أن المرتكزات التي رآها العوفي في نقده لشعر الفرقاني من صميم الواقعية الاشتراكية الجدلية ، إلا انه نسي الحديث عن الأدب الهادئ أو

---

[40]) درجة الوعي الكتابة ، ص:113.
[41]) نفسه ، ص:116.

الأديو ــ أدبي ، وقد تبخرت كل تنظيراته ومقولاته السابقة حول ذلك الأدبي في الأيديولوجي ، وسط الإشارة بالمواقف النضالية للشاعر وتمجيده لواقعيته والدفاع وتسجيل مواقف طبقته الاجتماعية .

وينظر العوفي إلى تجربة الشعراء الشباب،من منطلق « الوعي الأيديولوجي الذي يقربه من واقع الإنسان المغربي ويحقق فعاليته وصدقه المطلوبين ، وما دام أغلبهم في رأيه، ينتسب اجتماعيا إلى الطبقة المقهورة فلا بد أن يكونوا « الفكر المعبّر عن إيديولوجيا هذه الطبقة واللسان الصادح بمفهومها والمكثف لأشواقها »[42]. ويلاحظ أن هناك تفاوتا في هذا الوعي الأيديولوجي ولذلك يصنفه إلى « وعي ثوري قريب من الموضوعية » و « وعي ثوري قريب من الذاتية » ويشرح هذا التفاوت في النوعين، فيرى في الأول: تصحو فيه الرؤية وتعاين الواقع معاينة ثاقبة، فتتخلص التجربة الشعرية من قبضة الذات وتشتبك مع المحيط لتحقق درجة عالية من التوحيد تجعل النص الشعري مسكونا بفعالية الواقع الموقعة، وبروح الطبقة المحمومة ، وهو يسجل ويبارك ما فيها من استيعاب لأبعاد الصراع الاجتماعي، ومن معانقة للجماهير الكادحة وتثمين لدورها التاريخي.

وفي الثاني : تتوارى الذات مع الموضوع دون أن يندمجا أو يتدخلا وينفتح فيه الشاعر على الواقع بمختلف تجلياته لكن دون أن يتنازل عن موقعه الذي لا يملك أن يتحرر منه وهو يسعى في سبيل توازن فني أيديولوجي، ومن ثم تحدد فيه صورة الواقع دون أن تتحدد قواه، ويتجلى مسارع الصراع دون أن ينغرس في طينة الطبقة المؤهلة لرفع التحدي وممارسة التغيير، أي أن الرؤية الشعرية فيه لم تتطعم بقناعات أيديولوجية قوية وثابتة وان الصوت الغنائي يطغى فيه على

---

[42]) السابق ، ص:124.

الصوت الاجتماعي، وبذلك تظل لحظات الرفض والفعل فيه مشبوبة بلحظات الحلم والانفعال.

والسؤال الذي يريد طرحه ــ العوفي ــ حول الشعر المغربي الحديث هو هل تمثل هذا الشعر عامة للحظة التاريخية التي يعايشها، وبعد استقراء بعض النصوص ، ينتهي إلى أن هناك حوارا جدليا بين الشعراء والتاريخ جعل الجملة الشعرية نورًا يكشف مناطق التشوه في الحياة، ونارا تذكي إمكانيات الثورة في الحياة [43] أي أن الغني خادم فيه للأيديولوجي ومستوعب له ، وهو شيء يصفق له « الناقد » ويبرزه عبر تحليلاته التي يحاول فيها بين الحين والحين أن يلتفت كذلك إلى بعض القيم الفنية التي سرعان ما يعتبرها مجرد وسائل فعالة لتقوية الأداء وتبليغ المقصود، حيث « تحل اللحظة التاريخية في النص، وتصبح اللحظة الغنائية مجرد حامل ومحمول»[44] .

وطبق ذلك الفهم على الشعر المغربي، فالشاعر محمد بنيس ــ في نظره ــ قد حقق خلال مسيرته الشعرية نقلة في الموقف الأيديولوجي، حيث صار يصدر عن مفاهيم الواقعية الاشتراكية، لكنه لا يمثلها تمثلا فنيًا كافيا [45] والشاعر أحمد بن ميمون فقد بقي الحس الرومانيسي طاغيا في ذاته على الحس الثوري، وجاءت رؤيته للعالم حدسية سكونية، ولم تكن معاناة صميمية[46] أما مصطفى الزياخ ، لم يستطع ــ في رأيه ــ أن يتحرر من ربقة الذات ليتواجد مع مناخ الواقع المأزوم الذي يتطلب يقظة في التفكير ورهافة في الحس وتجردا من كل تهويم، فبقي معتمدا على « النوايا الطيبة التي لا تكفي لإضاءة الواقع ، بالأحرى تغييره [47].

---

[43]) درجة الوعي في الكتابة ، ص:170.
[44]) نفسه ، ص:177.
[45]) نفسه ، ص:193.
[46]) نفسه ، ص:203.
[47]) نفسه ، ص:216.

ونستطيع أن نلاحظ أن نجيب العوفي في تناوله للنصوص الشعرية كان يستنطقها ويناقشها مدى استعابه للأيديولوجية ، وتقمصها للواقع المعيش وتمثلها لاستجابة اللحظة التاريخية ، فالأيديولوجي ــ عنده ــ حاضر دائمًا وله الأسبقية على الناحية الفنية والجمالية .

ولا يبتعد كثيرًا ، إن لم نقل انه سلط نفس الهيمنة على المجال القصصي الذي لا يتناوله من الناحية التقنية والفنية إلا عرضا سرعان ما يلجأ كعادته إلى محاسبة الإبداع /أيديولوجية، ويجعله في قفص الاتهام، ومساءلته هل استوعب الواقع ووعيه وعبر عنه أم لا؟! ومدى وعي الكاتب ونوعية الوعي الأيديولوجي الذي يصدر عنه.

وعندما تناول المجموعة القصصية « الصورة والصوت » لخناثة بنونة، نعتها بالمحاصرة بين الوعي المتحول ، لأنها (خناثة) رغم الإدانة والرفض الذي تنطق به أبطالها ورغم ثوريتها على الآخر الذي تحمله مسؤولية وضعها، لم تستطع على مستوى الحركة والموقف أن تتجاوز عجزها وتخاذلها فكان رفضها ــ عنده ــ « رفضًا مثاليًا وفوقيا ينطلق من برج عاجي، ومن وراء ستائر النوافذ المخملية والغرف المكيفة »[48] فهي بعيدة عن الصراع الصريح القائم على الصعيد الواقعي والاجتماعي، فوضعيتها الاجتماعية وانتماؤها الطبقي، لا يسمح لها بالاندماج في المعترك، في نظره.

أما إدريس الخوري ، الذي ينتمي إلى الطبقة التحتية التي تتحمل ضريبة الاحتلال، فحسب تفسير العوفي ــ ينفتح في مجموعته « حزن في الرأس وفي القلب » على واقعه المنحط التافه البئيس ولكنه، بقي حبيس ذلك الواقع يعاني من احباطات كثيرة، ولم يستطع أن يمد جسوره إلى واقع المجموع الساخن، فظل

---

[48]) نجيب العوفي : الوعي في درجة الكتابة ، ص:230.

يعاني من الانفصال ومن الضياع، وكانت النتيجة في كتاباته مزيدًا فقط من الحزن، ومزيدا من اليأس ومزيدًا من الإخفاق على شتى المستويات لأن اليد الواحدة لا تصفق، وبذلك ينقطع الخيط الموضوعي بينه وبين الواقع الاجتماعي وتنفلت الحقيقة من بين أصابعه وهو أقرب ما يكون إلها، ويجد نفسه وسط دوامه مغلقة وفي طريق مسدود لا منفذ له إلا الحلم أو الكأس والكلمات تلك أزمة المثقف الذي يرفض الالتحام ويبقى حائرا في مواجهة العالم الأوسع مستسلمًا بيأس عند تخومه ومشارفه ونفس الشأن ــ في نظره ــ بالنسبة لمحمد زفزاف في مجموعته القصصية « بيوت واطئة» التي هي في تفسير العوفي« تعرية صادقة وتصويرا حيًّا من جهة لمرحلة اجتماعية هامة زاخرة بالتساؤل والصراع والتوتر ولسانا ناطقًا بحال الكاتب وترجمة أمينة لفكره ورؤيته من جهة ثانية »[49]

والذي يهم العوفي، هو استكشافه « الرؤية الأيديولوجية » التي تنطلق منها والتي تتمثل في الحيرة وعدم التمركز في موقف المثقف البرجوازي الصغير الذي يدافع في نظره باستماتة وجدانية وانفعالية عن جحافل البروليتاريا دون أن يتبنى أيديولوجيتها الحاسمة جملة وتفصيلا، وإنما يظل وفيا لطبقته الهجينة المراوغة .

إن منطقية النص القصصي أو موضوعيته مقدمة، في منظور العوفي، على فنيته، لأنه يمثل أكثر من غيره « موقفنا » من الحياة، ولن قيمته تتمثل أساسا في « الوعي » الذي يضبط خيوط اللحظة الفكرية في علاقتها مع أزمة الواقع وأشجانه وهذا ما تطوره، حسب تفسير العوفي ــ نصوص قصصية مغربية يعرض لها ويرى أنها تمثل في مجملها صرخات احتجاج وشجب ضد الظروف السيئة التي يتردى فيها مجتمعنا المغربي على نحو خاص ومجتمعنا العربي على

---

[49]) السابق ، ص:255.

نحو عام، ولا تختلف إلا في « مداخل الطرح وفي طرائق درجات الاستيعاب والفهم »[50].

وأما عالم الرواية ، فالعوفي، يقتحمه من الزاوية الأيديولوجية، محاولا سبر أغواره، فيرى في رواية « زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني، حالة نفسية محتدمة في لوحات قصصية/ شعرية مسهبة يذوب فيها الموضوع ويندغم في الذات الراصدة المتمركزة، وقد اغرق هذا المناخ المشحون طروحات الكاتب الفكري في كثير من الضبابية والتهويم، وهو ما لا يقدره الناقد في الانتاج الروائي بصفة خاصة لنه لا يغلق قناعات الكاتب ويبعدنا عن المحتوى الحقيقي، ولأنه يدل من جهة أخرى على أن الكاتب يتعامل مع طروحاته تعاملا حدسيا، وليس تعاملا فكريا دقيقا تعبأ فيه المعطيات الثقافية والأيديولوجية وهو يبرر تضخم صوت الكاتب واحتدامه في هذه الرواية بكون المرحلة التاريخية كانت مرحلة صعبة ومعقدة اتسمت بالبحث عن « الهوية الضائعة والحقيقة التي ظلت أحقابا من الزمن ثاوية في حمأة التضليل والزيف والمزايدات التي انطلق منها أحمد المديني في روايته، واستقدح زنادها، وهي الخلفية التاريخية التي لونت بظلالها الكلية الإنتاج العربي كله لجيل الظمأ والمعانات والعذاب[51].

ويسجل العوفي، على احمد المديني، قصوره على استيعاب جدلية الواقع والتاريخ في روايته، وسقوطه هو الآخر في التحامل والتطرف والهذيان مثله مثل غيره من مثقفي البرجوازية الصغيرة التي « تحلم كثيرًا ولا تتشنج سواعدها إلا قليلا ».

وأحسن ما فعل المديني ــ حسب العوفي ــ أنه صور أزمة البرجوازية الصغيرة بكل دقة وبكل اقتحام، فشجبها وأدانها بقدر ما التحكم بها و أنارها إنه

---

[50]) الكتابة في درجة الوعي :ص:293.
[51]) نفسه ، ص:330.

النموذج المأزوم الذي « تطوحت أحلامه بين يديه وأدرك ، إفلاس موقفه وعقم حياته »[52] وهذا هو الذي يبحث عنه نجيب العوفي ــ وهو النموذج الإشكالي، حسبه والذي يستنتجه من مقارنة طويلة بين روايتي « اليتيم لعبد الله العروي ،و « البحث عن وليد مسعود » لجبرا إبراهيم جبرا ، وقد برر الجمع بينهما بتواقت مرحليتهما التاريخية القلقة، وتحملهما لنفس الشجن، وبحضور « الخصوصية الاجتماعية » في كل منهما، وقد اعتبر ــ العوفي ــ أن الغائب وليد مسعود في رواية جبرا ، اليتيم إدريس في رواية العروي نموذج واحد مماثل هو النموذج الإشكالي المتوتر المختل التوازن، وهو نموذج المثقف الذي له حساسية عالية وهموم كبيرة والمنتمي إلى طبقة البرجوازية العربية الصغيرة التي جاءت بها رياح التحول الاجتماعي الحديث، والذي لم يستطع أن يعيش « التلاطمات الثورية » في المحيط العربي إلا على مستوى الصالونات والتنقل بين العواصم وتكريس مفهوم سلبي للثقافة كامتياز طبقي وسلاح خشبي؛ ويستشهد بفقرة من كتاب العروي بنفسه[53] تتحدث عن المثقف العربي الثوري الذي يمكن أن يلتزم وبحسب طرحها يقيس مدى ثورية النموذج وليد/ إدريس فينتهي إلى أنه رغم « لحظات الوعي التي تنتابه من حين لآخر»، فهو لا يستطيع أن يقنعنا بثوريته لأنه يظل ملتزمًا فقط ولا ينحط عمليا في خضم الصراع الذي يحرّك المجتمع ، إنها مرة أخرى أزمة المثقف الثوري أو المتشاور البرجوازي الصغير الذي يريد أن يلتزم ولكنه لا يستطيع، ولن يستطيع ــ في رأي العوفي ــ إلا إذا تمكن من التغلب على مثل ما اعترى كلا من وليد مسعود، إدريس اليتيم من تمزق وارتكاس وإسكال وربطه عضويا بين فعالية الفكر وفعالية الإرادة .

---

[52]) السابق ، ص:337.

[53]) عبد الله العروي : أزمة المثقفين العرب، تقليدية أم تاريخية ، ترجمة : ذوقان قرقوط ، بيروت 977 ص:162.

ومما سبق نستنتج أن نجيب العوفي يتوصل في الأخير إلى نتيجة أيديولوجية ظل يبحث عنها وحدها دون سواها في تلك المقارنة الطويلة التي لا توصله إلا إلى تلك النتيجة التي توخاها غير منهجه الواقعي الجدلي الذي يفرض عليه الاهتمام بالمضمون بالدرجة الأولى، والبحث عن الوعي الاجتماعي الأيديولوجي في الإبداع لأن « وظيفة الفن هي محاولة احتواء الواقع وضبط تناقضاته وآلياته بواسطة امتلاك معرفة عميقة وراشدة به »[54] حسب تعبيره واقتناعه.

أما عبد القادر الشاوي، فقد خاض صراعًا مريرًا، ووظف بعض مقولات الواقعية الجدلية الاشتراكية في دراسة الأدب وتقويمه ، واعتبر الخطاب الأدبي شكلا من أشكال الأيديولوجية بالأساس، وأنه يعكس فكرا طبقيا معينا و لم يميّز مثل سابقيه، بين ثقافة برجوازية وأخرى رجعية محافظة، وثقافة ديمقراطية ثورية تقدمية.

والأديب التقدمي ــ حسبه ــ لابد أن يقف إلى جانب الطبقات الكادحة والشعبية ويدافع عن مصالحها ولا يكفي في ذلك « الاقتصار على الوصف المحايد للواقع أو التعاطف الذاتي مع الشعب عن طريق الكتابة عن بعض قضاياه بل لا بد من الجمع بين الرؤية الواقعية الجدلية والممارسة الفعلية للنضال »[55].

والالتزام في ــ مفهومه ــ ينظر إليه في اطار العلاقة الجدلية بين الفكر والوعي والممارسة، ومن ثم يرفض الذاتية في الأدب والتعبير عن المشاعر الفردية البعيدة عن واقع الصراعات الدائرة في المجتمع وعن الوظيفة الاجتماعية والسياسية للأدب فالدلالة الحقيقية تكمن في مدى التعبير الصادق عن الوعي السياسي والطبقي بعض النظر عن المقومات الفنية الأخرى وعلى اعتبارات

---

[54]) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، ص:372.

[55]) عبد القادر الشاوي : الشعر التجريبي في المغرب : الاغتراب والبديل ـ العلم الثقافي ع111/4/6-1971 ص:75-76

الانتماء الشعوري واختيار نوعية التفكير لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال الانتماء الطبقي والوضع الاجتماعي الجذري [56]

والإنتاج الأدبي ــ في رأيه ــ يشكل على المستوى السياسي، منظومة من الأفكار المعتقدية،لا سبيل إلى فهمها إلا عن طريق البحث عن خلفياتها الاجتماعية والاقتصادية، فكل تعبير فكري هو انعكاس متحرك لمستوى طبقي معين ومتى كان الانتماء الطبقي جذريًا كان التعبير الفكري ذا دلالات موضوعية تاريخية [57]

وعندما درس ديوان الشاعر محمد بن دفعة « أشواك بلا ورود »1963 رفض التهويمات الرومانسية وأدان الذاتية، ودعا بحرارة إلى الموضوعية والواقعية الاشتراكية بالذات [58].

هنا لاحظ الشاوي في شعراء الستينيات في المغرب، و أغلبهم أبناء شرعيين لطبقة برجوازية صغيرة نمت في ظل الصراع الطبقي متلها مثل اليسار الوطني (في نظره) لم يتمكنوا من بلورة تيار شعري واقعي تاريخي ولم يتمثلوا الواقع الموضوعي واقع الصراع والمعاناة والجدل ، وإنما اكتفوا باختيار البديل الرومانيسي كترسيخ لما هو ذاتي في مقابل الموضوعي وكتعويض عن رؤية ما هو كائن بما هو ظني أو متخيل أو غائم ولذلك جاء شعرهم موازيا فقط للنضال الجماهيري وليس ممثلا له أو معبّرا عنه وملتحما معه، وفي اعتقاده، انه إنتاج فكر برجوازي صغير ،« يتلذذ بالنضال الجماهيري، ويعجز على تلمسه ورسم مساره »[59] وهو يجسد حيرة هذه الفئة من المثقفين بين الرغبة في بحث موقع الذات المستلبة للتعبير ، ويظهر ــ الشاوي ــ ما يسميه بالعالم المنفصل أو التناقض المغلوط للذات مع الواقع الموضوعي الذي يخيل إليها بقرار ظني أن

---

[56]) عبد القادر الشاوي: الشعر من وجهة نظر سياسية ، مجلة أقلام (مغربية) ع2/ يونيو1972.
[57]) المرجع السابق ، ص:85
[58]) عبد القادر الشاوي : النار والجوع والنهاية دراسة في شعر محمد بن دفعة أقلام ع1973/1/7 ص:55.
[59]) نفسه ، ص:58.

بينها وبينه قطيعة يصعب تخطيها، وهو يفسر هذا الموقف/ الرؤية بسيادة الفهم البرجوازي الصغير لمسألة التطور الاجتماعي والاقتصادي الذي يتراوح بين الثورة بأفق رومانيسي ذاتي، وبين الاقتصار على التقرير والوصف الخارجي، وانطلاقا من تسجيل ظاهرة الانفصال هاته ومن التمييز الصريح بين ما هو ذاتي منعزل في الشعر وما هو واقعي/ موضوعي محتدم، يرى الشاوي أن هذه المرحلة الشعرية قد انطبعت بالنظرة إلى الواقع الاجتماعي من زاوية البحث عن التجربة التي تغني المضمون الجمالي لرؤية الشاعر ولو ضحي برغبته المعنوية في الارتباط بقضية الجماهير وبنضالها الصادر وذلك اعتمادًا على افتراض مقلوب يقضي بأن التجربة قائمة خارج الذات، وهو ما أبقاه بعيدًا عن التجربة الملموسة والمعاناة الصميمة وجعله ينظر إلى الجماهير الكادحة بعطف ويحاول إسقاط أوهامه الشخصية على حركة سيرها الدائبة، مداراة لأزمته المتراوحة بين المساهمة الفعلية والإحساس بالمساهمة بين الانحياز الملتزم والتنظير الفوقي، وهي رحلة طويلة لا تنتهي إلا بمصادرة الأحلام البرجوازية الصغرى وحسم التذبذب لصالح ما هو أساسي ومتجذر هذا التذبذب أو الانفعال الذي جعله يسكت عن مجريات الصراع الطبقي أما بسبب الفراغ الأيديولوجي والخواء السياسي وهو الراجح عند الشاوي، وإما خضوعا لقوة البطش المسلط على الفكر الثوري في موضع يحكمه الصراع بين القديم والجديد، وبين المستغل والمستغل، والنتيجة كانت انصراف الشعر إلى البحث عن البحث عن الذات المستلبة وإهمال الواقع الموضوعي الذي كان الصراع تعبيرا عن قوته ووحدته ومرارته ، وإلى تغطية الموقف الفكري بمبررات فنية كالحداثة والمعاصرة والأسطورة والرمز بغية تجريد الشعر كأداة نضالية من حمولته الأيديولوجية وإغراقه في التهويمات والتساؤلات اللامنطقية عن معنى الحياة والوجود الإنساني والحضارة والتاريخ، وعلى اعتبار أنه تفريج فقط عن خواطر معينة تخص الشاعر وحده بحسب رؤيته

مفهومه وتكوينه وهو منعطف « أقرب إلى التحريب البرجوازي الصغير منه إلى الواقعية الاشتراكية[60] ولكن المرحلة تتطلب ظهور حركة شعرية تسعى إلى الإخراج في الواقع الاجتماعي والاقتصادي بهدف محدد، وبمعرفة ضرورية تستلزم البدء من مقولة أساسية هي استخلاص الحقيقة من الواقع، وبدون هذه المعرفة لا يمكن ــ في رأيه ــ أن نتقن الشعر الثوري أي أن نتقن اللغة الفنية التي تفهمها الجماهير .

إذا كان هذا الطرح النظري الأيديولوجي الصرف ، المستمد الواقعية الجدلية الاشتراكية والتي تقوِّم الأدب بالواقع الموضوعي الديناميكي ، فإن دراسته لديوان محمد بن دفة لم تخرج عن هذا الاطار فهو يتناوله كنموذج للمرحلة التي لم ير فيها الشاوي الا تكريسًا لظاهرة الانفصال عن المجتمع أو القطيعة بين ذات الشاعر وواقعه.

ولا حظ الشاوي في مقدمة الديوان القصيرة على الرُّغم من إشارتها إلى «فعالية العمل الاشتراكي» وإلى « التجربة الجديدة في سبيل نشر الكلمة الصادقة » إلا أنها تعلن عن تلك القطيعة عندما تعبر أن « الغيرة كمفهوم أخلاقي هي التي دفعت الشاعر الي « أداء الرسالة »و « خدمة الوطن » وعندما تنطلق في تحديد مدلول العمل الاشتراكي من تخمينات ذاتية لواقع قائم على تصورات غير علمية لعلاقات الانتاج في المجتمع المغربي ومن النظر إلى هذا الواقع من زاوية الإحساس « بالمسؤولية » تجاه الإنسان المغربي وتجاه ظروفه ووجوده ومن ثم فمعظم قصائد هذا الديوان غارقة في الرثاء والتعاطف كهم ثقيل ولا تتعدى مجال الاشفاق والنواح لما أصاب ويصيب الآخرين في معركة الحياة والموت ، كما لا يسجل « العمل الاشتراكي» المعبر عنه أكثر من هموم الشاعر وانشغاله الكبير بالبحث الصرف عن « مسؤولية » ذات الطبيعة العائمة التي قد

---

[60]) عبد القادر العشاوي المرجع السابق ، ص:60.

لا تتجاوز الإفراج عن عدد من الرغبات الذاتية أو الانطفاء إلى لغة « الاحساسات الرومانسية » التي يصبح الشعر معها تكريسًا لمنطق التخلف ولمبررات وجوده، والتي تجعل الشاعر يستيدل الواقع بالذات و « يمارس أبشع التشنجات العاطفية ، درءًا لنزوات حادة في طريقة التعبير عن الذات »[61]

ويتابع قصائد الديوان مستشهدًا أحيانا بمقتطفات مجتزأة منها ليلاحظ أنها بعيدة عن الواقع وقضاياه الاجتماعية والسياسية وأنها تدور في حلقة واحدة من الاستقراءات النوعية لموضوعات مستهلكة في الشعر المغربي والعربي بصفة عامة وكان المفروض ــ حسب اعتقاد الشاوي ــ أن تصور الأحداث التي عايشها الشاعر وأن تسجل حضوره « في حلبة الواقع الاجتماعي وفي معاركه السياسية الكبرى » وحتى في القصائد القومية التحريرية التي عانق فيها القضية الجزائرية بصدق وإخلاص، وحقق قفزة نوعية تفوق تجربته العامة ــ والشاوي ــ يخضع ما هو موضوعي قائم خارج الذات تنفيذا لما تمليه ظروفة وانتماؤه ومستواه الطبقي الذي يصدر عنه ، فابن دفعة ــ في رأي الشاوي ــ لم يستطع ، بحكم برجوازيته الصغيرة أن يتخلص من سلطة الذاتية ويكون موضوعيا وواقعيا، ولذلك يصب طموحه إلى الواقعية الجماهيرية او الثورية في نوع من البحث عن « المطلق الشعري » والشعر على حد قوله ــ في الجزائر وفي المغرب، وفي الحبّ، وفي كل ما يخطر على بال الشاعر في هذه الدنيا الواسعة، في غياب الموقف السياسي الواضح، تضيع رؤاه في متهات « مطلقة » بغية الاستنجاد بما هو عام، ويصلح لكل زمان ومكان »[62] وفي ــ نظر الشاوي ــ والخطأ في تصور الشاعر بنشأ حينما يحاول القفز على ممون الواقع الاجتماعي بعلاقة ويعود إلى التغني بالقيم المطلقة كالمجرد والشجاعة والانتصار في حين كان عليه أن يعلق عن حضور الجماهير (صانعة التاريخ) ضمن

---

[61]) السابق ، ص:68.
[62]) المرجع السابق ، ص:76.

شروط الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المعيش ولكن يكوّن الشعر « موقفا نضاليا وليس بديلا للنضال »،ما دام « الموقف » مسؤولية تاريخية يحددها الوعي السياسي والطبقي والمعرفة الكاملة نسبيا بالواقع المصطرح وليس تسليمات بـــ«مطلق » فوق حقيقة التاريخ الإنساني، لا يبالي بالشروط الموضوعية التي يعمب عن رؤية الواقع الملموس، ويسمح بتضخم اللغة الخطابية وتقويم المقولات الشعرية تحت راية الحياد القائم على افتراض قطيعة كائنة بين الذات والواقع .

وهكذا بإن الشاوي، يبحث في ديوان محمد بن دفعة عن مدى معرفة الشاعر بواقع الصراع الطبقي، وعن موقفه الفكري ، السياسي ــ يتعامل مع الشعر تعاملا أيديولوجيا فقط ، فيسوي بينه وبين أشكال الكتابة الأخرى ولا يهتم لمقولاته الفنية واللغوية والإبداعية، وهو توظيف مبالغ فيه لبعض مقولات الواقعية الاشتراكية التي مهما كان تشددها في ربط الأدب بالأيديولوجية لم تبلغ الجانب الفني فيه بجرة قلم كما فعل هنا الشاوي .

وهذا التصلب يمكن إرجاعه إلى الظرفية التاريخية القاسية والتي ربما دفعت الشاوي إلى إعطاء الأسبقية في التقدير للجانب النضالي في الفكر، وإلى تعبئة جميع أشكال التعبير لصالح الواقعية أو الواقعية المقاتلة على وجه التحديد.

وعبد القادر الشاوي، بطل يبحث عن الواقعية الجدلية الاشتراكية، في الشعر والقصة والرواية، ففي القصص يبحث عن الانتماء السياسي أو الطبقي للكاتب ويرى أن الأدب الواقعي تعبير عن أيديولوجيا معينة يقصد إليها الكاتب بوعي وإصرار، فالكاتب غلاب، يصدر ــ حسب الشاوي ــ عن الخط السياسي لحزب الاستقلال، ويحاول من خلال إنتاجه أن يبلور قناعاته ويدافع عن توجهاته، فهو « يمثل دورًا لا يستطيع إلا أن يلتزم به في حلبة الصراع السياسي

الأيديولوجي الذي يجري في الواقع المغربي »[63]. ويلخص هذه الأيديولوجيا في مقولات « التعادلية في الاقتصاد الليبرالية المطعمة بالسلفية في الاجتماع، المثالية الذاتية في الفكر ....»[64] وعلى ضوئها يحاول أن يحلل بعض انتاجات غلاب ويقومها .

وفي اعتقاد ــ الشاوي ــ أن من لا يفهم غلاب سياسيا ويحدده بناء على ذلك ــ في علاقته مع الحزب وبه، لا يستطيع أن يصدر في حقه أحكاما متيسرة أدبيًا ونقديًا [65] فغلاب والحزب وجهان لعملة واحدة و ظاهرة مرتبطة ــ عند الشاوي ــ بتطورات الثقافة الوطنية الحديثة التي أجبرت مختلف القوى الفاعلة فيها على إفراز مثقفيها العضويين والدفع بهم إلى ميدان الممارسة الفنية بناء على خلفية الصراع والتناقض.

فيرى الشاوي في المجموعة القصصية « الأرض حبيبتي أنها اختصت بمعالجة واقع البادية المغربية بالاستناد إلى المنظورات الحزبية، أي أنها رؤية سياسية لا تفسر عناصر الواقع المتناقضة ولكنها تعكسه لكي تبحث له عن حل أو تطرح فيه حلها، فالأرض هي مبعث الصراع بين الكبار والصغار، بين البادية والمدينة، بين الفلاح الفقير والملاك العقاري المستزيد، هذا الصراع الذي ينعكس على الأسر البدوية فيؤدي عند غلاب إلى تفقيرها أو تهجيرها أو تفتيتها، ومن خلال تصويره فهو يهدف إلى تقرير موقف نظري سياسي / أيديولوجي (الأرض لمن يحرثها) بعارض سلب الفلاحين الصغار أراضيهم التي هي مصدر عيشهم ورمز وجودهم المادي ، وينسجم بصورة أو أخرى مع المفهوم التعادلي لتقديس الملكية الزراعية الخاصة .

---

[63]) عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية ، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق/ سوريا 1981ص:42.

[64]) نفسه 43.

[65]) عبد القادر الشاوي ، سلطة الواقعية .، ص:49

ويبدو ، غلاب ، من خلال هذه النصوص ملتزما عن قصة بالرؤية التي يحملها عن قضايا الواقع المغربي، بالمقترحات التي يمكنها ــ حسب الأيديولوجية ــ أن تعالج تلك القضايا بيد أن الحلول التي يتوخاها، وهي في الأصل تصور حزبي، تبدو ثقافية أكثر منها واقعية لأنها لا تقوم على تحليل موضوعي للمعطيات العينية (القرية ، الأسرة ، العلاقات الاجتماعية) ولا توجد تطور الأحداث والوقائع وفق ما في الواقع من تناقض وصراع ، بل وفق تصور الكاتب المسبق، وهو تصور يبدو مشجعا ومسجلا للتطلعات البورجوازية ، وغير غافل عن النضال المرير الذي خاضه الفلاحون كأفراد او كفئة مستغلة ومحرومة ، ولكن في نطاق الملكية الخاصة دائما وكيفية المحافظة عليها [66] ومهما حرص غلاب على إدانة الأوضاع التي تقود إلى الحرمان وتبعث على الضياع الفردي/ الجماعي ، فهو لا ينتبه إلى أن الاستغلال مرتبط ببنيات اجتماعية واقتصادية محددة، وبعلاقات انتاج متكونة تتحكم فيها البرجوازية ورأس المال الأجنبي ، وإنما اختار لحظات فردية معبرة ليستخلص منها أحكاما أخلاقية أو سياسية أو تاريخية أحيانا [67]

ومن خلال هذا التقويم والطرح الأيديولوجي ، يصل الشاوي إلى أن غلاب يناصر البرجوازية حينما يسلم بأساس الملكية الخاصة ويربط نضال الفلاح لمصير الفردي المعزول، وحينما يصف مظاهر الحياة الاجتماعية في البادية وصفا خارجيًا مسطحا جافًا لا يعكس ظاهرة جماعية طبقية او فئوية، لا يعرض المسألة في سياقها التاريخي/ الاجتماعي الحقيقي، وإنما يهدف باعتماد الطرائق الكلاسيكية في السرد إلى إشاعة وعي سياسي خاص مرتبط بأيديولوجية الحزب وبطبقته البرجوازية المتوسطة » ومن ثم فالكاتب وقد تحكمت رؤيته الفكرية في

---

[66]) المرجع السابق ، ص:90.
[67]) نفسه ، ص:94 وما بعدها

معالجته الفنية، يوجد من حيث يعي في خضم الصراع الأيديولوجي/ الطبقي ، ولو على مستوى الإبداع القصصي.

ولا نستطيع القول هنا أن الشاوي كان في نقده محايدًا، بل حكم بكل ما في وسعه الصراع الأيديولوجي متسلحا ببعض مقولات النقد الماركسي ومتشددا في تطبيقاتها وتأويلاتها ،

وعند تناوله للقاص محمد زفزاف، حيث اعتبر أن تجربة هذا القاص قد تطورت في كنف التحولات الراديكالية التي أحدثها اليسار الوطني البرجوازي بشكل عام وأنها شهادة فنية لها محمولها السياسي والأيديولوجي أكثر منها « هندسة » بالمعنى المألوف [68] ويرى الشاوي أن زفزاف يتعامل من خلال تجليات الظروف التي عايشها، فينتج في قصصه خطابا أيديولوجيا مرتبطا بذهنيته الطبقية وبرؤيته للعالم الذي يحيط به.

ويطرح القضايا(الجنس مثلا) طرحًا تداوليا طبقيا بالمعنى الاقتصادي الذي يحكم العلاقات السائدة في المجتمع، ومن ثم يظل الواقعي في خطابه الروائي مرتبطا بوعيه الطبقي وبتطلعاته كمثقف تقدمي في الغالب، إنه لا ينقل الواقع بكامل أبعاده وتفاصيله، ويتوخى الحديث عنه بقصد بناء عالم مناظر له من الرؤى والمواقف والآراء ولا يسعى إلى بحث أحوال المجتمع في نطاق تطوراته التاريخية والاجتماعية التي يعكسها من روائي أصيل ولا يستبطن سيرة حياته في سيرة طبقته في سيرة مجتمعه أو أمته كي يبرز قضية أو طرح اختيارا أو يستطلع مستقبلا، وإنما يكتب رواية في حجم عالمه الخاص بما فيه من هواجس وماله من أحلام، وهو ما يسميه ــ الشاوي ــ بالرواية الفردية أو رواية « التعامل الفردي »[69].

---

[68]) عبد القادر الشاوي : سلطة الواعية ، ص:172

[69]) السابق ، ص:204.

والشاوي يعتبر « محمد زفزاف » واقعيا ولكنه في غير الواقع، فهو يعيش في المخيل، انه يحاول أن يسقط تجربته الحياتية المفعمة بالتوتر والقلق والضياع على عالمه الموهوم المشحون بالافتراضات، والأزمات، ومن هذا ينطلق الشاوي ويجد لكل العناصر او المحاور التي ينبني عليها النص الروائي عند زفزاف تفسيرا أيديولوجيا فالمدينة هي جو علاقات الانتاج الرأسمالية وصورة تعقد الحياة العامة وتكاثف المشاكل الاجتماعية وطغيان التناقضات الصارخة، والبحر له اعتبار سياحي يروج له البرجوازي الرأسمالي التبعي، كي يصبح مقصدا العدد كبير من الزوار الباحثين عن المتعة والمغامرة والفرجة، وتعاطي الحشيش ومعاقرة الخمور وإشباع النهم الجنسي، تعبير عن عالم الضيّاع الفردي ونقد ضمني لمواقف البرجوازية الصغيرة المتخاذلة، كما أن التعرف على البرجوازيات والغربيات السائحات والإيقاع بهن، نوع من الإهانة والانتقام « الجنس » من البرجوازية والغرب المتحالفين ....، وحتى الأشخاص الذين يتحركون في الرواية لا يصدرون ــ حسب الشاوي ــ إلا عن اختيارات أيديولوجية ومواقف سياسية، بالبطل الطالب مثلا في قصة « الأفعى والبحر » وذهنيته الطبقية المثقف البرجوازي الصغير الباحث في ارتباط مع تعقد الأوضاع وانكشاف التناقضات من حوله، عن معنى الوجود لحياته الفردية، ومعنى الفردية (بالمفهوم الأيديولوجي) في حياته الوجودية (المفهوم الفلسفي)[70] ولذلك بقيت مشاريعه الأيديولوجية، وانتقاداته السياسية محدودة وعرضية وغير مفهومة في الغالب وأما عشيقته فهي نموذج خاص لبعض مظاهر حياة البرجوازية السلوكية والأخلاقية، ولكن زفزاف لم يوفق في تقديمها كرمز اجتماعي ، ولذلك بقي دورها وظيفيا فقط ولم تتوفر على الصفات الدلالية الكافية لحصر مظاهر السلوك البرجوازي، أو إبراز وضعية المرأة في هذا الوسط أو الأوساط المناقضة .

---

[70]) عبد القادر الشاوي سلطة الواقعية ، ص:70

والشاوي يحكم على أن محمد زفزاف محكوم في إنتاجه القصصي بعامل اجتماعي مرتبط بحصيلته المعرفية وبوضعه الثقافي وانتمائه الطبقي، وبعامل أيديولوجي ناتج عن ممارسات البرجوازية الصغيرة ذات المطامح الوطنية التقدمية، وتأثيراتها عليه، ولذا فهو يقرأ « الشاوي » قصصه قراءة أيديولوجية فقط متوخيا الكشف عن الأفكار المصطرعة، وعن انعكاسات الواقع الذي أفرزته التموجات الاجتماعية والاحتكاكات الطبقية القائمة، وعن الأبعاد التي يمكن أن تتخذها تلك الانعكاسات بالنسبة لبث الوعي أو أيقاظ الحس النضالي لدى القارئ المستهلك.

وهكذا بعد هذه الجولة مع ثلاثة واقعيين أيديولوجيين جدليين يؤمنون بالأيديولوجي في الأدب أنه الموضوعي حقًا وذلك باعتبار أن « المتخيل » تعبير عن الواقعي الفعلي الناتج عن تصارع الطبقات داخل الحلبة الاجتماعية باعتبار أن الواقع المادي لكل طبقة يتحكم في عملها الفكري الذي يتحول إلى وسيلة تدافع بها عن مصالحها، ويمكن القول بأن هذا التوجيه في الخطاب النقدي / الأدبي يضيف حتى على مفهوم الأيديولوجيا ذاته الذي أصبح يعتبر أن المفكر قد ينتج عناصر أيديولوجية بوحي من اعتبارات مصالحه الخاصة في الحياة ومصالح جماعته أو بتأثير من التزام حيوي وهو يسعى جاهدًا لتوجيه قرارات الآخرين نحو السير في ركاب الاتجاه الذي يتمناه [71] .

بهذا المفهوم يمكن اعتبار هذا التوجيه نفسه خطابا أيديولوجيا كذلك ، عن الأيديولوجيا نشاط فكري ضروري واسع وشامل، ولا يمكن أن يقتصر على مجرد نقل تركيبة الواقع وبيان تشوهاته ، ثم إن الأدب وهو حامل للأيديولوجيا حتما لا ينبغي اختزاله في هذا الجزء فقط ، بل لا بد من مراعاة خصوصياته ووسائله التي تمكنه من تضمن هذه الأيديولوجيا بطريقة خاصة، ومن ثم لا يتأتى

---

[71]) ياكوب باوول: ماهي الأيديولوجيا؟ ترجمة، أسعد رزوق ،ط1 الدار العلمية بيروت 1981 ص:23.

الوقوف على حقيقة ذلك المحمول بكيفية مباشرة أو من خلال تصنيف الكاتب ومحاكمة نواياه المعلنة كما فعل هؤلاء، وإنما من خلال تفكيك النسيج الجمالي للنص ومعرفة نظام تكونه الفني أولا ، ومن جهة أخرى فإن اعتبار مرجعية الأدب قاصرة على الاستجابة لتأثيرات الوضع الاقتصادي والسياسي ، فيه أكثر من نظر لأن الأدب يتضمن عناصر خلاقة وله استغلال نسبي ونوعي[72] كما انه يشكل قضايا الواقع وفق المنطق الداخلي لبنياته الفنية وليس وفق منطق الواقع[73]

وإذا كان من مهمة النقد الكشف عن البعد الواقعي والأيديولوجي في النص الأدبي، فإنه لا يمكن أبدًا أن يكون هذا البعد مقياسًا وحيدًا لتقويمه والحكم عليه وإلا وقع الخلط بين أجناس الأدب من جهة وبين الأدب وغيره من الخطابات الأخرى من جهة ثانية [74].

والحقيقة الأدبية متصلة في نظر الكثيرين بالخطاب الأدبي، وبقواعد النوع أكثر مما هي متصلة بالواقع المادي أو بمعطياته الخارجية، ومع ذلك فإن الواقعيين المغاربة يصرون على أن لهذا الواقع « هيمنة » أو سلطة على الفكر في جميع تشكلاته، ولا سيما في الظروف التي يجتازها المجتمع حديثًا، ومن ثم تستمد الواقعية هيمنتها وسلطتها من في الإنتاج الأدبي كذلك .

---

[72]) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، ص:26

[73]) Jean Cohen : structure de langage poétique , flamarion 1978,p :189

[74]) Tzvetan Todorov; qu'est- ce que le structuralisme? Poétique 2 Ed du seuil 197 ;p :36-37-38.

الباب الثالث

البنيوية التوليدية «التكوينية» في النقد المغربي

ـ الفصل الأول: المجال النظري
ـ الفصل الثاني : المجال التطبيقي

الفصل الأول

المجال النظري

لعبت المثاقفة النقدية دورًا هاما في توجيه الدراسات النقدية والأدبية كما تتبعنا، وقد تطلع النقاد المغاربة وذوو الاهتمام بالثقافة إلى إيجاد منهج يجمع بين تقييم المضامين الاجتماعية، وبين احترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي عن إغفالها، ولا يرتاح إلا بالخوض فيها ومحاولة تبين طبيعتها ومقوماتها، وربما وجدوا ما كانوا يبحثون عنه في البنيوية التوليدية أو التكوينية التي طورها لسيان غولدمان فاهتموا بمقولاتها وحاولوا تطبيقها وتوظيفها في أبحاثهم ذات الطابع الأكاديمي على وجه الخصوص.

وفي هذا المجال حاول عدة نقاد بارزين استيعاب النظرية البنيوية وإيجاد مجال تطبيقي في دراسات جادة، ونذكر منها دراسة محمد برادة في رسالته الأكاديمية حول « محمد مندور وتنظير النقد العربي » وسعيد علوش في دراسته « الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي » ومحمد بنيس في دراسته « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » وحميد لحميداني في دراسته عن« الرواية المغربية ورؤية الواقع »... وغيرها من الدراسات والمقالات التي أعلنت عن تبنيها المنهج البنيوي التكويني في نقدها ودراساتها.

* **محمد برادة :** محمد برادة يصرح في بداية دراسته انه يعتمد المنهج البنيوي التكويني لأن ميزته « تتمثل فضلا عن مرونته المفهومية في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد[1] وكان المبرر الذي دفع محمد برادة إلى اتخاذ هذا المنهج سبيلا لدراسته، هو الهروب من الدراسات التي طبعتها هالات التقديس، والأحكام العامة ، فيقول :« فإن الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شانه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة»[2]

---

[1]) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ـ دار الآداب بيروت 1979ص:21

[2]) المرجع نفسه ، ص:21

ويبدو أن برادة اتخذ منهج وطريق غولدمان في تعميق الوعي مشاكل متميزة في ثقافتنا وليحقق حدًّا من الموضوعية، فهو لا يقصد إلى الاهتمام بذاتية مندور أو بنفسيته، وإنما يريد على غرار غولدمان ــ أن يفهم كتاباته وأن يفسرها في إطار التحولات الثقافية والسياسية، « داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية، تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات »[3]

ويعتقد برادة انه بإدماج مسيرة الإنتاج النقدي عند مندور في حركة التفاعلات الاجتماعية والثقافية بمصر استطاع أن يدرك نوعية ذلك الإنتاج ويحدد مكانته في إشكالية النقد الأدبي العربي الحديث، فهو يحرص على تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المندوري وبين رؤية بعض الجماعات أو التيارات التي أطرته، ولكن ليس على أساس تماثل البنيات كما هو في نظر غولدمان ، وإنما على أساس وجود ما يطلق عليه « اللاوعي الثقافي » L'inconscient culturel وهو مصطلح يريد أن يطعم به البنيوية التكوينية ، وقد أخذه عن الباحث الفرنسي « بيير بورديو » الذي يفهمه بأنه حصيلة منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب وتحدد أدوات القصور والتحليل والتعبير لديه، وقد يستمد منه في مشروعه الإبداعي شيئًا كثيرًا، وما يفسر لنا مصدر ذلك التأثير هو التحليل الدقيق للحقل الثقافي في مظاهره المشتركة وفي عناصره بكل منتج[4]

وعندما أراد توضيح للاوعي الثقافي عند محمد مندور فإنه استعان بمفهوم رؤية العالم الغولدماني، ويشير ــ برادة ــ إلى أن بيير بورديو عندما أراد دراسة الحقل الثقافي بفرنسا في القرن التاسع عشر، قد عمد إلى تحليل وضعية المثقفين والفنانين دخل البنية الطبقية الحاكمة، وتحليل بنيات العلائق الموضوعية

---

[3]) السابق ، ص:23

[4]) محمد مندور المرجع السابق ، ص:56.

للموضوعات التي توجد فيها الفيئات المتناقضة على المشروعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافي، وإلى بناء الوصف الخارجي للطبقات باعتباره منظومة للإمكانات الاجتماعية المتاحة، والتي تشكل المبدأ المولود والموحد لمجموع الممارسات والأيدلوجيات [5]، وهي المراحل التي اتبعها هو في محاولة رسم ملامح الحقل الأدبي بمصر من سنة1936 إلى1952 وربط ملامحها بالسلطة وبالمظاهر الطبقية، وعلى إدماج مندور المثقف في بنية أوسع وأشمل، وقد استعمل « الوعي الممكن» كما هو عند جورج لوكاتش، ليصل إلى التطلعات الشعبية المتجاوزة للأحزاب ممثلة « الوعي الكائن » في الثلاثينات، وبين أنّ العلائق الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفيئات والمنابر، وأن مندور كان في ذلك النسيج الاجتماعي نموذج المثقف العضوي [6] الذي اضطلح بمهمة تحقيق تجانس الوعي الطبقي[7] والكتابات السياسية والاجتماعية لمحمد مندور، ومواقفه بين 1944 و1952 يقول برادة، تعكس « الوعي الممكن لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات [8] هذا الوعي الذي يظل يتبلور من خلال السؤال : « كيف تستقر الأمور في مصر »؟ والجواب المأمول كان في إيجاد تمييز الوعي الممكن الذي يسمح للحركة الوطنية ــ الاجتماعية بإرساء دعائم تفكير متحرر، وتمهيد السبيل أمام المرحلة القوماتية Nationaliraire [9].

ولا حظ محمد برادة على محمد مندور انه يفصل بين ما هو ثقافي وبين ما

---

[5]) السابق ، ص:68.

[6]) يشير محمد برادة في هامش ، ص:23و98 إلى أنه أخذا هذا المفهوم عن « انطونيو كرامشي» الذي أدرك عمق العلاقة بين المثقف والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها عن وعي مع مراعاة اختلاف سياق التطبيق

[7]) أي يتمثل « رؤية العالم » حسب مفهوم غولدمان

[8]) محمد برادة: محمد مندور تنظير النقد العربي ، ص:107-108 وفي الهامش أشار إلى انه أخذ مفهوم الوعي الممكن عن لوسيان غولدمان.

[9]) حسب التعبير المعروف لمكسيم رودانسون.

هو سياسي ولهذا ــ حسب رأي برادة ــ تنعدم عنده الأبعاد التركيبية ولا يتقدم كثيرًا في إعادة صياغة للإشكالية الثقافية النقدية.

وعن النقد الأيديولوجي فهو يربطه بما وصفه « السباق إلى الأبلجة » في مصر الخمسينيات والستينيات، وحسب برادة ، فإن مندور يفتقد إلى التصور الأيديولوجي ، وأن النتيجة التي انتهى إليها في « النقد المنهجي عند العرب » هي استجابة لميل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص متأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم [10].

ويحاول تحديد رؤية مندور واستخلاص عناصرها ومفاهيمها، فيكتشف مسلمتين في تفكيره أولاهما: الاقتناع بإمكانية التطور رغم الضعف الذي يطبع الماضي والحاضر، وتقوم الثانية على المماثلة واحتذاء النماذج المتقدمة ولا سيما في مجال العلوم والتقنيات، وهذا ما جعله يقول بالتحديد الأدبي المتدرج ويستعمل مفهومًا تبسيطيا للتطورية والسياق التاريخي، وبدل أن يصبح«النقد الأيديولوجي» اداة لفرز وتقويم الأيديولوجيات المتجابهة أصبح عنده « وسيلة لبث شعارات عهد جديد، وللدفاع عن الأدب الواقعي المتفائل الملائم لمرحلة البناء الاشتراكي »[11] .

هذه الرؤية هي السائدة عند مندور في معالجة جميع المجالات الثقافية والسياسيّة والاقتصادية ، ويتحدث عن مفهوم الذهنية والإنتاج الثقافي والحيوية التكوينية ــ يتحدث عن وجود تكامل بين البنيات الاجتماعية في مصر كما أوضحها، وبين التكوين الثقافي والأيديولوجي لمندور بعد عودته من أوروبا [12] ويربط جهود مندور التنظيرية برؤيته إلى العالم حيث تلتقى ممارساته النقدية بتوجهاته الأيديولوجية فتجاوز عنده المفاهيم الأدبية والأيديولوجية ولكن في انتقائية واسعة تجعل النقد الأدبي من بين المكونات لرؤية براجماتية ليضطلع

---

[10]) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ص:218.
[11]) السابق - ص/232
[12]) نفسه ، ص:234

بمهمة « العاكس/ المبدع » لوعي طليعة وطنية قومية، وتساهم في « تجسيد » التفكير الأيديولوجي السائد خلال حقبة تاريخية معينة .

وقد استخلص محمد برادة الكثير من البنيات والآليات التي أطرت مسار الإنتاج الفكري والنقدي عند مندور ، فهو من وجهة بنيوية تكوينية قد أنجز عملية « تفسير» إلا انه لم ينطلق من عملية « الفهم » التي هي مرحلة إجرائية أساسية في المنهج ، أي من التحليل الداخلي للإنتاج واستخلاص بنياته الدالة منه وحده أولا ، وقد حاول برادة تطعيم البنيوية التكوينية بمفاهيم أيديولوجية وسوسيولوجية مثل الأدلجة والمثاقفة والوعي الطبقي والمثقف العضوي وغيرها، كما تجدر الإشارة على ريادته في التطبيق هذا المنهج وفي تمهيد الطريق للمحاولات التي تلته في ذلك.

ويبدو أن محمد برادة فهم مقولات البنيوية التكوينية وطبقها أحسن في دراساته للرواية، ويتجلى ذلك بوضوح حين يتحدث عن المنهج ويأخذ قسطًا كبيرًا من اهتمامه، ويعلن عن اقتناعه بفعالية المنهج البنيوي التكويني، وعن فهمه وتصوره لمنظومة هذا المنهج إذ انه يتيح ــ في رأيه ــ الربط بين الإبداع الأدبي وبين الظرفية التاريخية والاجتماعية، ويجنب الدراسة إطلاقية الأحكام واعتماد المضمون وحده، كما يفرض الاهتمام بعالم الأدب التخيلي الذي يحاول من خلاله المبدعون إيجاد نسق منسجم للوعي الجمعي كائنًا وممكنا وهو أيضا يربط بنية الأدب (القصة) ببنية المجتمع التي تفعل فيها عوامل الاقتصاد وعلاقات الإنتاج، ويسكنه عناصر البناء الفني(شكلا ومضمونا) في التحامها مع عناصر التركيب المجتمعي[13].

وبرادة يركز حول مفهوم النص والنص الروائي بخاصة في تبنينه المستقل

---

[13]) محمد برادة : مقدمة ترجمته لكتاب عبد الكبير الخطيبي « الرواية المغربية » ط،، الرباط 1971 ص:7 وكذلك دراسته عن « الرواية المغربية » ضمن كتاب دراسات تحليلية لرواية دفنا الماضي ، ط الرباط 1980 ص:99.

وفي تمثله لرؤية العالم وفي تناظر بنياته المتكونه مع البنيات الاجتماعية المتشكلة.

وباعتباره النص بناء مستقلا ينبغي التعامل معه في داخله أولا ثم التحامه مع البنيات الاجتماعية بعد ذلك، فيعمد إلى تحليل عناصره التشكيلية (السرد ــ الشخوص ــ الفضاء ... الخ) وإلى استخلاص مضمونها الاجتماعي ودلالتها الوظيفية، وبذلك تكون الرواية عنده بنية في مجموعها وذات كيان له طابعه النوعي المتميّز[14] ودلالة ذلك الكيان تتأتى من درجة تمثله لرؤية العالم أي « لمجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة أو الطبقة وتجعلها في تعارض مع الفئات الأخرى »(تعريف غولدمان نفسه) على أن برادة يعبّر ــ وهو يتبنى هذا المفهوم ــ عن اقتناعه منهجيا « بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية وبين المصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي »[15] وبخاصة كما هي منجزة عن ميخائيل باختين، فتكون « رؤية العالم آنذاك مرتبطة « بالشكل الذي يناسب المضمون » ومتأسسة داخل بنية مركبة تتوفر على شخوص وأفعال وعلائق ولغات وتعتبر على مستوى المتخيل، وعن إشكالية « البنى السوسيولوجية » وما تفرزه من وعي يبلور هذه الرؤية ويميزها [16] ولذلك فالوعي الكائن الذي هو نتيجة انحرافات مختلفة في الواقع التركيبي والوعي الممكن الذي تحول تلك الانحرافات دون تحققه، والذي يقترب من مطابقة الوقائع الصحيحة، مصطلحان هامان في إجراءات البنيوية التكوينية كما يريدها، وفي طبيعتها وطبيعة العلاقة بينهما تكمن طبيعة الرؤية إلى العالم ، بمعنى أنها قد تتجاوز صوت الكاتب أو رؤيته التي تشكل جزءا من الوعي الجماعي وتبلوره كما يقول غولدمان إلى نوع من تعدد الأصوات الأيديولوجية داخل الرواية كما هو عند ميخائيل باختين.

---

[14]) انظر : دراسات في كتاب :« الرواية العربية » واقع وآفاق ، ط دار ابن رشد بيروت 1980

[15]) نفسه ، ص:130-131

[16]) نفسه ، ص:130-131.

أما ما يتعلق بمفهوم التكوينية أو تناظر البنيات في عالم الرواية وفي الواقع التركيبي كما يرى غولدمان، فبرادة يحد في بعض الأحايين من تكوينيته وبقربه من الانعكاسية حينما يعتبر « الرواية عالما عاكسا للقيم والعلائق القائمة في مجتمع الكاتب » ولكنه يحاول تمثله حينما يشير إلى التحليلات التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية والتي نحاول استكناه العناصر الأساسية المكونة لعلاقات الشكل بالمضمون وبالتركيب الفني والتركيب المجتمعي [17] ولذلك يظل هذا المفهوم فاترا في كتاباته وفي دراساته ولا يرقى إلى حركية البنيات الضامة والمضمومة كما تبحث عنها البنيوية التكوينية في جدلية الفهم والتفسير .

والملاحظ عند برادة أنه ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج المعاصرة، فيستفيد من إنجازات البنيوية الشكلية، ومن شعرية الخطاب الروائي وأما البنيوية التكوينية ومفاهيمها ــ فهي منطقه الأساسي ــ فهي تتسم عنده بنوع من الاضطرابات أو التكوين الذي قد يحدث خلخلة في نسقها العام ويجعل من الصعب تطبيقها تطبيقا تاما ومثمرا.

- **ــ سعيد علوش :**

أما السعيد علوش في دراسته عن « الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» فإنه يختار « البنيوية التكوينية » كمنهج يلعب لوكاتش وغولدمان دورًا هاما فيه، ويصرح أنه يسمح « بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية الروائية وأخيرا بين بنية الحديث الروائي والأيديولوجية السائدة [18].

وفي هذا التصريح فيه نوع التهرب أو التشكيك المشتم من العبارة « بنوع من » إلا أن هناك اعتراف بوجود « مقابلة » أو « تناظر » بين بنيات الإنتاج

---

[17]) محمد برادة : دراسات تحليلية ونقدية لرواية دفنا الماضي ، ص:100.
[18]) سعيد علوش : الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر بيروت 1981ص:12.

وبنيات المجتمع أو بين الخطاب الروائي والخطاب الأيديولوجي ، وهي خطوة على كل حال في الاقتراب من مفهوم « التناظر » أو « التماثل» في البنية التكوينية التي لا تعترف بالتقابل بين البنيات وإنما بالتماثل الذي يتيح الاندماج وتبادل التوضيح والتسيير بين البنى، لأن الحقيقة الجزئية في التفكير الجدلي لا تأخذ دلالتها الصحيحة إلا بمكانها في المجتمع، كما أن المجموع لا يمكنه أن يعرف إلا بالتقدم في معرفة الحقائق الجزئية [19]

ويتعامل سعيد علوش مع المصطلحات التالية « الوعي الواقع ، الوعي الخاطئ، الوعي الممكن، وهي مصطلحات في البنيوية التكوينية، الملاحظ أنه لا يشرحها، ولا يقدم تعريفات لها ، ولا يحدد مفاهيمها وهو يتحدث عن الوعي الواقع باعتباره الصورة التي تكونت في أذهان المغاربيين« المغرب العربي» عن المستعمر الفرنسي، وتسليمهم ببعض المجريات في ظله ومحاولة تبريرها أو ربما الانسجام معها، وهو وعي يفسره ــ في نظره ــ المد الإمبريالي وانتشار بعض النظريات الاستعمارية التوسعية الشيء الذي أدى إلى انبهار المحكومين بهذه القوى العظيمة وهي ــ كما يقول ــ سذاجة الإنسان المنسلخ عن منطق الأشياء والمغامرة [20] ويقوم هذا الوعي ــ في رأي علوش ــ على الإحساس بالعجز وبنوع من مركب النقص تجاه قوة الاستعمار وحيله وظهوره بمظهر المتقدم حامل مشعل الرقي على الرغم من أنه لا يغير حياة المواطن إلا ليستغله أو لسلبه ما عنده، وتمثيل الرواية المغاربية لهذا الوعي هو في الحقيقة توظيف لوعي الكاتب الذي يريد أن يكون وسيطا بين الجموع التي كانت من ويلات الاستعمار، وبين الطبقة التي سادت مع أيديولوجيتها بعد الاستعمار [21]. وهذا التقدير يبدو فيه خلط بين مفاهيم الوعي كما حددها غولدمان، لأن الوعي الذي لا يتطابق مع

---

[19]) L.Goldmann . le Dieu cache ,p:15.

[20]) الرواية والأيديولوجية ..ص :34.

[21]) نفسه ، ص:38.

الوقائع الفعلية هو أدخل بالأحرى في الوعي المزيف أو الخاطئ منه في الوعي القائم.

ويبدو أن هذا الإشكال ناتج عند سعيد علوش عن عدم العمل بالتمييز الذي جاءت به البنيوية التكوينية بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، ومن ثم يعتبر الرواية المغاربية قاصرة عن التاريخ و« بالتالي عن الوعي الواقع الذي يكون الميدان الخصب الذي اختارته هاته الكتابات الرازحة تحت مفاعيل حرارية خاصة »[22] وهي لم تستطع ــ في اعتقاده ــ أن تحقق النتائج المطلوبة في توظيف الوعي الواقع كمستوى من الوعي الفني، ويتحدث في مجال تحديد الوعي الواقع في هذه الرواية عن توظيفها لفكر السلفية كحركة إصلاح ولكنه لا يطرح ذلك كمكون من مكونات هذا الوعي أو كتفسير لرؤية العالم التي تتضمنها ولو فعل لكان مجبرا على أن يدقق ويحترم مفهوم الوعي الكائن والممكن كما يحددهما غولدمان ، لكنه يقتصر فقط على ملاحظة نوع من الانسجام في الرواية بين الإشكالية الروحية والوعي الواقع كما يفهمه هو في خط بحثه عن الأيديولوجيا التي تتأسس عليها تلك الرواية والتي تجعل الروائي في ظنه يحبس نفسه بالماضي متوهما بذلك تحقيق موضوعية وعي وطني [23].

وفهمه للوعي الخاطئ أو الوعي الفاسد على انه التناقض الحاصل بين استنطاق التاريخ بقصد تغليب الذاتي على الموضوعي وبين الحقيقة التاريخية التي تريد أن تعلن عن نفسها في صيغة روائية ملتحمة بالموضوعي وبالفني ، واحد مجالات هذا الوعي في تفسير « الرؤية » التي ترتبط بالاختيار الأيديولوجي فتجعل من الصعب الاعتراف بأعمال روائي الذي يتخذ من التاريخ موضوعا له ، وهي رؤية مباشرة وفردية كالتي يحاول استخلاصها من « شهادة » أحد الروائيين

---

[22]) السابق ، ص:45.
[23]) السابق ص:51-54.

الذين درسهم [24] وليس لها كبير صلة بمفهوم « رؤية العالم » الكولدماني، وإلا انه يوظفها لتسطير الوعي الفاسد الذي لا تنسجم قيمه ولا ينتج إلا أحداثًا معزولة عن منطق التاريخ، وتائهة في تبرير الجزئيات التسجيلية عن طريق المقابلة السيئة بين ماضي مفجع وحاضر مدقع، وفي بناء هذا النوع من الوعي تتشرنق جمالية الرواية المغاربية داخل أيديولوجيا يلعب فيها السياسي والنخبوي دور المكيف والحاجز المعتم في الرؤية وفي الوعي التاريخي المتماشي مع المد السياسي أكثر من المد الثقافي.

وينطلق الوعي الممكن في الرواية المغاربية في رأي علوش ، من وعي موضوعي ومن جمالية منطقية في البناء الروائي ودون أن تكون هناك قطيعة أيديولوجية بين الماضي الصحيح والحاضر النزيه [25] والوعي الممكن ــ عنده ــ بنية تفاؤلية تستدعي مواجهة ساخرة لإشكالية المواقع مع معطيات التاريخ[26] ولذلك يصبح الخطاب الروائي الذي يتمثله تبشيرًا بالولادة التي ستعدل الكفة في العلاقات الاجتماعية كما في رواية « الزلزال » للطاهر وطار، التي يؤكد فيها الحديث السخري على عقلية منافقة، توهم بأيديولوجيا صحيحة ، ولكنه ينم عن تناقضات كامنة قد تتفجر بين حين وآخر وفيها يصدق مفهوم الوعي الممكن الذي يمارسه ذلك الخطاب [27] ويطرح علوش مجال الوعي الممكن ردفا خلفيا لمجال الوعي الشقي الذي يفضح مأساوية القيم المعطلة في المجتمع المغاربي ، الذي سدت في وجهه أبواب التاريخ، فيقوم البحث عن الحقيقي في المأساوي شهادة إثبات على ذلك الوعي الممكن المتربص ولكنه لا يرقى إلى مفهوم « رؤية العالم » لأنه لا ينتظم في إطار « يصبح الإخلاص فرديا، والبحث

---

[24]) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا ...ص:62.
[25]) السابق ، ص:67
[26]) نفسه ، ص:68
[27]) نفسه ، ص:72

فرديا ، وحتى الأمل فهو فردي »[28] وليس في إطار تكامل بنائي جامع ومتآلف.

وحسب سعيد علوش فإن هذه المستويات من الوعي منفصلة عن بعضها وهي غارقة في وهم التخييلي (الإبداعي) الذي يظن انه أولى بالدعم الحقيقي لسلطة التاريخ والأيديولوجيا الصحيحة .

ويبدو أن علوش أكثر تعاملا مع البنيوية التكوينية وبالذات مع الاجتماعية الجدلية في بعض طروحاتها « اللوكاتشية » وفي جوانب محدودة من إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ ومن إشكالية الرواية كأيديولوجيا أو بما هي حاملة لنوع من الوعي تحدده البنيوية التكوينية أصلا في نطاق مفهوم « رؤية العالم » المتبلورة ضمن جدلية العملية التاريخية الاجتماعية .

وقد لاحظ سعيد علوش أن النقد البنيوي التكويني في الدراسات المغاربية « لا تمارس بالفعل على الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة اقتباسية وإنمائية » وهو نفسه لا يتعامل مع البنيوية التكوينية بالمفهوم الذي وضعت له واقتصاره على بعض مصطلحات هذا المنهج دون شرحها، بل يوجهها وأحيانا عسفا لتخدم وجهة نظره ، التي صرح وعبّر عنها في مقدمة دراسته وحددها في « المقابلة » فقط ، بين ما يسميه البنية الفوقية ولعله يقصد الرواية والبنية السفلية وقد يقصد بها المجتمع،

وعلوش يعترف بقصوره المنهجي فعمله « تركيبي وتكويني في منطقه، وهو يهدف بهذا إلى رسم حدود وعي روائي بالمغرب العربي أكثر مما يحلل عناصره التي تتطلب عملا جماعيا، ورؤية عضوية، بعيدا عن القيمية »[29] –

ويلاحظ على علوش ندرة الإحالات في ثنايا دراسته على المراجع الأساسية

---

[28]) السابق ، ص:80.

[29]) الرواية والأيديولوجيا ...ص:23

في البنيوية التكوينية وبخاصة مؤلفات لوسيان غولدمان، ومن ثم جاءت قلة الاستشهادات والنصوص التي تحدد وتشرح المفاهيم وتؤطر الوعي النقدي/ المنهجي لديه ، وإذا كانت البنيوية التكوينية تعتمد على تحليل العناصر والدراسة العضوية للبنيات التكوينية المتآلفة في الأعمال الأدبية والإبداعية فإن التصور المنهجي عند ــ علوش ــ في دراسته لم يكن وفيا كل الوفاء للاختيار المعلن عنه في مقدمة الدراسة، وهو بعيد عن مقتضيات المنهج البنيوي التكويني وإجراءاته العلمية.

- **محمد بنس :**

من خلال عنوان دراسة ، محمد بنيس الذي ينص على أن دراسته هي «مقاربة بنيوية تكوينية » لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، وفي المقدمة يشير إلى الدافع لا ختياره هذا المنهج، وهو الرغبة في قراءة النصوص الشعرية قراءة داخلية « علمية » وقراءة اجتماعية تاريخية على أساس أن النص الأدبي وظيفة اجتماعية بالإضافة إلى وظيفته الجمالية .

ولذلك يؤكد بنيس على انه يحاول الاستفادة من أكثر من منهج نقدي، وذلك بهدف بلورة منهج آخر يريده أكثر تكاملا، ويمكنه من النظر في النص الأدبي من منطلقاته الفكرية .

وهو يعرض لمنهجين أساسيين ، قد ارتأى أن يكونا عونا له على بلورة منهجه الأول: البنيوية التكوينية، والذي يعرفه بإيجاز ووضوح فيعرض النقاط الأساسية التالية : - اهتمام البنيوية بعنصر اللغة ، وارتباط البنيوية في نشأتها بالأبحاث الغوية التي أسسها فاردناند دي سوسير، وتركيز البحث البنيوي وحصره في النظر « في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي».

ويرى أن « البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أن قراءة النص تلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص »[30]. و « تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات»[31] والبنيويون يعدون الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة سلاحًا فعالاً يمكّن من « القبض على أسرار الكتابة » وبخاصة الكتابة الأدبية وهي عندهم وبفضل خاصية الإيحاء « connotation » بمثابة « لغة خاصة داخل اللغة العامة ».

ويبدو هذا الاهتمام الصارم للبنيوية بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة في النص الإبداعي، جعل بنيس يبحث أو يستعين بمنهج آخر يساعده على فهم ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .

الثاني : المنهج الاجتماعي الجدلي، ويرى بنيس أن الاستفادة من هذا المنهج تقربنا من دلالة النص المركزية، وما دام الأدب مرتبطا بظروف موضوعية متميزة بعلاقات الإنتاج ووسائلة المحددة.

والمنهج الاجتماعي الجدلي يجد مرتكزه الفكري في الفلسفة الماركسية بما هي فلسفة مادية تؤكد على العلاقة بين المستوى الثقافي والمستوى الاقتصادي في المجتمع، وانطلاقا من هذا المرتكز يرفض « المنهج الاجتماعي الجدلي» عزل النص وإغلاقه على نفسه، ويشير بنيس إلى مبدأين مهمين في المنهج الاجتماعي الجديد، وهما مستخلصان من أقوال لوسيان غولدمان وهو أبرز مثل لهذا المنهج، **الأول:** هو نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع ، وبعدم استقلالية النص الأدبي بما هو فكر عن صيرورة المجتمع ويفهمه من إشارة غولدمان إلى أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية يتكون بداخلها، ويمكن أن يغير قليلا أو كثيرا

---

[30]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة بيروت ،1979ص:12.
[31]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:21.

حسب أهميته وفاعليته منها [32]

الثاني : وهو متمم للأول ويرى أن للفكر ــ والأدب ــ وظيفة اجتماعية تطويرية على أساس أن « الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة في اتجاه ملائم لتطلعاته ، وهذا يعني أن كل سلوك وبالتالي كل فعل إنساني له خاصية دالة ليست دائما واضحة ولكن على الباحث إظهارها من خلال عمله»[33] وتحديد الموقع الطبقي للفكر في المجتمع وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم يتوجه النقد في تحليليه للكشف عنها ، وبذلك يصبح من مهمة النقد البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ثم تحديد الموقف الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة [34] وفهم بنيس أن الفكر يعبر بطرق مختلفة « من تطلعات فرد منضو بالضرورة تحت طبقة اجتماعية معينة »، ويعبر بالتالي عن طموحات هذه الطبقة، ويستنتج بنيس « أن الفكر والأدب طبقيان » أي يندمجان في الصراع الطبقي ويفعلان فيه وهو ما يستوجب ضرورة وأهمية « التحليل الاجتماعي الطبقي للعمل الأدبي » فالنص الأدبي ليس « لعبة لغوية » فحسب وإنما هو تعبير عن مستوى من الوعي والإدراك إنه رؤية العالم ذات دلالة اجتماعية، وهذه الرؤية هي التي تنظم فضاء النص وتختبئ بمهارة خلف أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك.

والملاحظ أن بنيس كان يريد الإفادة من المنهجين ويسعى إلى صياغة منهج واحد يستجيب لموقف نقدي معين، ويقدم تجربة للدراسة، ولهذا على الرغم من صياغتها الخاصة إلا انه استطاع أن ينتج طابعًا منهجيًا يميزها وتستبطن مفهوما خاصا تعتمده في النظر إلى النص الأدبي.

---

[32]) يحيل إلى كتاب غولدمان Marxisme et sciences Humaines , p :55

[33]) يحيل بنيس أيضا إلى نفس الكتاب، ص:56.

[34]) انظر : يمنى العيد : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ط3 -1985 ص:122.

وكان يريد في المرحلة الأولى أن يكون بنيويًا شكليًا يهتم بطبيعة النص اللغوية وبأنساقها ومستويات تكونها، وفي المرحلة الثانية بنيويا تكوينيا أو اجتماعيا جدليا يهتم بطبيعة النص الاجتماعي ويبحث عن دلالتها الوظيفية ولعل المنظور الاجتماعي التقليدي، غالب عنده، على الفهم البنيوي التكويني للغة تمت وفق قوانين خاصة، أدبيا واجتماعيا وتاريخيا [35]

وكذلك أدى له هذا المزج بين المنهجين إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة التي تقود النص من الخارج وبين الجدلية الخاصة التي تقود قوانينه الداخلية وليس عالم الكتابة، متناسيًا في ذلك نظرية غولدمان، في أن كل تبنين داخلي هو سيرورة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والانسجام في بلورة رؤية للعالم تتمثل وعي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جدليا والمبدع الحقيقي في نهاية المطاف، ولعل محمد بنيس قد أراد بحرصه على خصوصية النص الأدبي ــ في تعامله مع ظاهرة الشعر ــ ألا يكون مقصرا في استيعاب الجوانب الفنية التي ربما ارتأى أن « استطيقا غولدمان الجدلية » لا تشفي غليله في مجالها.

ويبدو انه حاول توظيف مفهوم « البنية الدالة » الأساسي عند غولدمان فاختار مجموعة من النصوص الشعرية لمجموعة من الشعراء المغاربة المعاصرين موضوعا لدراسته واعتبرها « متنا » واحدًا يعتقد أنه يتضمن بنية دالة يمكن أن تفسر في نطاق الشعراء المتكونة من خلال وضعيتهم الاجتماعية وفي نطاق مواقفهم وتصرفاتهم كبرجوازيين صغار، ورأى أن البنية الدالة تمر في أثناء تكونها بمراحل معقدة في التركيب ولتقصي أجزاء تلك العملية لابد « من البدء بقراءة لغوية للمتن » أي من معرفة الوحدات المكونة للنص، والدالة جزئيا على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المكونة للنص، والدالة جزئيا

---

[35] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:24.

على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في النصوص الأدبية، وبتجميع شتات تلك الوحدات الجزئية وإدماجها في بنية ضامة، يمكن العثور على الدلالة الواسعة المكونة للرؤية العامة ، وهو ما يسميه « الخارج الداخلي » وهي عبارة ــ لجوليا كريستيفا ــ والمتمثل في البعد الاجتماعي الجدلي للمتن الذي هو ــ في تفسيره ــ نتاج اجتماعي تاريخي معبر بوسائله السرية عن طموحات طبقة اجتماعية معينة ، ولا يمكن الوصول إلى « نواته الحقيقية » إلا بالقدرة على « الربط بين قوانين قراءة النص للواقع والواقع نفسه »[36]. ويعتقد محمد بنيس أن مزاوجته بين تحليل البنية الداخلية للنص تحليلا لغويًا وبنيويًا شكليا، وبين قراءته قراءة اجتماعية نابعة من دلالة البنية الداخلية ومن جدلية النص والواقع، انه يحقق في اعتقاد بنيس ــ ويطبق مرحلتي الفهم والتفسير اللتين يقول بهما غولدمان والذي دفعه إلى هذا الاختيار ــ حسبه ــ محاولة الاستفادة من بعض الدراسات اللسانية البنيوية وإلى الاستعانة في نفس الوقت بمقولات من علم الاجتماع الجدلي، مع الإبقاء على روح المفكر البنيوي التكويني لوسيان غولدمان ماثلة ــ حسبه ــ أمام خطوات العمل ، كمسيطرة ومتحكمة ولكن كهاد رئيسي يسترشد به عند الضرورة[37].

وهذه المزاوجة ثم الاستفادة من أكثر من منهج تدل على عدم التقيد بالمنهج واحترامه كمنظومة متكاملة بجميع مبادئه ومفاهيمه وإجراءاته، وإنما هي استفادة واسترشاد و« تبقى هذه المقدرة عملا شخصيا مهما كان حجم الإفادة من هذا المنهج أو ذاك ليس المنهج قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا هاما ، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها قابلة على التبلور والتميز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس،

---

[36]) السابق ، ص:26.
[37]) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:27.

كما لعلاقاتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها »[38]

وربما يؤدي المزج أو التلفيق والانتقاء إلى الحدّ من فعالية وطاقة المنهج وأن يحدث اضطرابا في بنائه كجهاز تصوري متكامل ، وغولدمان يعترف بإنجازات البنيوية اللسانية الكثيرة مع اختلافه معها في مستوى الدلالة التعبيرية وفي توظيف الكلام كوقائع اجتماعية ذات حمولة معينة، وهذا مما يلاحظ على محمد بنيس انه لو عمق بحثه المنهجي في البنيوية التكوينية لوجد فيها جسرًا متينا يعبر به إلى ما يريد لأنه يرى في دراسته أن الباب الأول فيها خاص بمحاولة الفهم واستكشاف البنيات الدالة، وان البابين الآخرين هما فرصة للبحث عن تفسير لتلك البنيات، ويؤكد أن ربطه بين البنيتين الداخلية والخارجية للمتن قد مكنته من استخلاص رؤية العالم فيه والتي هي رؤية البرجوازية الصغيرة المغربية في وضعها الاجتماعي / التاريخي الذي يعبر عنه أولئك الشعراء [39]. وهنا يحدث ــ حسبه ــ انفصال بين قراءة الشعراء للواقع ، وبين الواقع نفسه ، وقد ترتب عن ذلك وجود أزمة عضوية تتصل بقوانين تركيب المتن، في علاقة جدلية مع أزمة البرجوازية الصغيرة بالمغرب، ولكن المبدعين في نظر ــ الاجتماعية الجدلية ــ لا يقرأون الواقع ولا ينفصلون عنه لأنهم جزء منه وهو مكون لرؤيتهم وهذه الأزمة التي تحدث عنها محمد بنيس قد تفهمها البنيوية التكوينية في نطاق الوعي الصحيح والوعي المزيف، والتوظيف المناسب لمقولتي الوعي الكائن الممكن ربما يحل تلك الإشكالية في مضمار المنهج ذاته.

والظاهر أن محمد بنيس على الرغم من فهمه للبنيوية التكوينية، وتطبيق مقولاتها، إلا انه ما زال متأثرا بمفاهيم الواقعية الجدلية فتعامل الشعراء مع الواقع

---

[38]) يمنى العيد : في معرفة النص ، ص:124.
[39]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص:30.

ـــ في نظره ـــ مسؤولية بعدية واعية وعليهم أن يبحثوا عن بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة حتى يصبح الشعر زائدا لما يسميه غرامشي بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير[40].

والملاحظ هنا هو سقوط بنيس في سوسيولوجيا المضمون والمقايسة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري او الأيديولوجي في كل منهما، وهذا تتجاوزه البنيوية التكوينية إلى مفهوم التماثل بين عالم الفن وعالم المجتمع من حيث البنيات التركيبية في كل منهما « حيث جاءت أعمال غولدمان ... لتقيم مفهوم علاقة التناظر (Homologie) بين بنية العمل الأدبي وبين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله، وبذلك دلت على مكمن الملمح الفني الجمالي دون أن يكون ثمة من تناقض بين وجود هذا الملمح وهوية الوعي في النص الأدبي ، أي أنها حددت لهذا الملمح نوعًا من الاستقلالية يمثّل في البنية ويفسر جمالية النص حين لا يكون الوعي ثوريا وإن كان غولدمان رأى في نهاية التحليل أن الأعمال الأدبية الكبيرة هي ما اشتملت على هذين المفهومين وكان الوعي فيها ثوريا [41].

وحاول بنيس التقريب بين المفاهيم حيث يعتبر بنيس البنية الداخلية للنص (أوالمتن) بنية سطحية مؤسسة على عناصر فنية مترابطة الزمان والمكان، الموسيقى والإيقاع التراكيب اللغة ... ومن ورائها تقبع البنية العميقة التي هي البنية الدالة دلالة عامة تكمن من تبيين الرؤية المتمثلة، وهي ـــ حسبه ـــ تعتبر مجالا لتجميع القوانين المستخلصة في دراسة البنية السطحية وصبِّها في بؤرة أكثر شمولية واتساعًا ، لها القدرة على فرز محاور الدلالة العامة للممارسة الشعرية في إطار تميزها كحركة لغوية [42] وهنا تأتي مرحلة الفهم عند محمد

---

[40]) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص/30.
[41]) يمنى العيد : في معرفة النص ، ص:123.
[42]) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:207

بنيس ، المتكونة من البحث في البنية السطحية أو البنية والبحث عن البنية العميقة أو البنية الدالة العامة التي ــ عنده ــ « تتحول، من تلقاء نفسها ، من مجال الفهم إلى مجال التفسير، فتحتاج بدورها بنيات أوسع تمكننا من الوصول إلى النواة [43]

وعند دراسته لهذا الشعر (المتن) يقارب البنية السطحية من الناحية العروضية واللسانية والدلالية، محللا المتن في بنيته الزمانية والمكانية مستهدفا كشف قوانينه، وهو في مرحلة التحليل هذه، ينظر في تجلياته البنية السطحية للمتن ويصل إلى كشف ثلاث قوانين هي:

1ــ قانون التجريب الذي يحكم بنية الزمان والمكان في النص.

2ــ قانون السقوط والانتظار الذي يحكم بنية المتتاليات.

3ــ قانون الغرابة الذي يحكم البنية البلاغية والمتميزة بكونها بلاغة الغموض.

ومحمد بنيس في المرحلة الثانية كما يقول، « لاعادة تركيب ما فككناه في بنيات دالة أكثر اتساعًا لها القدرة على لمّ هذا الشتات في مركز واحد وهو نفسه البنية العميقة للمتن »[44]

وهذا يعني ــ حسب رأي يمنى العيد ــ أن مقاربة البنية السطحية وتحليلها والبحث في تجلياتها وكشف قوانينها، ليس عملا مقصورًا لذاته بل هو خطوة، على أهمها وأساسياتها، موظفة للوصول إلى البنية العميقة ومعرفة الرؤية الماثلة فيها [45].

ثم يقول بعملية التركيب وإعادة البناء لما فككه، ويتلخص هذا في استخلاص وتحديد عام لمفهوم البنية العميقة، وبنفس القوانين التي حلل وكشف بها

---

[43]) السابق ، ص:207.

[44]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:208

[45]) يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص:125.

عن البنية السطحية (التجريب ــ السقوط والانتظار والغرابة) واعتبر بنيس هذه البنية العميقة ، هي انعكاس للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي ونتيجة لنوعية الوعي الذي تميز به الشعر المغربي في مرحلة من مرحله التاريخية [46]

ويرى محمد بنيس أن البنية الدّالة او الدلالية في (متن الشعر المغربي المعاصر) هي رؤية للعالم بتملكها ذلك المتن الشعري في المغرب وبعد فهمها عبر أساليب المتن ومجالاته، أي البحث في البنية الداخلية يحاول أن يؤطرها ضمن بنية أوسع هي البنية الثقافية المغربية الحديثة ــ والثقافة الشعرية على وجه الخصوص ــ التي تفسر تلك الرؤية باعتبار أنها فاعلة فيها ومحددة للوعي الذي ولدها وبلورها ، والتي ستفهم هي الأخرى ضمن مجالات وعوامل تكونها، وتفسر بانصهارها مع البنية الدالة في البنية الاجتماعية التاريخية التي تعتبر ــ في تحليله ــ الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب [47] وهذا بمعنى أن وظيفة النص تتحدد من خلال دوره الاجتماعي، وفي هذه النقطة بالذات ــ حسبه ــ يلتقي المنهج التكويني مع الاجتهادات الأخرى في النقد الماركسي وهو ما شجعه على أن يقرأ « متنه قراءة اجتماعية تاريخية في نهاية المطاف ــ وكما يفهم من البنيوية التكوينية ــ أن يستعين بالدراسة الاجتماعية بمفهومها الجدلي التاريخي في فك ألغاز البنية الداخلية لذلك المتن لا كمفهوم ميتافيزيقي، ولكن كنتيجة ذاتية محددة هي الأخرى بشروط اجتماعية وتاريخية [48].

وعلى الرغم من اقتناع بنيس من البنيوية التكوينية إلا أنه في قراءته لمتن الشعر المغربي المعاصر ، يرى ضرورة تطبيق المنهج ككل وإمكانية تطعيمه

---

[46]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:215.
[47]) نفسه ـ ص:247
[48]) المرجع السابق ، ص:334-335

بمفاهيم أخرى [49] مع اعتقاده أن متن الشعر المغربي قيد الدراسة هو عمل جماعي لأنه رباط يوحد بين الشعراء الذين أنتجوه وجماعيته تؤكد صفته الطبقية وتجعل منه تجسيدا لوعي تاريخي/ طبقي، لأنه يمثل الوعي الأكثر تقدما في المرحلة التاريخية التي وجد فيها، ويطرح مشاكل وحلول طبقة اجتماعي محددة تاريخيا كذلك، ومن ثم فهو ذو طبيعة طبقية لا دخل للفرد فبها [50].

والواقع أن النظرة البنيوية التكوينية للإبداع كطابع اجتماعي يتخذ اجتماعيه من كونه وليد رؤية مجموعة أو طبقة اجتماعية أولا ومن بلورته وتمثيله لوعي تلك المجموعة الكائن أو الممكن وليس الأكثر أو الأقل تقدما ، وللفرد دخل كبير من حيث اعتبار وعيه جزء مكونا ومتفاعلا مع وعي كل فرد في المجموعة ،ومن حيث تقبله لحصيلة ذلك التفاعل ومشاركته في بلورة الوعي الفئوي أو الطبقي بل ومن حيث صياغتها في نسق عال من الدقة والانسجام والوضوح والواضح أن بنيس يعتبر مثل غولدمان ، بأن كل عمل أدبي يتضمن (رؤية للعالم) موحدة تنظم جملة معاينة، وتلعب دورًا وظيفيا بالنسبة لبعض الفئات الاجتماعية حيث تساعدها على التحكم في المشاكل التي تفرضها عليها علاقاتها مع الفئات الأخرى ومع الطبيعة[51] إلا أنه يعتبر هذه الرؤية مستمدة من واقع الكاتب، وموجهة للطبقة الاجتماعية كي « تقدم لها وعيا مركزا وحلولا لمشاكلها الاجتماعية، فهي أذن ذات بعد أيديولوجي ومميزا لها [52] ويأخذ في الأخير بمفهوم غولدمان في التماثل البنائي بين عالم الأدب التخيلي وعالم الواقع الاجتماعي أو بين الإبداع التصوري والتجربة المعيشية، ويعتبره وسيلة ناجعة لتجاوز مفهوم الانعكاس المباشر الذي لا يساعد على فهم العلاقة الموجودة بين ما هو موضوعي في الواقع وما هو خيالي في النص الأدبي، ولا يقترب من الأسلوب الصحيح في حل علاقة

---

[49]) محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:336.

[50])المرجع نفسه ، ص:338

[51]) نفسه ، ويحيل على كتاب غولدمان: Maxime et sciences humaines

[52]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر ... ص:339.

الأدب بالواقع وفي إدراك ما هو اجتماعي / تاريخي فيما هو أدبي / فني (أو إنشائي).

ويحاول بنيس من خلال هذه التصورات والمفاهيم الغولدمانية والتي تقر بعلاقة العملية الإبداعية وتكونها في صميم العملية الاجتماعية، أن يفسر البنية الداخلية للمتن الذي يدرسه أو يقرأه قراءة اجتماعية تاريخية بعد أن قرأه قراءة بنيوية شكلية أو فنية ، وهو يقول في بداية هذه المحاولة « ونحن الآن في بداية هذه المحاولة نريد الدخول في البنية الأكثر اتساعًا لنبحث في الأسباب التي أدت إلى وجود هذه البنية « البنية العامة للمتن » ويذكر بان المتن قد كتبته جماعة من الشعراء يراها متجانسة في رؤيتها للعالم ولذلك ينبغي له النظر في الفئة الاجتماعية التي ينتمي إلها أولئك الشعراء الذين يذكر مسبقا انهم ينتمون إلى نفس الموقع الاجتماعي« البرجوازية الصغيرة »[53] ويخلص بعد استنتاج وبحث طويل عن نشأة البرجوازية الصغيرة المغربية وتطورها وانتماء الشعراء قيد الدراسة إلها ، إلى أن « بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي الملموس »[54] مع أن هذا يُعَدُّ تغييب لمفهوم تمثيل الوعي الممكن كما يراه غولدمان، وعودة لمطابقة النص مع الواقع مطابقة مباشرة ، إلا أن محمد بنيس يصر على أن بنية« السقوط والانتظار » التي اكتشفها بنية سائدة داخل « المتن الشعري » وفي دلالته العامة، وكذا في الطبقة او الفئة الاجتماعية التي تؤطره وتفسره.

ويبدو أن محمد بنيس وجد ضالته المنهجية في مَرْحَلتي الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما كإجراءين ضرورين في تطبيقات البنيوية التكوينية أكثر منها مفهومين أو مقولتين تأسيسيتين في منظومتها المتكاملة، وربما كان تمثله المنهجي

---

[53]) ظاهرة الشعر ، ص:345.
[54]) نفسه ، ص:378.

نسجا على منوال غولدمان في مثل كتابه « الاله المختفي» أكثر منه بحثا في إشكالية البنيوية التكوينية أو رصدًا وتعميقا لمبادئها النظرية كمفهوم رؤية العالم، ومفهوم الوعي الكائن والممكن ومفهوم التماثل البنائي وغيرها، ولعل خلاصة تصوره لهذا المنهج تتجلى في مثل قوله :« وقد عمدنا في قراءتنا لهذا المتن إلى اتباع المنهج الموضوعي الذي يفضي بالتحليل الملموس انطلاقا من البحث عن القوانين الجزئية للبنية الداخلية للمتن، وإدخالها في بنيات داخلية وخارجية تتسع من مجال إلى مجال ، وترحل من الفهم إلى التفسير[55].

ويتساءل كثير من الدارسين والنقاد عن سبب إهمال محمد بنيس للناحية الجمالية وملامحها في دراسته، مع العلم أن النقد الحديث المرتكز على الفكر الماركسي وعلى البنيوية التكوينية، يهتم أكثر لتحليل النص الأدبي كلغة ويتعمق في تحليله على هذا المستوى مؤكدًا على إبراز الخاصية الجمالية وكاشفا لها كخاصية دلالية أيضا، ونذكر على سبيل المثال ، الباحث لوتمان في كتابه المترجم من اللغة الروسية إلى اللغة الفرنسية 1973 « بنية النص الفني La structure du texte artistique Ed :Gallimard »[56]

وربما تكون إجابة الناقدة العربية يمنى العيد كافية في تحليلها إهمال محمد بنيس للناحية الفنية والجمالية في دراسته للشعر المعاصر في المغرب .

وتتساءل يمنى العيد، فماذا يعني إهمال محمد بنيس إذًا لهذا الملمح الجمالي الماثل في الدلالة نفسها ؟ وماذا يعني مأخذها عليه؟

وتجيب الناقدة ، إجابة مطولة ، مفادها[57] أن بنيس حاول أن يصل بنتائج تحليله للبنية السطحية للنص، إلى هذا الملمح الجمالي، ولكنه في محاولته هذه

---

[55]) المرجع السابق ، ص:390.
[56]) انظر ، يمنى العيد : في معرفة النص :126.
[57]) في معرفة النص ، ص:127 وما بعدها.

قصر هذا الملمح على « التناسق والتفاعل » الذي حكم القوانين الثلاث (التجريب السقوط والانتظار ، الغرابة) في التقائها في المتن « متمازجة وملتحمة » أي انه أهمل المستوى الدلالي بذاته ونظر في التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاث، الجمالي هنا ليس في تحقق دلالة (التجريب مثلا على مستواها اللغوي ، بل في تناسقها مع دلالة (الغرابة) كما مع دلالة (السقوط والتناظر وهذا يجد تفسيره في كون الباحث التزم وبقي ملتزما من هذه الناحية بالمفهوم الغولدماني لمعنى الجمال في النص هذا المفهوم ، هو أولاً مفهوم يتعرض للمستوى اللغوي كتركيب ومفردات وأصوات وإيقاعات وتكرار، ومعادلات بين هذه المفردات والأصوات في بنياتها الجزئية لما هو خاص بنظام اللغة في النص الشعري الذي يشكل هنا مادة الدراسة في بحث بنيس، وهو، ثانيا ، مفهوم بحث في الرواية وركّز بسبب طبيعة مادته على عناصر بناء عالم الرواية في تناسقها وتلاحمها والتناسق هنا يختلف في تجلياتها عن التناسق في النص الشعري وذلك اختلاف خصائص عناصر كلا النصين وبالنظر في مسألة نظام اللغة في النص الشعري ودوره في إنتاج الدلالات مكامن الجمال فيها.

وتؤكد يمنى العيد على أن بنيس، أعار المستوى اللغوي في المتن الذي يدرس شيئا من الاهتمام وذلك بكلامه على « بلاغة الغموض» وخاصة حين تناول بالتحلل مظاهر بنية « بلاغة العموم » في نصوص الشعراء : عبد الرفيع الجوهري بنسالم الدمناتي، عبد الكريم الطبّال، محمد السرغيني، وأحمد المجاطي، في تحليله هذا كشف محور « ترابط الأحياء والأشياء وأظهر خاصية التركيب للوحدات اللغوية، كما كشف « طبيعة الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع»ملتمسا الخصائص المميزة لنظام التركيب اللغوي في هذه النصوص الشعرية المعاصرة (انظر 157 وما بعد) وتضيف مستخلصة أن هذا التحليل على أهميته وريادته، ورغم إيضاحه عملية التدمير التي تحققها لغة النص

الشعري المغربي المعاصر مع الشعراء المذكورين أعلاه كنماذج لنظام اللغة الشعرية السابقة عليه، وبالتالي محاولة هذه النصوص بناء نظام لغوي شعري جديد ، فإن الباحث لم يعط القارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانيات هذا النظام اللغوي الشعري المعاصر من حيث مكمن الجمال فيه وليست إشارة بنيس المبدئية إلى الفارق بين نظام الكلام النثري وبين نظام اللغة الشعرية، ولا إضاحه أهمية هذا الفارق من الناحية المبدئية بالأمر الكافي لإظهار مكمن الجمال في دلالات اللغة الشعرية .

وقد وصل بنيس إلى نتيجة عبر عنها بقوله: « إن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، يؤسس بلاغة الغموض اعتمادًا على إبعاد مختلفة، تسعى جميعها لتفجير الايحاء داخل النص الشعري، مما أكسبه انفتاحًا يخالف بنية الكلام النثري ».

ويعني هذا الكلام ــ تقول يمنى العيد ــ أن نظام التركيب اللغوي في النص الشعري المغربي المعاصر يتميز بقدرته على اختزان دلالات عدة وعلى تفجير وتوليد هذه الدلالات، وبالتالي فإن النص الشعري هو نص ذو كثافة معينة وديناميةخاصة ، أي أن النص الشعري هو في نظامه اللغوي يتمتع بخاصية الإيجاب ذلك أن الدينامية في النص هي مكمن جمالي.

وتطرح سؤالا بعد هذه التحليلات وغيرها ... هل الجمالي خارج هذا النظام اللغوي وما يفجره من دلالات؟ [58]

*** حميد لحميداني :**

أما حميد لحميداني فقد اعتمد البنيوية التكوينية في دراسته الموسومة «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دراسة بنيوي تكوينية» مبررا اختياره لأن « المنهج البنيوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج

---

[58]) في معرفة النص : ص:130 ومع ذلك، فقد أشادت بعمل بنيس واعتبرته جادًا وجديدًا ...

السابقة في فهم يقترب من الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني » ولأنه « يستوعب جل جهود أنماط النقد الأدبي المعاصر بما فيها الاتجاه البنيوي الحديث، ويترك نفسه مفتوحًا على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تهتم بالبُنى الداخلية للأعمال الأدبية »[59]-

ويتحدث عن هذا المنهج الذي يجمع بين الدراسة الجمالية والدراسة الاجتماعية، وينطلق ــ وكأنه يستلهم عمل غولدمان، وعلى غراره ــ فيوضح القصور الملحوظ في الدراسات الاجتماعية السابقة التي بحثت في الأدب عن صورة الواقع مباشرة على اعتبار أن الأدب يعكس الواقع أو « يحاكيه » في مضمونه الماثل للعيان، ويتمثل هذا القصور في إنكار وظيفة الأدب الاجتماعية، وما دام يفهم على انه انعكاس بسيط ومباشر لصورة الواقع الاجتماعي، الشيء الذي يترتب عليه تغييب للعلاقة الجدلية بين الواقع والفكر الذي لا يمكن إنكار نشاطه وفعاليته.

ويؤكد حميد لحميداني على انه ينطلق في توجيه دراسته من جعل وظيفة الأدب جزءًا من البناء الفكري في المجتمع الذي لا بد أن يحتوي على بعض التناقضات مهما بدا متماسكا، ومن أن الفهم الاجتماعي للأدب (بما فيه الرواية) طبعًا لا ينبغي أن ينحصر في محاولة التقاط بعض مظاهر الواقع الاجتماعي فيه ، لأنه ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لذلك الواقع، إنما ينبغي أن تتجاوز ذلك إلى تحليل بنياته التخييلية بحثا عن « رؤية المبدع » التي غالبا ما تكون متوارية خلف البناء السطحي للعمل الروائي [60]

واعتبر لحميداني المنهج الواقعي الجدلي يهتم بالبحث عن المضمون الأيديولوجي في الأعمال الأدبية، قبل أي شيء آخر ، ووجه نقدا لاذعا لذلك ،

---

[59]) حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع ـ دراسة بنيوية تكوينية ـ ط، دار الثقافة الدار البيضاء 1985ص:14.

[60]) نفسه ، ص:9-10.

وأن الأحكام النقدية التي قدّمها بعض المتطوعين الاشتراكيين مثلا تدْخُل في نطاق التقويم السياسي المباشر، وليست أحكاما نقدية بالمعنى الصحيح[61] ويشير إلى أن هذا المنهج تجاوز النظرة الأيديولوجية في المضمون الاجتماعي المباشر إلى التقويم الفني ، على يد جورج لوكاتش واكتسب على يده ، صورة أكثر عمقا وانسجامًا، وأقام هذا الناقد دعائم« سوسيولوجيا الرواية » استنادا إلى النظرية الجدلية التي تفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع، وما قدمه لوكاتش من إضافات جديدة أضفى على المنهج النقدي الجدلي أهمية بالغة من حيث أنه لم يعد يتوجه إلى المضمون الاجتماعي والأيديولوجي فحسب ولكنه أخذ يقيم الجانب الفني أهمية قصوى إذ أن تحليل هذا الجانب يعتبر خطوة ضرورية من اجل الوصول إلى فهم الصور الذي تبناه الأديب [62]

ويشيد حميد لحميداني بغولدمان ويرجع له الفضل لأنه قدم تلخيصًا متكاملا لمرتكزات النقد الجدلي الجديد الذي اتخذ أكثر دقة وتعبيرًا عن المعطيات المضافة، وهكذا صاغ غولدمان المنهج « البنيوي التكويني« structuralisme génétique » اعتمادًا على أعمال « لوكاتش، ورونه جرار» في فهم العلاقة العميقة بين الفن والواقع الاجتماعي، وتحديد المبادئ والمنطلقات التي لم يكن النقد الجدلي الكلاسيكي يستوعبها بمثل هذا الموضوع.

ويعرض أربع نقط (مبادئ) لغودمان في البنيوية التكوينية :

1ــ إن الإنتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطًا للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه يميل دائمًا إلى أن يبلغ درجته عالية من الانسجام تعبّر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها ، ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة

---

[61]) السابق ، ص:10.

[62]) حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:11

موجهة من أجل حصول الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه [63] ومن هذه الطموحات يستلهم الأديب مادة الرؤية التي يصوغها، وهذا يقتضي في طرحه أن تتوجه الدراسة إلى بحث علاقة الإنتاج ليس بالوعي الجماعي الكائن، ولكن بالوعي الجماعي الممكن وهي إشارة إحالة على هذا المفهوم الغولدماني كذلك، وهذه النقطة الأخيرة قد جعل منها غولدمان حقا حدًا فاصلاً بين السوسيولوجيا الماركسية والسوسيولوجيات الأخرى الوضعية أو النسبوية أو الانتقائية أو غيرها حيث أكد أن الأولى لا ترى المفهوم الأساس أو الرئيسي في الوعي الجماعي الكائن بل في المفهوم المتكون من الوعي الممكن، الذي يمكنه وحده أن يساعد على فهم الوعي الكائن[64].

2- العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي وبين الأعمال الإبداعية الفردية، لا تطابق الوعي الجماعي من حيث المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التي تبلوره ، لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون المباشر لهذا الوعي الجماعي[65]

ومفهوم التناظر هذا يعطي للعمل الفني نوعا من الاستقلالية مع الاحتفاظ بالخصائص الجمالية والنوعية المميزة ، وذلك أن المبدع يصوغ عالما من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي ــ عالم خاص متفرد ــ عما يجري في الواقع، وفي هذه الصياغة تتجلى عبقريته لأنها الجانب الأساسي في إنجازه الخاص إلا أن تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع، ومن هنا يعتقد، لحميداني، تأتي أهمية التحليل البنيوي للأعمال الأدبية، فبدون هذا التحليل لا يمكن التوصل إلى

---

[63]) لحالة أشار إليها الحميداني إلى كتاب غولدمان:.L.G. pour une sociologie du roman ;p :41

[64]) لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:12 وإحالة على نفس كتاب غولدمان ص:41

[65]) نفسه ، ص:12 مع إحالة إلى نفس كتابه غولدمان ، ص:41.

المضمون العميق، لأن هذا المضمون هو وحده الذي يمكن مقارنته بالفكر الجماعي الموازي له وإذا ما بقيت المقارنة على المستوى السطحي فإنها حتما ستكون مباشرة وآلية في نفس الوقت.

3 ــ عن النتاج الإبداعي الذي يقابل بنية فكرية لجماعة ما يمكن أن يكون في بعض الحالات من إبداع فرد ليست له إلا علاقة طفيفة مع هذه الجماعة ومع ذلك فالخاصية الاجتماعية لهذا المؤلف تكمن على الخصوص في أن الفرد ليس في مقدوره على الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يدعى عادة بـــ « رؤية العالم » فمثل هذه البنية لا يمكنها أن تكون إلا من إبداع الجماعة ، والفرد يمكنه فقط أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الانسجام بتحويلها إلى مستوى الإبداع الخيالي أو إلى مستوى الفكر النظري[66].

ويشرح حميد لحمداني هذه النقطة بقوله: وتريد هذه النقطة الثالثة أن تعيد النظر في طبيعة العلاقة الموجودة بين مضمون الإبداع والانتماء الاجتماعي للمبدع، فقد كان بعض النقاد الجدليين الأوائل يربطون بشكل آلي بين نوعية الفكر الذي يتضمنه الإبداع ونوعية الانتماء الاجتماعي للمبدع ولا يزال هذا الربط الآلي يطغى أيضا في الممارسة النقدية السائدة في العالم العربي.

وهذه القاعدة، يضيف لحميداني، ليست مطلقة وما حالة بلزاك Balzac إلا دليلا على ذلك، فقد كانت مضامين مؤلفاته الروائية تتجاوز وعي الطبقة التي ينتمي إليها التعبير عن طموحات وقضايا الفئات الاجتماعية الأخرى[67]

4 ــ إن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية، ولا هو بحقيقة مستقلة ، إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الاقتصادية

---

[66]) إحالة على كتاب غولدمان السابق ، ص:42.
[67]) حميد لحميداني : الرواية المغربية (المرجع السابق) ص:13.

والاجتماعية والسياسية [68]. والشيء الذي لم يشرحه لحميداني في هذا المرتكز عند غولدمان ، أن هذا الوعي ليس حصيلة جمع وعي كل فرد من المجموعة ومع وعي غيره وليس وعيا جمعيا خارجيا مفروضا على الفرد، وإنما هو حصيلة تفاعل وتشارك بين وعي الأفراد، وكل مساهم فيه ومتقبل له، وبعد عرض هذه المرتكزات الأساسية الأربعة، يرى حميد الحميداني أن ما حول اتجاه النقد الجدلي، من هذه المبادئ، وجعله يتخذ صيغة « المنهج البنيوي التكويني» هو حسبان الإنتاج الأدبي صياغة فردية تخييلية جديدة لمضمون اجتماعي كان قائمًا في وعي الجماعة وتفكيرها، وقد أبعده هذا الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعي عن إطار المقابلة المرآوية التي كانت سائدة، ومن هنا يرى لحميداني صلاحية المنهج التكويني وأهمية توظيفه في البحث عن « رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية » فيقول« وقد رأينا أن المنهج البنيوي التكويني يعتبر أن الوصول إلى المضمون الأيديولوجي للأعمال الإبداعية لا يتحقق إلا مرورًا بعملية تحلل البناء الشكلي في الإنتاج الإبداعي، ومع ذلك فإنه لا يقف عند هذا الحد مثلما تفعل المناهج البنيوية الحديثة، وإنما ينتقل إلى مستوى الفهم الأيديولوجي والاجتماعي[69] وهو يحاول تطعيمه وتغذيته ببعض التقنيات والدراسات أو الوسائل المستخدمة في الدراسات البنيوية في الغرب، فالاستفادة من هذه الدراسات والمناهج تصبح أكيدة وضرورية أثناء القيام بتحليل الروايات التي سنتناولها بالدراسة، ولا تنسى دائمًا أن الاهتمام بهذا الجانب لا يخرج إطلاقا عن نطاق اهتمامات المنهج الذي برزت لنا فعاليته في دراسة موضوع المجتمع المغربي والرؤية الروائية [70].

ويعترف الحميداني أنه من الصعب استحضار جميع التقنيات التي تستخدمها

---

[68]) السابق ، ص:13 مع إحالة على كتاب غولدمان السابق ص:42

[69]) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص:13-14.

[70]) نفسه ، ص:14.

البنيوية في الغرب، ويعلل ذلك « فالقيام بمثل هذا الأمر يتطلب في نظرنا وعيا متكاملا بجماع الخطوات التي قطعتها هذه المناهج في الغرب وهذا يستلزم سنوات أخرى من الدرس خصوصا وأن بعض هذه المناهج لا زالت في طور التكوين حتى في مواطنها التي نشأت فيها [71]

ويبدو أن لحميداني قد ركن أو ردخ للأمر الواقع في عدم إمكانية توظيف كل هذه الوسائل الإجرائية البنيوية في التحليل، فيقول : « إن ما نجده من ملامح البنيوي في هذه الدراسة إنما هو استلهام لبعض المفاهيم الأساسية الأولى التي يعتمد عليها البنيويون، وهي مفاهيم متصلة بالحقائق التي ظهرت في مجال إدراك طبيعة التعبير اللغوي بشكل عام ، ويشير إلى أن دي سوسير أول من أوضح إمكانية فهم النصوص اللغوية استناداً إلى تحليل داخلي، ولم ينْف فيه أهمية الإطار العام الخارجي عن اللغة في قدرته على تقديم فهم اعمق للبنى اللغوية[72].

ويحاول الحميداني، تبرير بقاء هذه الدراسة في حدود الاستلهام العام للتحليل البنيوي بطبيعة الموضوع ، وكثرة النصوص الروائية التي تعرضُ لها والتي لم تسمح له بالتحليل الدقيق للبنية الداخلية ، فإنه يؤكد انه حاول أن يتقصى أهم العناصر التي تشكل النسق الداخلي، والتي تسمح باكتشاف رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع الاجتماعي، هذه الرؤى التي يذكر بأنها مرتبطة بالضرورة بوعي الجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عنها كل مبدع من هؤلاء[73] وبما انهم كلهم مغاربة من جيلين متقاربين فقط ويلزمنا أن نسلم بجواز رؤياتهم للعالم لأن المجموعات أو الطبقات الاجتماعية التي يصوغون وعيها ليست متعددة بتعددهم، ومع ذلك ينص لحميداني على أنه: يفرد لكل نص روائي مجالا خاصا تتم فيه

---

[71]) السابق ، ص:14.

[72]) نفسه ، ص:14- ويحيل في ذلك على كتاب دي سوسور. - F. De Saussure : cours de l'inguistique générale payot. Paris 1979p.42

[73]) لحميداني الرواية المغربية ورؤة الواقع الاجتماعي ، ص:15

دراسته كوحدة فنية قائمة بذاتها، وعند نهاية التحليل البنائي نعمد إلى المقارنات حتى نتبين وجوه الالتقاء أو الاختلاف بين النصوص المدروسة، سواء بالنسبة للخصائص الجمالية أو بالنسبة لطبيعة الرؤية الخاصة للواقع الاجتماعي[74]

ودراسة حميد لحميداني، تعتمد وتسير في إطار بعدين، بُعْد التحليل (الفهم) وبُعْد التفسير ، فالأول: يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية عميقة، والثانية، يضع النص ضمن البنية المناظرة له والتي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي وفي ــ نظره ــ لا بد لهذه البنية أن تكون معبِّرة عن أيديولوجيا ما موجودة في الواقع، وهذا يستدعي البحث عن « الشريحة » الاجتماعية التي تقابلها وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام ، هذا الدور الذي يتحدد وفق الموقع الاقتصادي الذي تشغله ضمن البنية الاقتصادية العامة في المجتمع، وهذا جعل لحميداني يسارع إلى تقديم تصور عام لطبيعة الواقع الاجتماعي المغربي الذي انتج الروايات المقترحة للدراسة [75].

وعلى الرغم من إقامة دراسته على المرتكزات الغولدمانية الأساسية إلا أن لحميداني لا يرى مناصا من الاستفادة من الدراسات التي نظرت إلى الواقع الاجتماعي المغربي، من منظور جدلي على شرط مرعاتها في نفس الوقت للخصوصيات الذاتية لهذا الواقع [76] وقد نلمس الفهم التكويني عند لحميداني وعودته بالمنظور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية، وإلى مفهوم الانعكاس أيضا، ويبدو ــ انه ــ أعطى الأولوية لمرحلة التفسير على مرحلة الفهم، مما دفعه إلى التأكيد على انه لم يسلم من التأويل الأيديولوجي في دراسته فيقول : « ولا شك أن تقديم صورة الواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور

---

[74]) السابق ، ص:15.
[75]) نفسه ، ص:15-16.
[76]) السابق ، ص:16.

الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين خصوصًا وان منطلقها يترتب عنه إصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الأعمال الروائية، غير أننا نعتمد بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما ــ سواء صرحت بذلك أم لم تصرح ــ أن تكون خالية من موقف أيديولوجي تجاه ماتنتقد حتى ولو اتخذت مظهر نقد جمالي خالص[77] ودور الأدب وفعاليته في الواقع الاجتماعي، عند لحميداني يدخل ضمن منهجيته التي تريد من ذلك الدور أن يساعد على إلقاء القيم السائدة فيه أو تساعد على تغييرها إذا كانت لا انسانية، وهو ما عبر عنه بالدور الإيجابي والسلبي:

فالأول: يهدف إلى الحفاظ على القيم السائدة، وتحقيق توازن أقصى للفئة الاجتماعية التي يعبِّر عنها لكي ترى نفسها في انقسام كامل مع الواقع الكائن وغالبا ما يكون هذا الأدب مرتبطا شديد الارتباط بمصالح وطموحات هذه الفئة وحدها دون أن يتخذ مضمونه بعدا إنسانيا يمكن أن تتجاوب معه فئات أخرى في المجتمع، وهذا هو الوجه السلبي.

الثاني : وهو الوجه الإيجابي، يهدف إلى تغيير القيم الإنسانية السائدة وذلك بانتقاد الواقع الكائن والاحتجاج على ما يجري فيه، وإذا كان هذا الوجه لا يخلو من كونه أيضا يعبر عن طموحات شريحة اجتماعية ما ، فإنه مع ذلك يتلبَّسُ بعد إنسانيا، ويبدو كأنه الحارس الأمين على القيم البشرية في كل مكان [78].

وحتى يبعد الحميداني الشبهة عن دراسته، على الرغم مما أكده سابقا من الأيديولوجية موجودة بطريقة أو أخرى في الدراسات النقدية إلا أنه يتبرأ من أن تكون دراسته واقعة في شرك النظرة الأيديولوجية المباشرة وهي (حسبه رؤية تعي على الأقل منهجها وأهدافها، وتحاول أن تتعامل مع الرواية أولا وقبل كل

---

77) لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع ص:16

78) نفسه ، ص:17.

شيء كفن، ولذلك تخوض عوالمها الذاتية من اكتشاف قوانينها الخاصة، غير أنها في المرحلة الأخيرة تريد أن تضع الظاهرة الروائية في موضعها من البنى الفكرية المتصارعة في الواقع وأن تحدد دورها الأيديولوجي ضمن هذه البنى، وذلك يكشف طبيعة تصورها للواقع الاجتماعي ونوعية موقفها من عناصره المختلفة [79] .

وبعد استعراض، حميد لحميداني، للدراسات العربية والمغربية السابقة ، والتي اهتمت باجتماعية الأدب وركزت على المضمون الاجتماعي مباشرة و أهملت الجوانب الفنية والجمالية، إلا القليل منها وبشكل عارض، مما أدى إلى اختلاف الآراء وتعارضها إزاء العمل الأدبي الواحد، وتحولت العملية النقدية في أغلبها إلى اسقاطات لقناعات وتصورات الناقد الأيديولوجية على العمل الإبداعي واتجاه آخر حاول دراسة الإبداع دراسة ميكانيكية ويركز على المظاهر الخارجية للواقع الاجتماعي، وهناك اتجاهات أخرى درست الأدب دراسة منعزلة أو اعتبرت النص عالما منغلقا على نفسه وهو يستفيد من المناهج البنيوية اللسانية الغربية وهو عودة لمدرسة الفن للفن، وهو يقصي العلاقة بين العالم التخييلي والواقع.

والقليل من حاول الاقتراب من الدراسة المتكاملة بين الناحية الفنية والاجتماعية ويقترح الحميداني منهج آخير، وفيه تتجه دراسة الأعمال الروائية وجهة مزدوجة فمن ناحية التعامل مع النصوص الروائية على أنها عوالم متكاملة قابلة لأن تدرس كوحدة مستقلة ... ومن ناحية أخرى، بعد استخراج مضمون النص وبنيته العميقة يتم إدماج هذا المضمون ضمن البنية الفكرية للكاتب، هذه البنية التي تُدمج هي الأخرى في بنية أوسع هي البنية الفكرية للجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو يعبّر عنها دون أن ينتمي إليها بالضرورة.

---

[79]) السابق ، ص:17.

ومن هنا يرى لحميداني ضرورة تجربته التي لم يستخدمها الكثير من النقاد وهي جديدة ولها قصب السبق أو كما عبّر عن ذلك بقوله : « هذه الدراسة التي نقوم بها ترتاد في الواقع ميدانا غير مطروق إذا أخذنا بعين الاعتبار المنهج الذي ننوي تطبيقه في دراستنا للأعمال الروائية في المغرب[80].

وفي الأخير نجد لحميداني يدرس الروايات التي حددها في عمله، في موقفين موقف المصالحة الواقع، وموقف الانتقاد للمجتمع، ففي الأول يعقد فصلين موقف المصالحة واللحظة السعيدة وموقف المصالحة بين التبرير والانهزام والتسجيل، والموقف الثاني فيه ثلاثة فصول ، انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب، وانتقاد الواقع والطريق المسدود ثم انتقاد الواقع وهاجس الصراع ، وينتهي باستنتاجات عامة للمواقف ولأهم القضايا الاجتماعية، وقضية الشكل الفني في الرواية المغربية.

ويبدو أن لحميداني أكثر النقاد المغاربة الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني استيعابا لمقولاته وأسسه وآلياته وأدواته الإجرائية ويظهر ذلك بوضوح في عمله أثناء تناوله الرواية بالدرس التطبيقي بهذا المنهج وأسسه وآلياته كجهاز متكامل.

---

[80]) السابق ، ص:26 وانظر الصفحات قبلها من ص:20 إلى 25.

الفصل الثاني

المجال التطبيقي

مما سبق نكتشف أن الدراسات التي استقطبت مقولات وأسس المنهج البنيوي التكويني، أن المثاقفة الفكرية لعبت دورا هامًا في المجال النظري عبر المعطيات المعرفية والاجتماعية والسياسية وأحيانا التاريخية ونظرا للفراغ أو الشغور او على الأقل القصور في تطبيق هذا المنهج تبنت مجموعة من النقاد ــ كما تتبعنا ــ البنيوية التكوينية لسد ذلك القصور في الساحة النقدية المغربية وأرادوا من خلال ذلك تحقيق خطوة هامة في تحليل ومقاربة الإبداع والوصول إلى حقيقته القابعة خلف بنياته ومحاولة سبر أغواره، وسد الثغرات التي تركتها الدراسات السابقة .

والملاحظ أن التصورات التي تتبعناها لم تأخذ في تصوراتها النظرية والتطبيقية فيما بعد بكل مفاهيم البنيوية التكوينية ومقولاتها حرفيا، ولم تُعْن بكل دقائق الأسس والمرتكزات ، وحاولت التنويع أو الإضافة أو الأخذ ببعض المفاهيم دون غيرها وتوظيفها في مقاربة الأعمال الإبداعية.

ونحاول أخذ بعض الأمثلة من هذه التطبيقات بعد أن رأينا تصوراتها ومنظورها البنيوي التكويني، وعلى الرغم من الثغرات التي تركت بعض القصور المنهجي أثناء التطبيق.

*** محمد برادة :**

ونبدأ تدراسته في تناوله لأعمال محمد مندور، فإنها لم تكن بنيوية تكوينية في جميع مراحلها وجميع نتائجها على الرغم من أنها طُرحت بجدية وقد أكد محمد برادة أن ما يغريه في هذا المنهج انه ذو طبيعة موضوعية جدلية وانه يعطي قيمة كبرى للتاريخ والواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي عايشها الناقد محمد مندور، وابراز وتحديد مكونات وعيه الثقافي والأيديولوجي، وتحليل إنتاجه وكتاباته السياسية والاجتماعية ليست بنيتها الدالة وما تتضمنه من « رؤية

للعالم » عبر الحركة الوطنية في مصر خلال الفترة الممتدة من 1936 إلى 1952.

والملاحظ أن برادة لم يستطع ــ حين تناول كتاباته النقدية ــ أن يطبق مرحلتي الفهم والتفسير إلا في مجال « النقد الإيديولوجي » الذي يحمل تصورا للعالم أو بنية دالة ،وربما وقع برادة في مصيدة هذه الدراية التي تنتمي إلى ما اصطلح عليه في الدراسات التنظيرية النقدية ،باسم « نقد النقد » ويصعب في رأي النقاد تطبيق في هذا المجال ،منهجا نقديا على منهج نقدي آخر قصد معرفة حقيقية ....وخصوصا مع البنيوية التكوينية التي تهدف إلى اكتشاف البنية الذهنية في العمل الإبداعي ، ولا يمكن اكتشافها إلا من وراء بنية أخرى هي بنية الخطاب الفني .وذلك وجد محمد برادة نفسه أنه محاصر بضوابط المنهج وأسسه الضاغطة ،فلجأ إلى التخلي عن بعضها ليختزلها في تعليقات وبعض الأحكام القيمية التقليدية ،من خلال إطلاقه هذه التصريحات الجاهزة مثل قوله :«لا جدل في أن كتابات منذور عن الشعر العربي الحديث تنطوي على كثير من اللمحات الذكية المضيئة، وتشكل دفاعا معتدلا عن الشعر الحديث »[1] وقوله :« إلا أن منذور لم يرتق إلى إعادة صياغة إشكالية المسرح المصري ضمن منظور نظري يتيح له أن يضع موضع التساؤل جميع المفاهيم المغلوطة التي تحول دون تحقيق تجاوز حقيقي لأزمة المسرح العربي » [2] .

وعند تناوله « النقد الأيديولوجي »عند منذور ،فإنه بدأ بمرحلة التفسير قبل مرحلة الفهم والتحليل ،فتحدث عن الأيديولوجيا ، والتيارات الأيديولوجية ، في مصر (الناصرية ، الماركسية ،الواقعية الاشتراكية) ، والتي قد تكون أثرت في رؤية منذور للعالم ،والتي تمكن أن تساعد مباشرة في تفسير البنية الدالة في

---

[1]) محمد برادة: مندور وتنظير النقد العربي ، ص:134.
[2]) السابق ، ص:146

أعماله .إلا أن برادة لم يقم باستخلاص هذه البنية عبر التحليل والفهم ثم التفسير ،لأنه لم يعمد إلى تحليل البنية الداخلية في أعمال منذزر، ليتوصل عبر ذلك التحليل إلى البنيات الجزئية المكونة لها ويمكنه من فهمها فهما ينقله إلى البنية الفكرية أو الحركة الاجتماعية التي تضمنها وتفسرها وتزيدها إضاءة لتعميق فهمه لها ،ولو سار برادة عبر ذلك وفعل ذلك التحليل ، لكان قد لبى مقتضيات المنهج الذي اختاره ونص عليه في دراسته إلا أن المجال التطبيقي اختلف عند المجال النظري ،وشتان بين الاثنين .

ومحمد برادة قام بدراسة أخرى هامة لاكتشاف رؤية العالم من خلالها عبر المتركزات الغولدمانية ، وعنوانها ب « الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية»[3] إذا اعتبر فيها مفهوم « رؤية العالم » الغولدماني [4] أداة إجرائية أساسية في جهاز البنيوية التكوينية ، الذي تكمن أهميته في القول بتجاوز العمل الفردي إلى التفكير الجماعي ، وبه سيتمكن من تحديد الرؤية التي تجمع بين الروايات الثلاث وبينها وبين رؤية العالم المتواجد في المجتمعات العربية خلال الحقبة التي كتبت فيها .

ويصرح محمد برادة أن استعماله لهذا المفهوم ، لا يعني عزله عن المنهج النقدي الذي بلوره ، ولكنه يشير إلى إمكانية مزاوجته بإنجازات « شاعرية الخطاب الروائي » إلا أنه يعطي الأسبقية للمضمون على التحليل الشكلي لأنه يعتقد بوجود « دلالة اجتماعية ــ إيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية »[5] وبذلك تتأسس وتتكون رؤية العالم ــ حسب

---

[3]) وردت الدراسة في كتاب « الرواية العربية واقع آفاق ـ أعمال ملتقى الرواية ـ ط. دار ابن رشد1981 ص:129

[4]) يحيل على كتاب غولدمان LE DIEU CACHÉ ص 26 وفيه أن رؤية مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي توجد بين أفراد مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية) تجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى..»

[5]) محمد برادة : الرواية العربية ، واقع وآفاق ص:130.

برادة من خلال التعبير عن بنية لها « شخصيات وأفعال وعلائق » بالرؤية القائمة في إحدى البنيات السوسيولوجية العامة .

وفي الرواية الأولى : ثرثرة فوق النيل ، يحاول برادة اكتشاف بنيتها الدالة من خلال البنيات والعناصر الجزئية المكونة لها : العوامة ، حجرة الموظف القائمة ، الشخصيات المتحاورة ومن خلال العلاقات التي تبرز دلالتها ،المرح في العوامة ، الكتب في الوظيفة ، الديالوجية في « الثرثرة » ، المنولوجية في الضحك ،وفي الحديث الداخلي ــ وفي نظره ــ أن التحام هذه العناصر التركيبية والمعمارية يكون « رؤية العالم في الرواية »وهي :« رؤية تساؤلية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء ذلك « الفانوس » الملهب لحماس الإنسان المغري بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين »[6] ، إلا أن تساؤلاتها ووعيها المأزوم يجعلها هابطة سلبية ، وتمكن تفسير في ضوء « الوعي القائم ،والوعي الممكن » خلال تلك الحقبة في المجتمع المصري .

أما الرواية الثانية « الزمن الموحش » لحيدر حيدر ، فيستكشف عناصر بنيتها التركيبية من خلال : السارد ، المتكلم ، ودمشق / الفضاء ، وبينهما « شخصيات سائبة متحررة من قيود التركيب »،وفيها منولوجية شعرية تحاول تفسير مشاكل تحاصر السارد / المؤلف فتستقر عند الخطاب الاجتماعي أو الثقافي السائد . وربما عدم الوضوح في هذا الاستكشاف أدى إلى شبه فوضى بنيوية أدت إلى اكتشاف أشياء فقط ، تعوق العرب عن الخروج من الزمن الميت ، وهذا المهرجان الجنائزي في الكلمات / الصور المعلن لموت الأدب ــ التاريخ ، أو بالأحرى هذه الرؤية / الهاجس يمكن تفسيرها أيضا في إطار بنية أعم وأشمل .

والرواية الثالثة « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم ، فيستكشف بنيتها من خلال هذه العناصر المتعددة التركيب ، بتعدد أنواع العلاقات القائمة بين

---

[6]) السابق ،ص:137.

الشخصيات وتعدد اللغات الحوارية ،فيؤدي خطاب إيديولوجي دائري ، يفضي إلى موقف التشكيك في جدوى الفعل (بناء السد) ، وهذا البناء « التهجيني » ينم عن «رؤية العالم » لا ترضى عن أشياء كثيرة من حولها ، ولا ترضى عن نفسها . إن ذات الكاتب مهما اتبعت معمارية هندسية صارمة تظل موضوعية العالم الخارجي نسبية من خلال الذكريات والتجارب السابقة والعلائق مع النصوص الغائبة ....» [7] .

وإذا انتقلنا من هذا التحليل الداخلي للبحث عن البنية الدالة في الروايات الثلاث أي مرحلة الفهم لهذه النصوص . إلى مرحلة التفسير لهذه البنيات واستخلاص رؤية العالم » تتمثلها . فبرادة ، عبر المقارنات والفرضيات ، يقوم بدمجها في بنية حاضر المجتمعات العربية وما يشغلها من قيم مفقودة ،مما يعني في إعتقاده أن كل واحدة منها عبرت عن « الوعي الممكن » [8] الفاءات أو الطبقات التي استمدت منها مادتها الخام ، إلا أنها ليس في مقدورها أن تقدم هذا الوعي الممكن إلا مجزءا ومن خلال آراء وأفكار تعبر عن وعي مثقفين في الطبقة المتوسطة والطبقة البرجوازية الصغيرة ، ومن ذلك يأتي الوعي القائم ــ حسب رأي برادة ــ مفصولا عن الوعي الممكن « لانعدام وجود بنيات تشخص هذا التفاعل » [9] .

والملاحظ أن الروايات الثلاث تلتقي في تكسير « الواقعية البانورامية » حتى تمثل الوعي العربي الممكن ، ولصياغة رؤية العالم لدى الإنسان العربي المتعطش إلى التحرر من الاستغلال ، والحرمان ، وإلى الانعتاق من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات ، إلا أنها تختلف في دقة التمثل ودرجة الانسجام

---

[7]) السابق ، ص:144

[8]) يحيل على المفهوم كما يحدده وسيان غولدمان ص:146.

[9]) الرواية العربية واقع وآفاق ، ص:146

في الصياغة وفي تقنيات البناء وطبيعة التركيب على اعتبار أن الإيقاع البارز معمارية الرواية مؤشر على اصطناع الرؤية فيها .

وإذا كان محمد برادة قد استخلص « رؤية العالم » في كل رواية من دلالة البنية المتكونة من عناصر جزئية بما فيها الشخصيات ،وهو إجراء بنيوي / تكويني في هذه المرحلة ، إلا أنه دمج هذا المفهوم في البنية التي تناظره في المجتمع حتى تتضح وتتحدد ،وهذا يعني عن البنية الذهنية التي كانت قبل صياغته، وهنا برادة يحيلنا على المجتمع العربي ككل وهذا شيء عام ، فالمطلوب هو إيجاد التركيبة الذهنية التي تتمثلها تلك الإبداعات والتي يمكن أن تؤطرها حركة اجتماعية أو تيار سياسي أو فلسفة معينة او غير ذلك، وبعد ذلك فلا مانع التقاؤها مع الرؤية السائدة في المجتمع العربي أو مع القيم الإنسانية، وهو مما جعله يقول : « لكن المرجع » الذي تستمد منه الروايات مناخها وفضاءها وخطابها ، وهو مرجع متقارب وذو إشكالية مشتركة: بناء مجتمع عربي متقدم، تسوده العدالة والحرية وينتفي فيه القهر والكبت والاضطهاد»[10]

ويبدو أن برادة قد غيب عدة أمور منها الأسباب التي جعلت الرؤية للعالم تتمثل في هذه الروايات وفي حقبتها الزمنية وفي مكانها.. وكان عليه أن يتساءل في المرجعية التي تؤطره، ولماذا هناك اضطهاد، وكبت وغياب العدالة والحرية عن المجتمع، وما هي آثاره وانعكاساته على تشكلاته؟! إن التحليل الاجتماعي هو المساعد على إيجاد البنية الذهنية تتمثلها الرواية والتي يمكن أن تفسرها وتمكن من تحديد رؤية العالم بدقة ووضوح، وهذا ما جعل غولدمان يقول عن مؤرخ الفلسفة والأدب، لا ينبغي له أن يدرس رؤيات العالم فحسب، ولكن ينبغي أيضًا وبالذات أن يدرس تغييراتها المحسوسة، بمعنى انه لا ينبغي ــ حسب إمكانياته طبعا ــ أن يقتصر في دراسة إنتاج ما على ما تفسره، هذه الرؤية للعالم او تلك،

---

[10]) السابق ،ص:145.

وإنما عليه أن يتساءل أيضا عن الأسباب الاجتماعية أو الفردية التي جعلت هذه الرؤية للعالم ــ وهي خطاطة عامة ــ تتمثل في هذا الإنتاج وفي هذا المكان وفي هذه الحقبة وبهذه الكيفية او تلك بالذات، وعليه من جهة أخرى ألا يكتفي بمعاينة الاختلافات والانزياحات التي ما زالت تفصل الإنتاج المدروس عن تعبير منسجم ومتماسك لرؤية العالم التي تطابقه[11]

وغياب أو تغييب البنية الضامة جعلت محمد برادة في حيرة من أمر في اختيار الرؤية التي تتضمنها الرواية من بين عدة رؤيات، وهذا راجع إلى عدم ربطها بالبنية الذهنية التي تؤطرها مباشرة ــ ويرى أن الروايات المدروسة قد عبّرت بقدر ما عن الوعي الممكن للفئات أو الطبقة التي استمدت منها مادتها الخام ، إلا أنه لا يحدد هذه الفئات ولا هذه الطبقة، ولا الوعي الكائن عندها ولا الوعي الممكن وماهي مكونات هذا الوعي أو العناصر والمؤثرات التي يمكن أن تفعل فيه وهذا ما كان من شأنه أن يسهل عملية التفسير ويبين الدور الأيديولوجي الذي يمكن أن تلعبه الرواية في الواقع الاجتماعي لصياغتها لذلك الوعي .

وبرادة يجعل طبيعة الوعي كامنة فيما تتميز به الشخصيات داخل الرواية، وهذا يجعل رؤية العالم منفصلة عن البنية الذهنية للكاتب الذي يصوغ رؤية جماعية لا فردية ولكنه جزء منها ومشارك في بلورتها الشيء الذي دعاه أيضا إلى القول ، بانفصال الوعي القائم عن الوعي الممكن في حين أن رؤية العالم تعبير عن وعي ممكن أو عما كان سيصير إليه الوعي القائم لو أزيحت عوائق الواقع التي تمنعه، وهو ما ينبغي أن يتحقق له على درجة ما في الأعمال الإبداعية، وفي الأعمال التخييلية بالذات ومثال المثقفين أو العمال الذي يذكره هو بنيات جزئية ينبغي أن تدخل في تكوينية مع غيرها لينشأ عن ذلك دلالة البنية العامة التي هي مناط رؤية العالم، فهو أيضا يسجل بان الوعي الممكن للعمال في

---

[11]) انظر : الإله الخفي -L. Goldmann : le dieu caché ,p :28.

رواية « نجمة أغسطس » غائب عن الحياة اليومية ، وحاضر في الخطاب الأيديولوجي المرموز له شهدى عطية [12] هذه هي اللعبة التركيبية لا يجاد العلاقة بين الوعي القائم والوعي الممكن، أو لاقامة الشهادة على وعي قائم فرضته ظروف حالت تحقيق الوعي الممكن، وفيها تكمن دلالة هذه البنية ووظيفتها الاجتماعية أي رؤية المجموعة إلى العالم .

ومن العيوب التي سقط فيها محمد برادة، هو اجتزاء مفهوم وفصله عن أرضية المنهج كجهاز متكامل ومحاولة تنشيطه بإضافة المفهوم او مفاهيم تنتمي إلى منظومة أخرى مما جعله يفقد السيطرة على هذا المنهج ويكون في النهاية بعيدًا عما قرره في مقدمة دراسته، وعنوانها ولهذا كان عليه أن يربط ربطًا تكوينيا بين عالم النص الإبداعي وبين المنظومات الفكرية الاجتماعية في العالم الخارجي الذي أفرزه، وهي أهم غايات المنهج البنيوي التكويني الغولدماني.

*** ــ سعيد علوش**

ولقد حاول ــ كما تتبعنا سابقا ــ سعيد علوش أن يوظف بعض مقولات ومفاهيم البنيوية التكوينية، والملاحظ هو عدم الدقة والوضوح في استعمال تلك المفاهيم وعلى وجه الخصوص استغلال مفهوم الوعي الواقع والوعي الخاطئ والوعي الممكن. مما ادى إلى جعلها مرتبكة وقاصرة وغائبة، فالوعي الواقع الذي يكتشفه في الرواية المغاربية والمتمثل في صورة المستعمر ، فصورة المستعمر مرتبطة ومقترنة في الأذهان بفكرة التوسع والاستغلال وبمهمة تحضير الشعوب وكذا بتصوره للعالم، أما صورة المستعمر فهي مقترنة بالمقاومة والإصلاح وتثبيت الكيان الوطني ــ ويحاول علوش ، انطلاقا من هذا التقسيم أن يبحث عن هذه العناصر التي يعتقدها مكونة للوعي الواقع أو الوعي القائم الذي تتضمنه بعض الروايات التي درسها، وقد واجهته إشكالية التمييز بين الخطاب الروائي

---

[12]) محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق ص:146.

والخطاب التاريخي، وقد رأى أن الأول « يعصر» الثاني في تجربة تخييلية ولكنه في تمثله للوعي الواقع يميل إلى الوصف والتصوير أكثر منه إلى التخييل[13] ويعطي أمثلة على ذلك ببطلي رواية « الشجرة » ورواية « مالا تذروه الرياح»[14] اللذين ينبهران أما تفوق المستعمر عدة وعددا وأمام نظامه وعلمه وسلطته، فيلتحقان بالجيش الفرنسي في كامل التشيء والاستلاب الذي لا يلبث أن يزول الذهول الذي أحدثته صدمة الاحتكاك الحاد بين قوتين غير متوازنتين على مستوى الجهاز التنفيذي للأيديولوجية المهيمنة[15] والوعي الواقع هنا يتكون من الانبهار والتشيؤ والاستلاب إلا إنها ليست كل المعوقات أو المشاكل التي تواجه مجموعة المستعمرين وتكون لديهم هذا الوعي، وتجعلهم في تعارض مع واقع مرفوض لا يتحقق فيه التوازن المطلوب فهناك اغتصاب الأرض الذي فرض اختبارات للقوى واختبارات لمفهوم الحق والعدل والقانون، والذي أمد الخطاب الروائي بغزارة كبيرة في رسم ذلك الوعي وفي رسم الأنا الواعية [16]. كما يوجد الطروحات الشوفينية التي تصف الفرنسي وتقدمه كنموذج حضاري لا بد من الاقتناء به لطرد التخلف والارتقاء في مدارج الحضارة والتقدم، وهو يغذي الوعي القائم بإشكالية فرعية يمثل في تحديد الهوية الصحيحة وتبين العلاقة السليمة مع الآخر « هل سأكون فرانسوا أم سأكون اليازغي »[17]وربما لا يكون الاثنين أبدا وإنما يصير مقاومًا، لأن الظروف والمواجهة أصبحت مفروضة ومكونة للوعي القائم كذلك ويكون الخطاب الروائي في تحليل سعيد علوش منازعا للخطاب التاريخي في رسم صورة المستعمر المترشحة بكل أبعادها في مكونات الوعي الواقع، وقد دفعه إلى ذلك ــ حسبه ــ نزوع قوي إلى الاحتفاظ بذاكرته التاريخية

---

[13]) سعيد علوش : الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي ، ص:33.
[14]) وهُما : لمحيي الدين بن خليفة، ومحمد عرعار عبد العالي ، على التوالي.
[15]) سعيد علوش : الرواية والأيدلوجية ...ص:36
[16]) في رواية : « الدكلة في عراجينها، لبشير خريف، مثال واضح على ذلك.
[17]) من رواية فدنا الماضي لعبد الكريم غلاب ، ص:120.

وإلى وعي الحقيقة في حماس المثقف الذي قد يبعده عن أصالة الفنان ، ويبقى من هذه الوظيفة هو الرواية الأيديولوجية[18]

والتعبير عن الواقع مجسدًا أيضا في صورة المواطن المقاوم الروح الدينية في واقع النخبة التي ترى في واجباتها تحريك الطباقات السفلى بأداة تستجيب، وهذه البنية تكتسي في بعض الروايات المدروسة شعارا يستهدف إيقاظ وتنظيم وعي المجموع « وتحركت نعرة الإسلام بالقلوب، وأصبح الأهالي يحلمون أن تتزحزح الحماية، إذا نصر الله أعداء الفرنسيين، أو بعث من يزحزحها من أمة المسلمين في المشرق » [19] ويصير الروائي الناطق باسم « الاصلاحيين صانعًا لتاريخهم فلا يكون مؤرخًا ولا يكون روائيًا ولكن هناك روايات أخرى تستثمر هذه البنية لبلورة الوعي الوطني القائم « كانوا يعرفون أن المساجد ستغص بالجموع الليلة لتقرر النقابة رأيها في حوادث اليوم »[20]

وكما لا ننسى مكون آخر للوعي الواقع وهو حديث المقاومة الذي يحدد علاقة المواطن بالمستعمر، وهي علاقة تشكل ذكاء مستمرًا للوعي الواقع، إذ تطرح أسباب المقاومة والمواجهة وضرورتها ووجوه التعلق بها وبمعطياتها لكن الروائي ينسى الروائية أيضًا، ويسقط الشهادات التاريخية.

أما الوعي الممكن الذي لم يحدد علوش له مفهومًا كذلك فهو يحيله على التاريخية أيضًا حيث يربطه بمعانقة « فلسفة التاريخ كمغامرة إنسانية ناضجة لا تسقط في لغة الماضوية ولكنها تنزع باستمرار نحو آفاق مستقبلية»[21] تلك المعانقة تتضح في الحديث السخري الذي يكشف عن التناقض بين عقليتين مختلفتين كما في رواية « الزلزال» للطاهر وطار حيث يواجه البطل

---

[18]) سعيد علوش : الرواية والأيديولوجية ..ص:45.
[19]) من رواية الشجرة ، ص:48.
[20]) من رواية الشجرة ، ص:48.
[21]) علوش ، الرواية والأيديولوجية ..ص:67.

« الإيجابي » إشكالية الواقع « المنحط » وحيث يعلن الخطاب الروائي عن الثورة « كوعي ممكن » وعن الديمقراطية التي توجد ولكنها في طريق الولادة بفضل التغيير المرتقب على علاقات القوى الاجتماعية، وبفضل الانفتاح على الاتجاهات الجديدة، وكما في رواية الغربة لعبد الله العروي حيث يكشف الخطاب الروائي عن شقاء الوعي بحضارة معطلة وعن كون « المغربي ضحية لتقليدية تدعى العراقة ، وليست في الحقيقة غير إثقال السير يتوق إلى التحرر »[22] فالوعي الممكن يتمثل في رفض « الماضوية » وفي التحلل من المفهوم التقليدي للتاريخ لأحكامة المكبلة، وهو وعي تحمله « ذوات » تعتبر نفسها مسؤولة عن « وضعية » اجتماعية في تحركها المتعثر.

ونفس الشيء يسجله سعيد علوش في قصة « العدوان » لعز الدين المدني التي تقوم على حركة الصراع بين مجموعة (أتراك) عريقة ومتميزه، وبين مجموعة (أو طبقة) صاعدة يدعمها العهد الجديد، إن الخطاب الروائي يتوقع ــ حسبه ــ في الوعي الممكن ، لأنه يلتقى مع الخطاب التاريخي عند وازع المحافظة على الموضوعية ومحاكاة الواقع، وبدافع الاستجابة للحظة الأيديولوجية مهما كلف ذلك من تضحية بفنية الإنتاج الروائي ونوعيته.

وحاول أن يوظف مفهوم « الوعي الخاطئ» أو الوعي الفاسد دون أن يحدده أيضًا ويربطه بإشكالية فهم الروائي للتاريخ وبمدى تعلقه به واندماجه فيه، وقد رأى أن هذا الوعي الفاسد يتمثل في « رؤية الروائي وفي « نظام التعصير » وفي « الجمالية الروائية » ويقصد بالبنية الأولى أن « روائيي الشكل التاريخي » لم يستطيعوا تجاوز العلاقة المباشرة بين الإبداع الفني والاختيار الأيديولوجي فضلوا حبيسي نزعة التأثير وخلق سلطة للأدب على الجمهور القارئ، ويأتي محمد المختار جنات ــ على حد تعبيره ــ على رأس المتعاطين للشكل التاريخي

---

[22]) نفسه ، ص:72.

من مستوى الوعي الفاسد، لنه يظن أن استغلال عناصر التاريخ ترتفع بالتجربة فوق صعيد الرؤية الفنية ، ولأنه يهتم بالمعتقد كمبرر لكل الاعتبارات ويحتكم إلى أعماق الكاتب لا إلى العالم التاريخي، ولأن الحديث الروائي عنده« روزنامة» أحداث أو شهادات بهذيان كئيب [23].

ويقصد بنظام التعصير أو التحديث ما يلاحظه من إحباطية في الخطاب الروائي أمام تحديات العصر والحداثة ولذلك يؤكد على وظيفته بشكل فج ويرتكب فقط على استدعاء الذكريات كخلفية للتوثيق ومقابلتها بالأحداث الجارية، فهو « ينحت التمثال بدون شكل مسيئًا للنحت والمنحوت » وفي رواية « بامو » لأحمد زياد مثال صارخ على ذلك، إنه يردد الروايات الشعبية بقواعد تسجيلية مسابقة (قال الراوي) وينتهي بضبط الحوادث والتواريخ وتبرير الجزئيات التافهة: « ولهذا فإن الفقيه السيد موسى يعتبر حركة المقاومة المسلحة الحديثة ليست تاريخيا هي 1952» [24] .

وعلى الرغم من الأحكام على استقلالية الفن ، فالوعي الفاصل يتمثل في بنية « الجمالية الروائية » إذ يجلس الخطاب الروائي بالمغرب العربي نفسه داخل دائرة الأيديولوجية السائدة التي يلعب فيها السياسي، دورا هاما في التكييف، وهو يحبس نفسه في هذه الدائرة لا لرقابة مفروضة ولكن لقصور في« الرؤية والوعي التاريخي » وبذلك تتكامل ــ حسبه ــ بنيات الوعي الفاسد في هذا الخطاب، وتلتحق بمستويات الوعي الأخرى.

أن سعيد علوش حاول أن يستخلص مجموعة البنيات الجزئية التي تقوم في اعتقاده على تمثل وعي قائم أو وعي ممكن أو وعي فاسد في مرحلة الاستعمار، وقد اجتهد في تبيين مواقعها وأهميتها في نسج الرواية المغاربية، غير أن المفاهيم

---

[23] السابق ، ص:67 وهو يحيل على نص ، لجنات ، في مفهوم الكتابة (خيوط الشك)ص:124.
[24] نفسه ، ص:65 والإحالة على قصة « بامو» لأحمد زياد ، ص:74.

في مقاربتها لم تمده بمنهجية كافية لأنه « لم يأخذ على ما يبدو بمفهومها الدقيق الذي وضعه غولدمان »[25]

ويتضح ذلك جليا من استعماله لمصطلح الوعي الواقع ، انه يقصد به موقف المصالحة مع الواقع السائد [26] مع العلم أن مفهوم الواقع محدد عند « غولدمان » بأنه الوعي الذي يمتلكه كل أفراد جماعة أو طبقة اجتماعية سواء كان مفكرا سائدا أم غير سائد وهو يختلف عن الأيديولوجية لأن هذه الأخيرة ترفع الوعي الواقع إلى درجة الوعي الممكن ولذلك فكل الفئات أو الطبقات لها وعيها الكائن الذي يشترك فيه جميع أفرادها ولها أيديولوجيتها، أي وعيها الممكن الذي تتم صياغته في الغالب من قبل مثقفي هذه الطبقات أو من قبل أدبائها [27]

وإذا كان يصعب الحديث، فيما يتعلق بالظاهرة الروائية أو الأدبية ، عما يسمى الوعي الواقع بالمفهوم الذي حدده غولدمان، لأن كل أدب كيفما كان مستواه الفني لا بد وأن يشكل نوعا من محاولة التجاوز لوعي الواقع وقد يكون هذا التجاوز مطابقا لإمكانيات الوعي الواقع أو غير مطابق، بمعنى أنه قد يحمل وعيا ممكنا أو وعيا خاطئا [28].

وقد نلاحظ على علوش : صعوبة التمييز عنده بين الروايات التي تندرج تحت ما سماه الوعي الواقع وتلك التي تندرج تحت ما سماه الوعي الخاطئ فتحدث مثلا في الجانب الأول عن الأدباء الذين يبدو انهم يتبنون الأيدولوجية الاستعمارية التي كانت سائدة في المغرب العربي ، ويعتبر تبني بعض الروائيين لهذه الأيديولوجية تعبيرًا عن الوعي الواقع مع أن هذه الأيديولوجية لم تكن حتى بالنسبة لأصحابها وعيا واقعا ولكنها كانت وعيا ممكنا ، أما بالنسبة للمستلبين

---

[25]) انظر : حميد لحميداني / الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:30.

[26]) نفسه ، ص:30

[27]) نفسه ، ص:30، ويحيلنا في ثنايا الحديث على كتاب غولدمان : ماركسية وعلوم اجتماعية ص:125 .
- L.Goldmann : Marxisme et sciences humaines ,p :125.

[28]) نفسه ، ص:30 مع الإحالة على نفس الكتاب ، ص:128.

تجاهها فيمكن اعتبارها وعيا خاطئًا عندهم لأنهم تبنوها وكأنها أيديولوجيتهم الخاصة التي تعبر عن مطامحهم في حين أنها لم تكن كذلك لأنه انكشف فيها بعد أن اغلب الطبقات الاجتماعية في المغرب العربي تبنت بشكل عام أيديولوجية وطنية وان الذين كانوا يعبرون عن الفكر الاستعماري وينحازون إلى جانبه اعتبروا في الغالب « خونة » وداسهم التاريخ بل تنكرت لهم حتى الأيديولوجية الاستعمارية نفسها عندما حدث لها نوع من التوافق مع الوطنيين الذي أعطى استقلالا نوعيا فيما بعد [29]

وعندما يجمع سعيد علوش بين الانبهار والشعور بالظلم وضغوط قوة الأجنبي بين خطاب الحركة السلفية وحركة المقاومة في بنية الوعي الواقع فهو يخلط بين المفهومين أو بين مستويين للوعي، لأن هذه البنية مرتبطة بالواقع التجريبي الذي تقف الموانع (الاستعمار وانعكاساته) دون تغييره أما خطاب السلفية أو خطاب المقاومة فهو معالجة لهذا الواقع وطرح للحلول المرئية قصد تغييره، فهو إذن وعي ممكن ــ أما الوعي الممكن فقد استخلصه من بنية واحدة هي « فلسفة التاريخ » وهذا لا يكفي في دراسة أعمال روائية لها بنيات عديدة ومرجعيات مختلفة، سيما وهو يبحث عن الأيديولوجيا التي ترفع الوعي القائم إلى وعي ممكن وخاصة في عالم الإبداع، وقد طرح إشكالية التداخل بين الوعي الممكن في الرواية والوعي الممكن « الأيديولوجيا » في الواقع ولم يحلها ، بمعنى الكاتب عنده يستثمر بنيات الوعي الممكن في الرواية لخدمة أيديولوجية الطبقة الحاكمة أي الأيديولوجية السائدة، ولم يحلل هذه الأيديولوجية ليثبت صحة افتراضه او ادعائه، وما كان ذلك باستطاعته لأنه يدخل نصوصا كثيرة في بنية مشتركة، ولم يجد البنية الضامة التي تشملها كلها وتفسرها كذلك ــ وفيما يتعلق بالوعي الخاطئ فهو لم يقع منه على شيء كذلك لأنه لم يحدد درجة التناسب أو

---

[29] حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:31.

يطبقها التلازم التي يطيقها الوعي الممكن لدى مجموعة (الشعوب المضطهدة » والتي يصبح كل وعي بعدها متجاوزا لحقيقتها أي مغلوطا او خاطئًا (مثل التعاون مع الاستعمار عن قناعة أو استكانة والتسليم بالأمر الواقع نهائيا).

ويبدو أن هذه الملاحظات والانتقادات لدراسة سعيد علوش ناجمة عن أنها

أولا : لن تهتم بإيجاد العلاقات الداخلية التي تجعل البنيات الجزئية في تفاعل يؤدي إلى كشف الدلالة الاجتماعية للبنية العامة ، وإلى معرفة البنية الذهنية التي تماثلها .

ثانيا : التقصير في البحث عن البنية الدالة لمجموع النص كل النص ولذا لم يعمد علوش إلى التحليل لاكتشاف تلك البنيات للنصوص أو المتن كمجموع، ولم يحاول فهمها وإنما لجأ إلى وضع افتراضات على شكل بنى وأراد أن يبرهن عليها باستشهادات مجتزأة ومبتورة من هذا النص أو ذاك، ولأن دراسته « تعتمد على الانتقائية في النصوص ، فهو لا يتعامل مع الروايات بقدر ما يتعامل مع مقتطفات تتلاءم والخط الذي يوجه دراسته دون أن يقيم الاعتبار لدلالة الاستشهادات داخل الروايات المدروسة مثل هذا التعامل مع النصوص يخرج بالدراسة عن تطبيق المنهج التكويني في إحدى ركائزه الأساسية وهي ضرورة تقديم تصور متكامل للنص مع النظر إلى الأجزاء على الدوام في ضوء النص المتكامل »[30] ولذلك لم تستقم له بنية عامة ذات دلالة اجتماعية يمكن تفسيرها بإدماجها في بنية أوسع كفلسفة ثورة ما أو حركة من الحركات مثلا ، ولم يرتق ببنيات الوعي الممكن إلى درجة من الانسجام والالتحام تهيئ « رؤية العالم » في الرواية في الواقع الاجتماعي الذي تتمثله أو لدى المجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها (ولتكن الطبقة الحاكمة كما قال) .

---

[30] (لحميداني ، السابق ، ص:30

ثالثا : ولم يهتم أيضًا ، بمفهوم التناظر بين بنيات العالم التخيلي وبنيات الواقع التاريخي والاجتماعي، ويغيب بذلك مفاهيم تكوينية في مواجهة إشكالية الرواية والتاريخ، ويوضح غولدمان بقوله:« يبدو لنا أن الشكل الروائي هو فعلا تنضيد على المستوى الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفرداني المتولد عن الإنتاج من أجل السوق ــ فهناك تماثل بين الشكل الأدبي للرواية ــ كما عرفناها تبعا للوكاتش وجيرار ــ وبين العلاقات اليومية للناس مع الممتلكات بصفة عامة ، وبالتوسع مع الناس الآخرين في مجتمع ينتج من أجل السوق [31] وعلوش اعتبر الروايات التي اختارها للدراسة مطابقة لفترة تاريخية معينة بل ومتضمنة لحقائق من تاريخية أو كرونولوجية تلك الفترة، وهو ما يعود بنا في أحسن الحالات إلى المقارنة التقليدية بين المحتويات، لا إلى بحث العلاقة التماثلية في البنيات المكونة للعالمين وفي المجالين المختلفين.

رابعا: لم يحسن الاستفاقة من المنهج البنيوي التكويني، فلم يحقق النتائج الممكنة في المقاربة سواء على مستوى توظيف مفاهيم معينة أو على مستوى القصور ، وهذا راجع إلى عدم الوضوح في تبني المنهج البنيوي التكويني منذ البداية، إذ حصره علوش في مسألة المقابلة بين البنيات الفوقية والسفلية، وبين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وبين بنية الحديث والأيديولوجيات السائدة، وهذا غير كاف لشرح المنهج ، فلم توضح الدراسة طبيعة وكيفية هذه المقابلة، ولا المقصود من المقابلة بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأنصار التنظار بين بنية الحديث الروائي وبُنى الأيديولوجيات السائدة. ولهذا احتاجت الدراسة إلى المزيد من التوضيح[32].

---

[31] (L.Goldmann : pour une sociologie du roman ;p :36

[32]) لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع ، ص:30.

- ــ محمد نيس:

حاول بنيس، فهم المنهج البنيوي والتكويني وتغذيته أو تنشيطه ــ تتبعا ــ وقد اتخذت دراسته دعامتين أساسيتين « تنحصر الأولى في الطبيعة اللغوية للنص الأدبي، والثانية في طبيعته الاجتماعية الجدلية بحيث أن أيًا منهما لا تنفي الأخرى » [33].

وترتكز« مقاربته البنيوية التكوينية » على محاولتي « الفهم » و« التفسير» فهم البنية الداخلية للمتن الشعري الذي اختاره عن طريق إيجاد بنيات فنية جزئية لها دورها ومساهمتها في تركيب البنية العامة، ومحاولة تفسير تلك البنية عن طريق ادماجها في بنية ذهنية مماثلة في المجتمع، وعن طريق إدماج الاثنين في بنية طبقية/ تاريخية أكثر اتساعا منهما وأشمل .

وقد ناقش في قراءته الداخلية للمتن الشعري، بنية الزمان والمكان ، ومنها هندسة البيت الشعري، والقافية والأوزان، وهندسة الكتابة وبنية ما أطلق عليه متتاليات النص، وهما عنده اثنتان : النحو والضمير وجملة النفي، والنحو والضمير وجملة الإثبات، وبنية ما وصفه ببلاغة الغموض في أبعادها الدلالية والنحوية والإيقاعية والمعرفية، وهذه بنيات تقنية .

وما أسفرت عنه تلك القراءة الداخلية هو استخلاصه لمحاور البنية العميقة للمتن الشعري وهي (التجريب ــ السقوط والانتظار ــ الغرابة)

ويقصد « بالتغريب» الوضع الخاص الذي عاشته القصيدة المعاصرة بالمغرب أثناء مباشرة عملية كتابتها منذ البدايات حتى مرحلة الامتداد »[34] ويتمثل هذا الوضع في التردد والتهيب في الانطلاق مع تجربة الإيقاع التجديدية

---

[33] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:24.
[34] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:208.

(ويعطي أمثلة كثيرة على ذلك) الشيء الذي أدى إلى إلغاء البعد المستقبلي في هذه التجربة وغياب التناسق والانسجام في جهود التطوير .

محور السقوط والانتظار ــ وهو مستخلص من بنية المتتاليات ــ فيتراوح بين دلالة جملة النفي ودلالة جملة الإثبات أو يتوزع بين الدلالتين معا ، وتتجسد الدلالة الأولى في السقوط والهزيمة باعتبارها « انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي[35] وكما يتبين من توظيفهم لمقولات مثل الموت والهزيمة والحزن والغربة ومن بعض الترابطات التركيبية (فعلية واسمية) التي تميزها وتجذّرها (ويقدم بنيس نماذج كثيرة على ذلك أيضا) وتشمل دلالة السقوط مجال الفرد والجماعة ، ومجال الشعر ، والوطن، والعالم العربي ، وبعض المناطق الساخنة في العالم .... كما تتجسد الدلالة الثانية في معنى « الانتظار » انتظار التغيير على مستوى بنية النص وعلى مستوى العالم المقروء قبل كتابة النص، ويتجلى ذلك من استغلال بعض الرموز كالبطل المنقذ المنتظر الذي سيحول سكونية الواقع إلى دينامية غير عادية، وربما تهرب الشعراء من تعيين بطل بعينه، لأن ما يهمهم هو وجود « بطل يولد من المستقبل أو من الماضي » وقد يكون هذا البطل « جمعًا » ليكسر دلالة السقوط ويقوم بمهمة التغيير، ولو أن النماذج التي تحيل عليه قليلة مما يدل على تهميشه وقلة اعتباره من طرف هؤلاء الشعراء وتشمل دلالة الانتظار، مجالات البعث والحياة وترقب الزمن الآتي .

ومحور الغرابة، فيسجل نزوع بعض الشعراء إلى إدخال قيم تعبيرية في النص تبتعد عن المألوف، وذلك بحثًا عن التفرد ورفضًا لوصاية البلاغة التقليدية والرومانسية الحديثة الممارسة على الشاعر المعاصر، وإعجابًا وتقليدًا لبلاغة النص الغربي الجديد مما أدى إلى إشاعة الغموض وخلق التباعد بين الشاعر

---

[35]) السابق ، ص:215

والقارئ، وقد نتج ذلك عن تكاثر وتكاتف الأبعاد والاختيارات الإنشائية والجمالية في النص وجمعها وتكاثف الأبعاد والاختيارات الإنشائية والجمالية في النص وجمعها عنوة بين المتناقضات أحيانا، وعن مقاطعة الموروث الشعري القديم نصا وفضاء من أجل مشروع جديد للرؤية من خلال النص، بيد أن الخروج على القديم لم يكن باثا ولا متجانسا، وإنما كان على مستويات وعلى فترات، ومن تأسيس لبلاغة خاصة، شأن كل حركة دفع مرتبطة فقط بهزات خارجية تدعو إلى عدم الرضى عن المرحلة السابقة، وهذا الوضع هو ما« عرض المتن الشعري المعاصر بالمغرب إلى التحولات المباغتة دون الاستقرار على قيم فنية واضحة ومتماسكة تصلح أن تكون خطا فاصلا بين شعرائنا المعاصرين وبين القدماء والمحدثين من ناحية وبينهم وبين التجارب العربية المعاصرة الأخرى من ناحية ثانية »[36].

ويحاول محمد بنيس أن يجمع المحورين الأول والثاني بكل جزئياتهما إلى المحور الثالث ليستخلص بنية عامة تحكم رؤية الشعراء هي « بنية السقوط والانتظار على جميع المحاور ، وفي كل الجزئيات . فالتجريب سقوط أيضًا لأنه مجرد صدى لإنجازات شعراء المشرق، والبحث عن الغرابة بالتهافت على قوانين النص الغربي سقوط كذلك، وجميع التحوّلات في قوانين بلاغة النص الشعري المغربي المعاصر غير منطلقة من جدلية الأعمال الإبداعية في ذاتها، وإنما هي نتيجة « انتظار » ما يأتي من المشرق أو من الغرب ، إذن« فبنية السقوط والانتظار » في البنية الذهنية (رؤية العالم) التي يتضمنها المتن الشعري الذي يدرسه، وهي تعبر عن نفسها بدلالات متعددة ومتلاحمة، وتمكن من الربط بين داخل النص وخارجه، ويتمثل هذا الخارج عند بنيس في البنية الثقافية أولا، وهي ما يؤطر المتن الشعري مباشرة، وقد تحصلت هذه البنية الثقافية في

---

[36]) السابق ، ص:237.

الوظيفية بالنسبة لرؤية المجموعة التي تتمثلها، وكذلك انتقل إلى البحث عن بنية أوسع وجدها في الواقع التاريخي والاجتماعي لهذه الفترة، وفي واضع الطبقة البرجوازية الصغيرة التي حاول أن يثبت انتماء الشعراء المدروسين إليها هذه الطبقة التي ينطبع تفكيرها بالانتقائية والتذبذب والاستلاب على النظريات، ويحالف تجربتها العجز والفشل على مستوى التنظيم والتوحيد والتغيير، وهذه البنية الطبقية/ الاجتماعية هي التي يراها مؤطرة ومفسرة في نهاية الأمر لبنية السقوط والانتظار التي يتضمنها المتن الشعري المدروس ويتضمنها الواقع الثقافي الذي يشمله كذلك.

ولقد سار بنيس مع المنهج البنيوي التكويني سيرا منطقيا وبخاصة في فهم خطواته وأسسه، إلا أن النتيجة التي توصل إليها في آخر فصل من دراسته، غير مستساغة أو أنها غير مستقيمة، لأنه يؤكد على « أن الحديث الشعري المعاصر بالمغرب الذي اتخذ لنفسه بنية السقوط والانتظار ، هي بنية الهزيمة نفسها ـ والانتظار نفسه ، على المستوى الاجتماعي والتاريخي لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا يعكسه، فالأحرى أن يقوده . إن بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي الملموس فهي تركز في الأذهان والاحساسات بثقل الهزيمة ، وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن متن قراءة قاصرة لواقع متفجر، ومتغير ومتصارع، وهنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع وبين الواقع نفسه »[37]. إما أن تكون البنية الدالة في الشعر المغربي المعاصر هي بنية السقوط والانتظار كما يقول، وهي تمثل لرؤية العالم لدى مجموعة اجتماعية ،ولتكن البرجوازية الصغيرة كما يريد، فرؤيتها تفسير من خلال الوضعية التي تعيشها ضمن التحولات الاجتماعية،وضمن تعارضها من المجموعات (أو الطبقات) الأخرى في هذا الواقع « المتفجر، المتغير، المتصارع»

---

[37]) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص:378.

عليها في معظم الشعر العربي المعاصر الذي تفرزه تاريخية قاسية تعرف نكوصًا في كثير من القيم الحضارية والإنسانية الشيء الذي يجعل بنية تاريخ الأمة العربية الحديث في عمومها بنية سقوط وانتظار ، ولكن الملاحظ انه لم يقم علاقة تفسيرية بين البنية الداخلية ونظيرتها أو نظيراتها الخارجية، وإنما تناول الخارج تناولا مستقلا وبمنهج لا يخلو أحيانًا من الوصفية التقريرية [40] فضاع مفهوم التناظر الغولدماني وعوض بمفهوم الانعكاس الماركسي ووقع فيما تبرأ منه في مقدمته تلك الأشعار تعبيرا مباشرا عن مواقف أولئك الشعراء في المجتمع من خلال مواقفهم ضمن الطبقة التي ينتمون إليها ويكون قد تعامل مع تلك النصوص في الحقيقة من واجهة أيديولوجية معينة وانطلاقا من أفكار مسبقة لا ترى في الشعر انزياحًا ecart مباحًا في اللغة والتراكيب والدلالات المنطقية وإنما ترى فيه تعبيرا ضروريا وآليا عن طبقة الشاعر وعن أيديولوجيتها، وعليه فإن محمد بنيس موجهًا أيديولوجيا أو على الأقل لم يتخلص من تأثير الأيديولوجيا في تحليله، حتى حين تحدث عن العالم الداخلي للمتن الشعري ولعله وجد بعض التشجيع والإغراء على ذلك من البنيوية التكوينية نفسها التي رغم قولها باستقلالية عالم الإبداع ورغم تأكيدها على التحليل الداخلي للبنية الفنية تميل في مرحلة التفسير إلى متابعة المواقف الاجتماعية بفلسفة جدلية وتقرن بين استيطيقا جدلية وسوسيولوجيا جدلية، للإبداع وبنيس قد كان في دراسته بنيويا / تكوينيا / جدليا وكما يرى بعضهم في دراسته أنها « دراسة رائدة نحتاجها وهي في زيادتها تميزت بفكر يصوغ منهجًا جديدًا لنقدنا..»[41]

---

[40]) يمنى العيد: في معرفة النص : ص:130-131.

[41]) يمنى العيد في معرفة النص ، ص:131 وانظر ص:124 وما بعدها.

عليها في معظم الشعر العربي المعاصر الذي تفرزه تاريخية قاسية تعرف نكوصًا في كثير من القيم الحضارية والإنسانية الشيء الذي يجعل بنية تاريخ الأمة العربية الحديث في عمومها بنية سقوط وانتظار ، ولكن الملاحظ انه لم يقم علاقة تفسيرية بين البنية الداخلية ونظيرتها أو نظيراتها الخارجية، وإنما تناول الخارج تناولا مستقلا وبمنهج لا يخلو أحيانًا من الوصفية التقريرية [40] فضاع مفهوم التناظر الغولدماني وعوض بمفهوم الانعكاس الماركسي ووقع فيما تبرأ منه في مقدمته تلك الأشعار تعبيرا مباشرا عن مواقف أولئك الشعراء في المجتمع من خلال مواقفهم ضمن الطبقة التي ينتمون إليها ويكون قد تعامل مع تلك النصوص في الحقيقة من واجهة أيديولوجية معينة وانطلاقا من أفكار مسبقة لا ترى في الشعر انزياحًا ecart مباحًا في اللغة والتراكيب والدلالات المنطقية وإنما ترى فيه تعبيرا ضروريا وآليا عن طبقة الشاعر وعن أيديولوجيتها، وعليه فإن محمد بنيس موجهًا أيديولوجيا أو على الأقل لم يتخلص من تأثير الأيديولوجيا في تحليله، حتى حين تحدث عن العالم الداخلي للمتن الشعري ولعله وجد بعض التشجيع والإغراء على ذلك من البنيوية التكوينية نفسها التي رغم قولها باستقلالية عالم الإبداع ورغم تأكيدها على التحليل الداخلي للبنية الفنية تميل في مرحلة التفسير إلى متابعة المواقف الاجتماعية بفلسفة جدلية وتقرن بين استيطيقا جدلية وسوسيولوجيا جدلية، للإبداع وبنيس قد كان في دراسته بنيويا / تكوينيا / جدليا وكما يرى بعضهم في دراسته أنها « دراسة رائدة نحتاجها وهي في زيادتها تميزت بفكر يصوغ منهجًا جديدًا لنقدنا..»[41]

---

[40]) يمنى العيد: في معرفة النص : ص:130-131.

[41]) يمنى العيد في معرفة النص ، ص:131 وانظر ص:124 وما بعدها.

*** حميد لحميداني :**

درس لحميداني مجموعة من الروايات المغربية دراسة بنيوية تكوينية حسب تصوره لهذا المنهج ــ كما تتبعنا سابقا ــ وقد استخلص من دراسته بنيتين متقابلتين تتمثل الأولى في موقف المصالحة مع الواقع وتندرج ضمنها بنيتان : المصالحة واللحظة السعيدة ، وتبرير الانهزام وتجمع كل منهما بين عدد من الروايات التي تتضمن نفس البنية ، وتتمثل الثانية في موقف أفاد الواقع الاجتماعي وتندرج تحتها، ثلاث بنيات يتضمن كل منها عدد من الروايات، وعند التحليل فإنه يحاول أن يستخلص بنية كل رواية على حدة ويعتبرها بنية دالة يمكن أن تدمج من غيرها في البنية الضامة التي تفسرها وتحددًا دلالتها الوظيفية بالنسبة للكاتب وللمجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها، وبالنسبة للواقع الاجتماعي الذي تتمثله، ولذلك يعنون دراسة كل رواية بتسمية بنيتها الدالة مثل : « دفنا الماضي» صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع، ومثل:« سبعة أبواب » العثور على الذات في النضال الوطني ومثل: « المغتربون» الوعي الساذج بالأزمة الاجتماعية ومثل :« أبراج المدينة » وانتقاد أيديولوجيا اليسار ــ ومثل « الطيبون » بداية الوعي الانتقادي وغير ذلك، وقد جاء في مقدمة دراسته ، أنها تتحرك في إطار بعدين أساسيين هما؛ التحليل (الفهم) والتفسير:

– **بعد التحليل** : ويستهدف الكشف عن البُنى الفنية وما تعبر عنه أيضًا من بنى مضمونية عميقة دون الرجوع إلى الغالب إلى أية معطيات خارجية عن النّص إلا إذا كانت بعض جوانب هذا تقتضي بشكل ملح هذا الرجوع.

– **بعد التفسير** : ويستهدف وضع النص ضمن بنية أوسع، وهي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين بنية النص من تناظر، ولا بد أن تكون هذه البنية الفكرية واحدة من البُنى التي تعبر إيديولوجية ما موجودة في الواقع،

كما أن الحديث عن كل أيديولوجية يستدعي الكلام عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها، وعن دور هذه الشريحة في حركة الصراع الاجتماعي العام، هذا الدور الذي يتحدد وفق الموقع الاقتصادي الذي تشغله ضمن البنية الاقتصادية العامة للمجتمع[42]

وأول رواية تصدى لها لحميداني ، وهي للروائي والكاتب المغربي عبد الكريم غلاب وارتأى أن ينطلق من العنوان الذي أطلقه عليها للدراسة « سبعة أبواب »:« العثور على الذات في النضال الوطني » وهي حسب الرسمة التي رسمها بنية تندرج ضمن بنية « موقف » المصالحة مع الواقع واللحظة السعيدة وبدأ بالإشارة إلى تعريف غولدمان للرواية الحديثة التي نعتها بأنها « بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط [43] مع إشارته إلى أن « الرواية الإيجابية هي تلك التي تتجاوز في رؤيتها ما هو موجود في الواقع، من أجل البحث عن القيم الأصيلة غير الموجودة في الواقع، وهذا سر القيمة الإنسانية والفنية لأي عمل إبداعي[44].

وفي ضوء هذا التصور يبحث بناء هذه الرواية وأبعادها ملاحظاً أنها تمتد عبر حلقتين رئيسيتين.

ـــ الكهف الذي يرمز به الكاتب إلى زنزانة مركز الشرطة الاستعمارية ، وبقاء الكاتب / الراوي نفسه، ليتبين يستغرق الحديث عنهما ثمانية فصول ، وبقاؤه في السجن بتهمة تهديد أمن وسلامة الدولة في عهد الاستعمار الفرنسي بالمغرب.

والحلقة الثانية، تصف وجود الكاتب / الراوي في السجن وتستغرق هذه

---

[42]) لحميداني : الرواية المغربية ، ص:15-16.

[43]) حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع ، ص:107 وعلى الرغم من أنه أحال على لوسيان غولدمان في كتابه pour une sociologie du roman:p :23. إلا أن الفكرة هي لجورج لوكاتش وأخذها غولدمان عنه

[44]) لحميداني : نفسه ، ص:107.

الحلقة أغلبية فصول الرواية الباقية ــ ولذلك يشغل السجن أكبر حيّز من الفضاء الروائي، وهذا ما يعطي للسجن أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالة العميقة للرواية [45].

وتطعيم غلاب لروايته بقصص هامشية أو ثانوية ليحقق لها الصفة الفنية إلا أن حميد لحميداني، رأى ذلك تفككا وشروخًا في المبنى والسياق الروائي، مثلها تدخلات الراوي (الكاتب) وتعليقاته المثيرة التي « تبعدنا عن تلمس خاصية الأدبية La littérarité في سبعة أبواب » أي تلك الصفة التي تجعل من العمل الأدبي فنا بالمعنى الصحيح[46]

ويبحث عن الصفات المعنوية في الرواية، مثل رباطة الجأش، الملحوظة على الراوي الكاتب في مختلف المراحل، بما فيها مرحلة الاعتقال، وفي الطريق إلى الكهف وفي الكهف ، وفي السجن وفي دار الباشا، وحتى عند الخروج من السجن هناك شبه إصرار يتجلى عند الراوي في عدم الاكتراث بكل العذاب الذي عاشه خلال هذه المراحل ــ ولا حظ لحميداني أن الراوي/ الكاتب استعمل قاموسا لغويا خاصا للتعبير عن هذه الخاصية « رباطة الجأش » ذلك القاموس يتكون من ألفاظ متقاربة في الدلالة وصيغ كلها تعبر عن نفس المعنى، مثل: لم أتهيب، لم أباغت لم أفاجأ، لا مبالاة ، اطمئنان ، هدوء نفسي ، ثقة ، احتمال ، لم أداعب لم أدهش، تحكمت في أعصابي.. الصبر ، الضحك ، السخرية ، السعادة وكذلك (سعادته) و(حزنه) على فراق سجنه، وربما ذلك لأنه يريد أن يثبت أن طاقته الكبيرة على المواجهة وإمكانياته الخارقة على العمل والصمود سواء داخل السجن برباطة جأش ولا مبالاة بالعذاب، أو خارجة بالعمل مع الجماعة الصغيرة في قلب المعركة، ويتوقف دائمًا على أفراد هذه الجماعة القيادية على قلتهم، ومن

---

[45]) السابق ، ص:110.
[46]) نفسه ، ص:115.

ثم يستخلص الحميداني، أن الرواية تقوم على تمثل بنية الصراع الذي تخوضه الأمة(من خلال أحسن عناصرها بالتفاضل: الراوي ثم الجماعة الصغيرة، ثم شعب المدن فقط) ضد الاستعمار لتتحقق نتيجته المؤكدة التي هي الاستقلال فقط كلحظة سعيدة سرمدية يتوقف عندها التحرك الاجتماعي حسب الرواية وعليه تكون البنية العميقة الدالة التي انتظمت مسارها هي العلاقة التميزية التي ربطت الراوي بالمجموعة وبالأمة في تحركها، وهي نفس العلاقة التي « تحدد موقف الكاتب من الواقع الاجتماعي المغربي لتلك الفترة المتحدث عنها » كما يحاول لحميداني أن يثبته من خلال « المناقشة السوسيولوجية للرواية »[47]إذ يرى أن عبد الكريم غلاب متبنيا أيديولوجية البرجوازية الوطنية التي حاولت احتواء نضال الأمة وتوجيهه، ينظر إلى الماضي من خلال ذلك التركيب المقصود لعناصر الأمة (المجتمع) وخاصة حينما يغيب قطاعا عريضًا من المواجهة هو شعب البادية (البادية لم تتحرك) وهذا مخالف حتى لو كان أيام النضال، من أنه عام يؤكد وحدة الأمة، إلا إذا كان يبطن آنئذ رؤية أخرى ذات طابع طبقي سيما و «أن الفئة البرجوازية كانت تحمل كما رأينا سابقا تصورًا خاصا للمستقبل يسمح بتحديد طموحاتها في المقام الأول»[48].

ويستعرض حميد لحميداني المفهوم او التوجه العام لعبد الكريم غلاب ونظرته للحركة الوطنية من كتاباته الأخرى، فيطابقه بما جاء في الرواية ليصل إلى أنها تحمل « وعيا خاطئا » عن الواقع التاريخي حينما تعزل شعب البادية وتشل فعاليته ، والحال أنه كان سباقًا إلى محاربة الاستعمار بالسلاح ، وقبل أن تباشر برجوازية المدينة ونخبتها القيادية عملها السياسي الذي كانت تهدف منه إلى تحقيق الاستقلال وبناء الدولة حسب مفهومها، ثم أن الرواية تحصر مجال الصراع بين الأمة من جهة والاستعمار من جهة أخرى، ولا تشير إلى الصراع

---

[47]) حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:124.
[48]) نفسه ، ص:126.

الداخلي في الأمة التي كانت تضم عناصر المجتمع المغربي على اختلاف مستوياتها ، وكذا البرجوازية المثقفة لم تكن تريد طرح الخلافات الداخلية التي كانت موجودة حتى في صفوف الحركة الوطنية، لأنها كانت تريد أن تكون لها زعامة الدولة المأمولة وفق منظورها، إن الرواية وهي تلغي الصراع داخل عناصر الأمة وتعويضه بنظام الرتب والأفضليات، وتوقف التاريخ عند اللحظة السعيدة لحظة ابتهاج الشعب بالاستقلال، تتلاءم مع الأهمية التي أعطاها الكاتب لذات الراوي العالم التخيلي الذي ينشئه وفق « رؤيته » التي تعيد تشكيل الأدوار الاجتماعية في صياغة جديدة للماضي، كي تحتل الذات ، المكان الذي أريد لها، وتقدم المجموعة التي تعبر عنها في الحلة اللائقة بها « يتناسب هذا ــ في نظر لحميداني ــ مع المرحلة التي كتبت فيها الرواية وهي مرحلة شعرت فيها البرجوازية الوطنية باهتزاز موقعها القيادي وحاجتها إلى السير في ركاب التصالح الاجتماعي، والاكتفاء على الماضي لتستمد منه مشروعية وجودها الروحي، ومن ثم وجد الميل إلى الكتابة عن الذات ولكن « سبعة أبواب » تضخمه إلى أن يصير « دونكيشوطيا » لأنها تراهن على المجتمع من أجل المحافظة على الذات وحدها .

ولقد اجتهد لحميداني في البحث الجاد عن البنيات الداخلية التي تكون العالم التخييلي للرواية ومرّ سريعا على الناحية التقنية والجمالية فيها ، وعلى الرغم من تعدد البنيات ، إلا أنه ركز على بنية ذات / الكاتب وعلى أهيمتها وقيمتها في سيرورة الأحداث وكأنه يبحث عن بنية تتلائم مع التفسير الذي سيعطيه لها، والذي يقوم على محاولة دمجها في منظور النخبة القيادية للحركة الوطنية ذات التوجه البرجوازي الليبرالي ، مما يشكل نوعا من الإدانة شبه الصريحة لها من خلال أعمالها الثقافية، وهو ما يرجعنا إلى النظرة الأيديولوجية وإلى اعتبار نية الكاتب وانتمائه الفكري والاجتماعي، الشيء الذي لا تقره البنيوية التكوينية بطبيعة الحال.

والبنية الذهنية: بنية المفاضلة بين عناصر الأمة وتأكيد الذات والزمرة القريبة منها على حساب الواقع الاجتماعي والتاريخي هي التي تنتظم ــ في رأي لحميداني ــ بنيات عوالم روايات عبد الكريم غلاب الأخرى، وهي تستمد كلها من فترة الاستعمار، مثل رواية « دفنا الماضي » ورواية « المعلم علي » تناولها لحميداني في دراسة مستقلة، وبنفس المنهج، مع توقف أطول، عند مرحلة « الفهم » أي تحليل البنية الداخلية وتوصل إلى نفس النتائج تقريبا[49]

ففي دراسته « الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، يرى لحميداني، بعد تحليل العلاقة بين الشخصيات أن رواية « المعلم على » تسعى إلى أن تجعل من شخصية « عبد العزيز » المثقف الوطني الحركي الذي يقوم بتوعية العمال ويرشدهم في نضالهم النقابي الهادف، شخصية حيوية محورية وقيادية تعرف ــ وحدها أو أكثر من غيرها ــ حقيقة الاستعمار، وتعمل من أجل تحقيق الاستقلال، وهي أيضًا شخصية مدينية ومتميزة ومن النخبة ذات الرسالة الفكرية النضالية « العمال يجب أن يكونوا كاستقلاليين مناضلين والنقابة ميدان استقلالي لنضالهم، الرواية ص:378». وبذلك تدخل هذه الرواية أيضا في البنية المنتظمة لباقي أعمال غلاب بنية العلاقة المتمثلة في إلغاء الصراع الداخلي وفي تبعية القطاعات العريضة من الشعب للنخبة المثقفة القيادية في الحركة الوطنية الاستقلالية تبعية تفرض عليها حقيقة الظروف التي تعيشها وتجعلها كتلة تحتاج إلى من يحركها وطاقة تنتظر من يفجرها في حين أن الأمر غير ذلك في الواقع الاجتماعي والتاريخي، لأن الشروط المادية والتاريخية التي عاشتها تلك القطاعات هي التي كانت وراء تكون وعيها وتشكل حركاتها التي قفزت النخبة لتنزعهما وتغصب الجماهير حقها فيها كما أنكرت عليها أهمية صراعاتها في سيرورة التاريخ، وإذن فالرواية في هذا التحليل تحمل هي الأخرى « وعيا خاطئا » وهو في « الرؤية »

---

[49]) حميد لحميداني: من أجل تحليل سوسيو ـ بنائي للرواية (رواية المعلم علي) نموذجًا منشورات الجامعة ، الدار البيضاء1984.

التي يتمثلها الكاتب وعي ممكن لدى مجموعة اجتماعية متجاوزة تريد أن تثبت ذاتها وتحافظ على مكتسباتها وتحقق تصالحًا مع الواقع المتمرد عليها، ولذلك تقدم شهادة من الماضي على مشروعية وجودها وضرورة بقائها .

لقد وضع لحميداني في دراسته« من أجل تحليل سوسيو ــ بنائي للرواية رواية المعلم على نموذجًا » مقدمة منهجية أشار في ختامها إلى أنه يريد أن يجمع في دراسة الرواية بين البنيوية، لتغطية الفراغ المعرفي في البنيوية التكوينية المتعلق بمعرفة النص من الداخل وبين السوسيولوجيا التي لا تقول بالحياد التام في تصوير المواجهة بين الأيدلوجيات داخل النص[50] فقد خصص قسما كبيرًا « لفهم » الرواية مستعينا ببعض أدوات تحليل البناء السردي، وانتهى إلى أن القسم الأول من الرواية ذو طابع اتنوغرافي وصفي فلكلوري يوحي لواقعية مظهرية، ولا يساعد على الترابط الحكائي، بينما شخصية علي (البطل مؤقتا) موزعة بين الوعي الكائن والوعي الممكن ، والقسم الثاني ، فتظهر فيه شخصية الفقيه « عبد العزيز » مصدر التوعية والمعبر فعلا عن رؤية الراوي / الكاتب، (رسالتنا منذ اليوم أن نقرب الاستقلال، الرواية ص:375) وهكذا تكون الفكرة المركزية أو البنية الدالة في الرواية هي تقديم الأمة (المجتمع ، الشعب) في تماسك ضروري لمواجهة المستعمر الدخيل المغتصب، ولكن بقيادة الحركة الوطنية وحسب توجهاتها.

وأما في مرحلة « التفسير » فيستعين في استخلاص البنية بمؤلفات وكتابات ومقالات عبد الكريم الأيديولوجية والسياسية والتنظيرية والتي يؤكد غلاب فيها أن حزب الاستقلال، حزب الحركة الوطنية كهيئة فوقية كان يشرف لى جميع التنظيمات ويسيرها[51] وهي البنية الذهنية التي يصدر عنها غلاب في

---

[50]) نفخي حميداني ، ص:20 والإشارة إلى مفهوم الحوارية Diologisme عند باختين

[51]) نفسه ، ص:92، وهو يحيل على كتاب عبد الكريم غلاب ، تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب، الدار البيضاء 1976 ص:129.

جميع أعماله، ومن مواصفاتها في اعتقاد حميد لحميداني[52]

ـ التركيز على الفاعلية الفردية وطاقاتها الفكرية الخلاقة التي تخضع التاريخ، ولا تخضع له،

ـ التركيز على أهمية الدور الذي قامت به البرجوازية في إطار الحركة الوطنية « الزمرة أو الجماعة الوطنية ».

ـ حصر الصراع الاجتماعي في ثنائية:التجمع والدخيل،وتغيب الصراعات الثانوية داخل المجتمع ذاته.

والقصد دائما هو الإبداء بورقة الماضي من أجل التصالح مع الحاضر.

والملاحظ أن الدراستين تقود إلى نفس النتائج تقريبا مع بعض التوسع المنهجي في الثانية مع الاستعانة بمقولات أخرى اعتقد أنها مكملة ومدعمة للبنيوية التكوينية.

أما الرؤية الأخرى، القائمة على تبرير الانهزام وتسجيل الأمر الواقع وتتضمنها في تحليله، روايات تعجز عن تحليل الواقع الاجتماعي وعن الإسهام في تطويره وتقف عند حدود الشهادة التي تبقى سجينة الموقف الأيديولوجي المباشر [53].

والروايات التي ينتظمها موقف انتقاد المجتمع فهي مختلفة كذلك من حيث مستوى الرؤية، وزاوية النظر، حيث ينتقد بعضها المجتمع في علاقته مع الغرب [54] ومن خلال أيديولوجية البرجوازية الصغيرة المتفلسفة بصفة خاصة[55]

---

[52]) لحميداني ، ص:108.

[53]) لحميداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:203 وتلك الروايات ، روايتا « جيل الضماً » و « اكسير الحياة » لمحمد عزيز الحبابي، ورواية المغتربون » لمحمد الحسايني « الريح الشتوية » لمبارك ربيع.

[54]) نفسه ، ص:253.

[55]) رواية « اليتيم » لعبد الله العروي(مثلا)

ينتقده بعضها انتقادا يحمل عداء للواقع المدان ولكنه ينتهي إلى طريق مسدود يناظر ما آلت إليه الأوضاع في المغرب وفي العالم العربي مع أواخر الستينات وأوائل السبعينات[56] لمحمد عز الدين التازي .

يستخلصها لحميداني من رؤية الرواية المغربية للواقع الاجتماعي، وتتضمنها في نظره رواية « الطيبون » لمبارك ربيع ، ورواية « قبور في الماء » لمحمد زفزاف.

رواية « الطيبون » واقعية باعتبار أهمية الراوي فيها ووضوح الأبعاد الزمانية والمكانية، وتصوير « الأنماط » البشرية، ويقوم مضمونها على تأسيس العلاقة بين الهموم الفردية والاختيارات الاجتماعية والأيديولوجية تركب عالما يتكون فيه وعي البطل من خلال تجاربه الفردية والاجتماعية التي لا تخلو من بعد أيديولوجي انتهى إلى « امتلاك ميل حقيقي نحو الاختيار الثوري النضالي »[57] لتحقيق بديل مأمول عن الواقع المرفوض فهي بالإضافة إلى انتقاد القيم الزائفة في المجتمع ورفضها، تتساءل عن طريق الخلاص، وترسم ملامح التغيير، وهذا الموقف يجد تفسيره في أيديولوجية البرجوازية الصغيرة المغربية في وقت كانت فيه قد « أخذت تمتلك الوعي الكافي لإدراك التحولات التي حدثت بعد وقت معين من الحصول على الاستقلال، وخاصة وعيها بما حصلت عليه البورجوازية الوطنية من مكاسب في شتى ميادين الإنتاج الوطني[58]

أما « قبور في الماء » لزفزاف، فهي واقعية وناضجة فنيا بمختلف الاعتبارات السابقة التي يركز عليها لحميداني أيضا في التحليل الداخلي لاستخلاص البنيات الجزئية (حياد الراوي ــ تقنية الزمان والمكان ــ طبيعة

---

[56]) ومنها (مثلا) روايات : أرصفة وجدران، لمحمد زفزاف ، و« حاجز الثلج » لسعيد علوش ،« وأبراج المدينة » لمحمد عز الدين التازي .

[57]) الرواية المغربية ورؤية الواقه الاجتماعي، ص:469

[58]) نفسه ، ص:473

الوصف ــ الحوار ــ تنميط الشخصيات ــ مظاهر الفقر والحزن والاستلاب) التي تكون البنية العميقة الدالة التي هي رؤية مأساوية / ملحمية/ إنسانية تجاه واقع اجتماعي منحط يعج بالتناقضات، وهو ما يعبَّر عن « نضج فكري متميز في سياق التعبير عن أيديولوجية البورجوازية الصغيرة في المغرب [59] ويكون بذلك الكاتب قد تمثل وعيا جميعا هو« وعي الطبقة أو الفئة التي تمارس تأثيرها الأيديولوجي عليه ، وهو يعبر في الغالب عن رؤية خاصة للعالم تتبناها طبقته[60].

إن حميد لحميداني قد تمكن من تطبيق المنهج البنيوي التكويني، وكان أكثر طواعية في يده ، إذ استغل جل مفاهيمه استغلالا مفيدًا في دراسته ولا سيما في مرحلة الفهم أو ، تحليل البنية الداخلية، حيث تتبع البنيات الجزئية المساهمة في تكوين النص، ويبحث دورها التركيبي في إعداد الدلالة العامة، ويحس المتتبع له ، بوجود بعض العوامل قد تدخلت فوجهت توظيفه لهذا المنهج فأثرت عليه وعلى النتائج التي توصل إليها ومن أمثلة ذلك.

ــ الدراسة تبحث عن رؤية الواقع الاجتماعي دون غيره في الروايات المدروسة وهذا حسب عنوان الكتاب، ومعنى ذلك أن الهدف المرجو في النهاية هو معرفة كيفية تعاملها مع عناصر ذلك الواقع، ومدى تمثلها الحقيقة التاريخية والتطورية، والملاحظ هنا ــ منظور واقعي لا بنيوي تكويني والمفهوم المفيد هو « الرؤية للعالم » والذي هو مفهوم أساسي في البنية التكوينية، والحقيقة أن الناقد لحميداني بذل كل ما في وسعه واجتهد في التسلح به وفي تطبيقه، إلا انه مفهوم أوسع من « رؤية الواقع » فقط إنه « الرؤية إلى العالم » أي « مجموع التطلعات والاحساسات والأفكار التي توجد بين أعضاء مجموعة اجتماعية، وتجعلهم في

---

[59]) لحميداني: الرواية المغربية الواقع الاجتماعي ، ص:517.
[60]) نفسه ، ص:518 مع الإحالة على مفهوم لوسيان غولدمان في كتابه الإله الخفي ص:26

تعارض مع المجموعات الأخرى»[61].

وفي الأخير لا يتعلق الأمر بـــ « موقف » فقد من الواقع ـــ (مصالحة أو انتقاد) ـــ وإنما بظاهرة اجتماعية معقدة وشاملة، تتداخل فيها العواطف والأفكار والطموحات وهي ما ينبغي البحث عنه في الأعمال الإبداعية السامية التي تتضمن تلك العناصر مجتمعة و « تعبر في مستوى على درجة كبيرة من الانسجام، عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيها بين البشر والعلاقات بينهم وبين الطبيعة»[62].

لقد فرضت الروايات الكثيرة والمتعددة المدروسة على لحميداني البحث عن قواسم وتقاطعات مشتركة يتم تصنيفها على أساسها وقد وجدها فيما اعتقده « مواقف» تتخذها من الواقع، ولذلك أقحم كل مجموعة في بنية اعتبرها بنية مشتركة ولم يبحث عن البنيات الجزئية المتشابهة المكونة لها في سائر المجموعة (كما فعل محمد بنيس سابقا مثلا) وإنما استخلصها من خلال النتائج التي توصل إليها بعد تحليل كل رواية على حدة، فكان ذلك الرسم بمثابة توجيه مسبق للدراسة أو تركيب هادف لعناصر الرواية من خلال قراءة مقصودة « غير بريئة » لبنياتها الجزئية، وقد تتماثل البنى ـــ كما يرى غولدمان ـــ في أعمال مختلفة وعلى مستويات متعددة ولكن هذا يهم البنى الذهنية قبل أن يهم « المواقف » من الواقع التجريبي والتفسير الموضوعي للأعمال الإبداعية يقتضي البحث عن « الذات الفاعلة » التي تكون البنية الذهنية المنتظمة للعمل ، ذات طابع وظيفي بالنسبة إليها وبالتالي ذات دلالة اجتماعية [63]. وليس البحث فقط عن مدى تمثلها لموقف معين بقصد إدراجها في بنية المجموعة ، ولعل لحميداني قد أحس بهذا الجرح المنهجي، ولذلك اضطر إلى التنبيه بأن الأمر لا يتعلق في وضع المجموعة تحت

---

[61] انظر :le dieu caché ;p :26

[62] انظر : L.Goldmann ; Recherches dialectique ,paris1959 p :108

[63] انظر :.L.Goldmann : Marxisme et sciences humaine ,p,p :62.63

عنوان واحد أو ضمن بنية واحدة، بتطابق كامل في جميع الجوانب لأن ذلك يستحيل في « أعمال روائية يستخدم كل مبدع في بنائها طاقته الخاصة، ورصيده الثقافي والمعرفي بشكل متميز »[64]

ويبدو أن حميد لحميداني كانت لديه رغبة مُلحة وأكيدة في اكتشاف « الموقف » في الرواية ، مما أدى به إلى نوع من التسرع في عملية« التفسير» فأدى إلى التعجل في المقارنة المباشرة أحيانا بين المحتويات، فكان التضييق من جهة على حرية الإبداع بمحاولة جعل البنية الرواية مطابقة بوضوح لما يجري في الواقع الذي يفسرها ويؤيد ما توصل إليه الدارس (لا نكاد نفرق مثلا بين بنية الكتابة الروائية التخيلية وبنية الكتابة التاريخية العلمية عند عبد الكريم غلاب لشدة تطابقها في نظر لحميداني) والواقع أن العلاقة بين تفكير الجماعة وبين إبداعات الأفراد تكمن في الانسجام وفي التناظر الذي« قد يجد تغييره عن طريق محتويات خيالية مخالفة كل الاختلاف للمحتوى الحقيقي في الوعي الجماعي »[65] والملاحظ أن هناك نوع من التضييق من جهة أخرى في البنيات الضامة التي يمكن أن تنتظم الروايات بحيث يمكن بشيء من التمحيص اختزال جل هذه البنيات، إما في أيديولوجية البرجوازية الوطنية وإما في البرجوازية الصغيرة، وكأن الواقع الاجتماعي والتاريخي والسياسي والاقتصادي والعقائدي وغيره يقوم على التقابل بين هاتين الأيديولوجيتين فقط، وفيهما تتركز كل مكونات الوعي التي يتمثلها الكتاب في إنتاجهم يقول لحميداني عن البنية التي استخلصها في روايات غلاب « وإذا كانت روايات « غلاب » قد عبرت فقط عن الوعي الممكن عند فصائل البرجوازية الوطنية فذلك يعني أنها لم تأخذ بعين الاعتبار صناف الوعي الممكن للفئات الاجتماعية الأخرى، وخاصة تلك التي كانت تنتقد

---

[64] لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:363.

[65] انظر L.Goldmann ; pour une sociologie du roman ;p :41.:

الواقع وتطمح إلى ما هو أفضل [66] .

ويقول عن تفسير رواية « المرأة والوردة » لزفزاف : « الرواية باستثناء ذلك كله ، جسدت أزمة البرجوازية الصغيرة في المغرب كما صوّرت وضعها المأساوي، وخاصة أزمة مثقفيها وتأرجحهم بين القيم التقليدية والقيم الغربية »[67]

وبنفس المنوال فسر حميد لحميداني باقي الروايات المدروسة [68].

ويبدو أن الترتيب التدريجي للبنيات أو المواقف التي استخلصها (موقف المصالحة، موقف الانتقاد مع التسليم، موقف الانتقاد مع هاجس الصراع) يدل على حضور أيديولوجي مسبق ومستمر ، وقراءة لحميداني لم تكن متجاوزة تماما لنوايا الكتاب وانتماءاتهم الاجتماعية كما يدعي، وكما توصي به البنيوية التكوينية ويؤكد هذا الاستنتاج قوله في المقدمة « ولا شك أن تقديم صورة الواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين خصوصا وان منطلقها يترتب عنه إصدار راسخ انه ليس في إمكان دراسة نقدية ما سواء صرحت بذلك أم لم تصرح ــ أن تكون خالية من موقف أيديولوجي تجاه ما تنقد حتى ولو اتخذت مظهر نقد جمالي خالص»[69].

وأخيرا يبدو أن دراسة حميد لحميداني وتطبيقه المنهج البنيوي التكويني، انه لم يستطع التجرد من ملاحقة الواقعية الجدلية التي آمن بها الشباب النقاد واعتبروها سلاحًا فعالا وقويا في مواجهة الثقافة البرجوازية التي وضعت قدمها في الميدان ورسخت وجودها في الساحة وعلى منابر متعددة وحاول هؤلاء الشباب وضع أنفسهم في المواجهة عبر هذه الجدلية الواقعية التي ساهمت في ردح من الزمن في صهر الأسس المعرفية وأخذها للمواجهات للآخرين .

---

[66]) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:526

[67]) نفسه ، ص:317

[68]) انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات التالية 208- 235- 288 357- 475- 518.

[69]) السابق ، ص:16.

الواقع وتطمح إلى ما هو أفضل [66] .

ويقول عن تفسير رواية « المرأة والوردة » لزفزاف : « الرواية باستثناء ذلك كله ، جسدت أزمة البرجوازية الصغيرة في المغرب كما صوّرت وضعها المأساوي، وخاصة أزمة مثقفيها وتأرجحهم بين القيم التقليدية والقيم الغربية »[67]

وبنفس المنوال فسر حميد لحميداني باقي الروايات المدروسة [68].

ويبدو أن الترتيب التدريجي للبنيات أو المواقف التي استخلصها (موقف المصالحة، موقف الانتقاد مع التسليم، موقف الانتقاد مع هاجس الصراع) يدل على حضور أيديولوجي مسبق ومستمر ، وقراءة لحميداني لم تكن متجاوزة تماما لنوايا الكتاب وانتماءاتهم الاجتماعية كما يدعي، وكما توصي به البنيوية التكوينية ويؤكد هذا الاستنتاج قوله في المقدمة « ولا شك أن تقديم صورة الواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين خصوصا وان منطلقها يترتب عنه إصدار راسخ انه ليس في إمكان دراسة نقدية ما سواء صرحت بذلك أم لم تصرح ــ أن تكون خالية من موقف أيديولوجي تجاه ما تنقد حتى ولو اتخذت مظهر نقد جمالي خالص»[69].

وأخيرا يبدو أن دراسة حميد لحميداني وتطبيقه المنهج البنيوي التكويني، انه لم يستطع التجرد من ملاحقة الواقعية الجدلية التي آمن بها الشباب النقاد واعتبروها سلاحًا فعالا وقويا في مواجهة الثقافة البرجوازية التي وضعت قدمها في الميدان ورسخت وجودها في الساحة وعلى منابر متعددة وحاول هؤلاء الشباب وضع أنفسهم في المواجهة عبر هذه الجدلية الواقعية التي ساهمت في ردح من الزمن في صهر الأسس المعرفية وأخذها للمواجهات للآخرين .

---

66) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص:526

67) نفسه ، ص:317

68) انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات التالية 208- 235- 288 357- 475- 518.

69) السابق ، ص:16.

الباب الرابع

البنيوية الشكلانية والسيميائية

في النقد المغربي

*** الفصل الأول : البنيوية الشكلانية**

ـ إبراهيم الخطيب ـ عبد الفتاح كيليطو

ـ محمد مفتاح ـ أحمد الطريسي أعراب ـ سعيد يقطين

***الفصل الثاني : السيميائية (الدلائلية)**

ـ إدريس بلمليح

ـ عبد الكبير الخطيبـــي

الفصل الأول

البنيوية الشكلانية

لقد كان عامل المثاقفة بارزًا في ظهور هذه الاتجاهات وتطورها كذلك، لقد حققت البنيوية إنجازات هامة في مختلف ميادين المعرفة الإنسانية، وفي دراسة الظاهرة الأدبية، وتحليل الإنتاج الإبداعي.

وعن طريق المثاقفة النقدية والمعرفية. تعرفت الساحة الثقافية المغربية على كتابات ومناهج واتجاهات كثيرة في البنيوية والشكلانية والسيميائية، فقد تعرف المغاربة على أبحاث الشكلانيين الروس عن طريق الترجمات الفرنسية واطلعوا على أعمال وإنتاجات: ياكبسون، وبارط، وتودوروف ، جيرار جنيت وكريستيفا وامبرطو ايكو، وجاك دريدا، وجيرار سيلفا، ودانيال شلوزر وتيري ميرس واوستين وسورل وبيرس، وتوشمسكي،ودي سوسير، وسيغريد شميث، وبيطيطو، وكوكوردا، ورونيه طوم ، وجان كوهين، ج مولينو وبول مودن، وهارتمان وميكائيل ريفاتير، وايرز وولف، وأج قريماس... وغيرها من الأعمال في مختلف البلدان، فالساحة النقدية المغربية عرفت تنوعًا في المعرفة النقدية من البنيوية إلى الانتروبولوجيا إلى السيميائيات وغيرها من الأعمال التي عمقت التحليلات الأدبية وطعمتها بأبحاث وآليات إجرائية مع العلم أن التطبيقات البنيوية في النقد الأدبي المعاصر قد تجلت على مستويات إجرائية مختلفة، ومن حيث الاهتمام بالبنية اللغوية الشكلانية للنص الأدبي او من حيث بعده الاجتماعي والتاريخي وطبيعته السيميائية مثلا فرغم إلتقاء هذه المستويات على الاعتناء بالبنية الداخلية للنص الأدبي فبعض الدارسين يميز بين المنهج الشكلي، الذي يعنى عناية بالغة بالبينة الشكلية للنص الأدبي، ويلغي جانب المضمون والدلالة، وبين « المنهج البنيوي» الذي لا يفصل بين الشكل والمضمون ويهتم بهما معًا[1].

وقد أشار تودوروف إلى « أن فعالية منهجه تتجه بالأساس إلى خصائص

[1](انظر صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة 1980 ص:202-203.

الخطاب الأدبي وإلى طبيعة القوانين التي تحكم العلاقات الدقيقة بين بنيانه المتشابكة، أي إلى تلك الخاصية التجريدية التي تصنع تفرد العمل الأدبي وتكسبه « أدبيته» والتي هي موضع « الشعرية » عنده »[2] ونجد بارط يفرق ويميز بين « النقد الدبي » الذي هو عملية تفسير مرتبطة بنص أدبي معين، من أجل تحليله واكتشاف معانيه العميقة، وبين « علم الأدب» الذي يبحث في القواعد والقوانين العامة للأدب باعتباره نوعًا مميزا من الخطاب، فالنقد منصب على التفسير والتأويل ويمكن أن يتخذ طابعًا أيديولوجيا، أما علم الأدب فيهتم بالخصائص النوعية المجردة التي تحقق للأدب « أدبيته ، وهو وذو نزعة علمية عامة [3]

ويمكن أن نميز في المقاربات البنيوية للعمل الأدبي بين أربع مستويات :

1ـ الاهتمام بالجانب الأسلوبي والبلاغي ودراسة تحولات الخطاب الأدبي وتأثيراته الغنية والجمالية.

2ـ الاعتماد على النظريات الحديثة في « اللسانيات » والاهتمام بتحليل البنية اللغوية للنص من حيث المعجم والتركيب والتوليفات الصوتية .

3ـ الاعتناء برصد الأفكار المتكررة والقضايا الملحة على الظهور في الأثر لتحديد « الموضوعات » أو « الجذور » التي ينبني عليها .

4ـ النظر إلى النص على أنه شبكة من الرموز والعلامات التي تترابط فيما بينها ترابطا بنائيا خاصًا، ودراسة طبيعية تلك العلامات والرموز بقصد تحليلها تحليلا « سيميولوجيا » ومعرفة أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية على اعتبار أنها علامات تمثل كيانا قائما بذاته، وليست مجرد انعكاس أو وسيط دلالي[4] .

---

[2] (Tzvetan Todorov ; qu'est- ce que le structuralisme ? poétique 2 , ed : du seuil ,p :19-20.

. .R.Baches critique et vérité ,coll- tel-quel , ed du seuil ,paris ,p .20-19

[3] انظر

[4] انظر المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ص:131 وما بعدها.

') Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , ed du seuil paris 1979 ,p :131 et suite.

واستفاد النقاد المغاربة من النقد الغربي بمختلف اتجاهاته في تحليل الأدب والإبداع وذلك إما عن طريق المثاقفة المباشرة بالقراءة مباشرة في لغتها الأصلية وبخاصة اللغة الفرنسية والإنجليزية والإسبانية ونوعا ما الألمانية أو عن طريق الترجمات المختلفة التي ظهرت في المغرب أو الوطن العربي[5] وقد قامت عدة أبحاث للمقاربة البنيوية والسيميائية ويمكن اعتبارها انحيازا إلى الجانب العلمي والفني وربما في مقابلة التوجه الاجتماعي أو الجدلي والأيديولوجي باعتبار أنه يصعب إرجاع كل شيء في الأدب إلى الأيديولوجية...

*** ابراهيم الخطيب**

ومن تلك الدراسات ما قام به إبراهيم الخطيب[6] الذي دعا إلى بناء مفاهيم نقدية جديدة حيث يقول: « اعتقد أن تنمية مفاهيم خاصة بالنقد الأدبي ــ تستمد بالطبع من النظرية العامة للأدب ــ وليس من سوسيولوجية أدبية متجاوزة أو من تأويل تاريخي مزعوم لتسلسل الأشكال ــ أمر حيوي »[7] وهذا يدل عنده على الاهتمام بالأدب كبنية لغوية ذات نسق فني تتضمنه نظرية الأدب وأنواعه.

ويرى الخطيب أن أزمة المنهج في النقد الدبي أزمة ناتجة عن غياب النظرية الأدبية وعن انعدام الدقة في تحديد طبيعة الأدب، ورسم الحدود بين النقد الأدبي وبين الصراعات السياسية والاجتماعية من جهة وكيفية استفادة النقد من الأبحاث الشكلية في الأدب من جهة أخرى [8] ويعتقد أن المطلوب من النقد أن يفهم البنية الكلية للعمل الأدبي وان يصل إلى النظام الذي تتجسد فيه أجزاء النص كعلاقات ، أما القراءات التي تتم في غياب هذه المبادئ فهي قراءات عشوائية

---

5) مثل : اعمال صلاح فضل عبد السلام المسدى ، كمال ابو ديب، زكريا إبراهيم يمنى العيد ، إبراهيم الخطيب وغيرهم

6) ترجم : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) وكتاب النقد والحقيقة لرولان بارط

7) ابراهيم الخطيب: تركيكة الماضي وشرعية التساؤل (حوار) الثقافة الجديدة (مجلة مغربية) عدد9-1979 ص:34-35.

8) إبراهيم الخطيب: عناصر لفهم أزمتنا النقدية ـ الثقافة الجديدة عدد12 –1979 ص:46.

لا تشكل نظاما نظريا ولا تفسر النص المدروس تفسيرًا متكاملاً [9] وانطلاقا من هذا التوجه فقد عمل الخطيب على قراءة وترجمة الأبحاث البنيوية، والاستفادة منها في دراسة أعمال روائية وقصصية وإبراز مكوناتها النصية وبنياتها السردية، وبذلك اعتبر من أوائل النقاد المغاربة الذين انصرفوا عن المنهج الاجتماعي إلى التحليل البنيوي وروجوا له في الأوساط النقدية والأدبية بالمغرب، ويتجلى ذلك في بعض دراساته التي يستعمل فيها مصطلحات « شكلانية » مثل الحافز Motif و« الحبكة »Intrigue ،والموضوع »Thème والمبنى الحكائي »Sujet ... وغيرها من المفاهيم التي تكرس اهتمامه بالفن القصصي على وجه الخصوص، وقد اعتمد فيها على تحديد تقنيات روائية وقصصية، مثل عملية « السرد » la narration التي اهتم بها في تحليل رواية « رفقة السلاح والقمر » لمبارك ربيع، والتي حددها في خطين سرديين أحدهما مباشر والآخر يتم عن طريق الراوي، وهما يشكلان عمق الرواية لأنهما يستدعيان حديثين متوازيين ومتكاملين، وقد يستدعي كل منهما فروعا حكائية صغيرة ومتشبعة عن الخط الرئيسي، ولكن كل لحظة سردية في أحدهما هي بمثابة « حوار » مع الخط السردي الثاني لأنها تساهم معه في تحريك الرواية وفي بلورة أحداثها وفوق ذلك تشكل صورة عن تحاور جيلين من خلال الذاكرة مادام كل خط سردي هو حديث لتلك الذاكرة مرتبط بغيره إن البناء الحكائي في « رفقة السلاح والقمر » ينمو من خلال الترابط ومن خلال « الاستطراد » الذي يخرج عن الخط السردي الرئيسي وينشئ فروعا صغيرة [10] ويهتم كذلك بقضية « المبنى الحكائي » في تحليل رواية « قبور في الماء » لمحمد زفزاف، فيؤكد أنها « تتألف من عدد لا حصر له ، من الوحدات الحكائية ... يمكن أن نتفق على تسميتها قصصا قصيرة [11] لكنها تتميز بكونها

---

[9]) السابق ، ص:147

[10]) ابراهيم الخطيب: ملاحظات في السرد الروائي مجلة « آفاق» عدد1-1977 ص:77

[11]) ابراهيم الخطيب : قبور في الماء : الواقعية ونسق الاستطراد، مجلة آفاق عدد 4 –1979.

في حالة بناء متدرج يشكل هيكل الرواية ويميّزها ، ولذلك فوجودها أساسي ومقصود، وليس من الصعب العثور على مثل هذا النظام في تعدد الوحدات الحكائية البانية في المتن الروائي المغربي عامة، فهي وحدات داخلة في إطار الوحدة الكبرى التي تنتظمها والتي « تخلق الانطباع النوعي بأننا أمام رواية وليس أمام قصة قصيرة » لأنها تقوم بوظيفة الربط والاستثمار حتى يكون تعدد الوحدات الحكائية تعددًا منظمًا وضامنا للخصوصية النوعية في كل نص، وفي رواية « قبور في الماء » وحدة حكائية كبيرة منظمة هي موضوع القصة، وبداخلها وحدات بانية على شكل« استطرادات » أو « قصص قصيرة » تؤثر على المسار السردي وتقوم بالتشويش على ملامح وعواطف الشخصيات الرئيسية وبذلك تكون هذه الرواية في نظره مثالا على « تخلق » الرواية من تراكم وحدات حكائية بانية ومنظمة، وتكون الوظيفة السردية لهذه الوحدات متوقفة على أهمية العلاقة التي تربطها بالوحدة البانية في نظام الخط السردي العام وفي تفريعاته العارضة، لذلك فهو يقسم الخط السردي في هذه الرواية أيضا إلى أزمنة حكائية تؤدي كل منها دورًا في تحولاتها وفي مسارها العام، ولو أن ذلك التقسيم لا يراعي الوحدات الحكائية المكونة بقدر تطور الوحدة المنظمة من خلال تنامي الأحداث فيها [12] ووظيفة هذه الوحدات الصغرى ــ لا سيما الاستطراد ــ هي وظيفة تنويعية ما دام نظام الوحدة البانية الكبرى يقتضي خطا سرديا محوريا يحافظ على وجود الشخصيات الرئيسة وعلى أدوارها الأساسية ويقول عن إحدى هذه الوحدات الاستطرادية « إن هذه الحكاية تشكل استطرادًا ضخمًا بالنسبة للنص ككل لكنها تقوم بوظيفة بالغة الأهمية على مستوى اختلال السرد لصالح ما هو هامشي »[13] وقد أشار إبراهيم الخطيب إلى أن تعدد الحكايات الصغيرة داخل الرواية يوحي بواقعيتها لأنه يقدم نسقا مرتبطًا بالحياة اليومية وبتداخل

---

[12]) ابراهيم الخطيب قبور في الماء، ملاحظات حول واقعية زفزاف ـ الثقافة الجديد ، ع13 -1979 ص:95.
[13]) إبراهيم الخطيب : قبور في الماء ، الواقعية ونسق الاستطراد ـ آفاق ع4 -1979 ص:37.

مستويات الحديث الاجتماعي، وهو إنجاز يقوم على مجموع العلاقات التي يفرزها« التراكم » الحكائي، والتي تعطي المضمون الروائي صفة النسق الواقعي، لأنها على ــ هامشيتها ــ تبقى مقيدة بالخط المركزي ضمن« ممكناتها المتعددة » ومحافظة على « فعالية السرد باعتبارها قيمة مركزية دالة على خصوصية الخطاب الحكائي »[14] وبتعبير آخر ، فإن واقعية الرواية تتأتى ــ في رأيه ــ ، من التنظيم القائم على توتر السرد بين الجزئي والكلي أي على تشدد العلاقة بين الوحدات الحكائية الصغرى والوحدة الحكائية البانية ، وإلى هذا النسق تنتمي رواية « قبور في الماء » التي تتبع « واقعيتها » من تراتب في الوحدات الحكائية ومن تماثل أفقي في زمن الرواية وزمن الواقع [15]

وفي الحقيقة فإن الواقعية عند إبراهيم الخطيب لا تحيل على واقع اجتماعي او أيديولوجي، وإنما تقوم على إظهار كيفية الارتباط بين الحكايات الهامشية والحكاية المركزية، على إبراز علاقة السرد بالبناء الحكائي العام ، دون « أي تقييم» وبذلك تكون واقعية تقنية وصفية لا واقعية فكرية او رؤيوية ومن الصعب تصنيفها ضمن إحدى الواقعيات المعروفة، إن الطابع القومي في رواية « رفقة السلاح والقمر » قد غلب نتيجة الأحاديث الجزئية التي تبدو أحيانا منقطعة الصلة بأحداث الرواية، لكنها تضفي عليها جوا حماسيا يجعل إسهامها يتجلى على مستوى الشكل قبل المضمون [16] أما طابع « الميلودرام» في رواية « قبور في الماء» فيستفاد أيضا من « البناء العفوي الذي يتأسس بصورة ملتبسة أثناء القراءةومن التقابل الموجود بين الفضاءات حيث يحيل البحر مثلا على الدلالة التراجيدية فيما تحيل الأرض على وضعية الأحياء المثيرة للسخرية، وحيث تحيل المدينة على السلطة والغنى فيما تحيل القرية على « تفريخ الفقر والقهر » وهذه

---

[14]) إبراهيم الخطيب ملاحظات حول وقاعية زفزاف ـ الثقافة الجديدة ع1979،13 ص:94

[15]) نفسه ،ص:95.

[16]) ابراهيم الخطيب: ملاحظات في السرد الروائي ، آفاق ،ه1977.1ص:78.

الشبكة من « الدلالات التي تشكل المضمون المركزي للرواية » لا يمكن الوصول إليها في مقاربته البنيوية إلا بإعادة تشكيل الرواية بصفة تقنية واستخلاص البنيات التي تتضمن هذه « التقابلات » ذات الأبعاد الدلالية الكثيرة والمتعددة بتعدد ملامح الشخصيات ومواقفها في الوحدات الحكائية الرئيسية أو الاستطرادية [17] .

ويمكن أن يختلط الأمر على القارئ في دراسة الخطيب، ويصعب التمييز بين بعض المفاهيم، فيصعب ــ مثلا ــ تحديد الأداة ودورها البنائي كما هو الشأن في « توازي او تحاور » الخطين السرديين اللذين يتحدث عنهما في تحليله لرواية « رفقة السلاح والقمر » ومن هنا قد يجوز التساؤل عن مدى مشروعية مثل هذه الممارسات في النقد العربي دون التمهيد لها بتحديد المفاهيم بدقة وبتقديم التصورات المنهجية التي لم يسبق للقارئ العربي أن استأنس بها .

*** عبد الفتاح كيليطو**

ودرس عبد الفتاح كيليطو، دراسة بنيوية للتراث الأدبي العربي ، في هذا الاتجاه البنيوي، تحدث عن مفهوم الأدب وعن مفهوم النص الذي يمكن أن يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، ولكي يكتسب الكلام المكتوب أو المقروء صفة النص في نظره، لا بد أن تتوفر على مدلول ثقافي يميّزه أي لا بد أن « يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص »[18] ويُحَذّرُ كيليطو من تطبيق المفاهيم الغربية تطبيقا حرفيا في دراسة الأدب العربي القديم، ينبه على أن هناك فرقا كبيرا بين مفهوم كلمة « أدب » في التراث العربي، وبين مفهوم الكلمة « Littérature » عند الغربيين ولذلك يعتبر من الخطأ إسقاط

---

[17]) إبراهيم الخطيب : قبور في الماء : ملاحظات حول واقعية زفزاف ، الثقافة الجديدة ع13 -1979 ص99

[18]) عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي - دار الطليعة بيروت 1983 ص:14.

التصورات المعاصرة على ما ألف في العصور السالفة [19] وقد اعتمد خاصة على ما جاء في كتب ابن المقفع ليرى أن الأدب العربي القديم نمط من الخطاب المتميز يقوم على صيغة تعليمية _ حكمة، مثل خطبة،... وغيرها » أما الأدب الغربي فله أكثر من مدلول وأكثر من تعريف وقد لا يدل بعضها إلا على قسم واحد أو نوع معين من أنواع الأدب، مثل التعريف الذي تبناه بعض منظري الفن القصصي والذي « يرى في النص الأدبي إحالة على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية »[20] ومثل التعريف المستخلص من نظرية « الشعرية » والذي « يرى أن النص الأدبي يتميز بتقديم الإمكانيات اللغوية بحيث أن وظائف الكلام الأخرى تكاد تنمحي لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطباق »[21] وهذا التمايز في التعريفات ناشئ عن نظرية الأجناس الأدبية التي تحدد لكل نوع أدبي عناصر ومميزات أساسية وأخرى ثانوية، فإن لم يحترم النص العناصر الأساسية فإنه يخرج من دائرة النوع ليندرج ضمن نوع آخر أو ليخلق نوعا جديدا، أما عدم احترامه للعناصر الثانوية فلا يضر كثيرا بانتمائه للنوع ، وربما يرحب به البعض أحيانا إلا أن هذه المفاهيم التي تؤخذ من الغرب كثيرا ما تعرقل الدراسة الواسعة والعميقة للتراث العربي، ومن ذلك مثلا أن بعض الدارسين يبحثون عن الوحدة في النصوص العربية الكلاسيكية انطلاقا من المفهوم الغربي المستورد الذي لا ينسجم مع طبيعة الأدب العربي الكلاسيكي ونوعيته وبعضهم يبحثون في الأدب عن معالم العصر السياسية أو الاجتماعية وعن صفات صاحبه أو سلوكه واخلاقه انطلاقا من الأخذ بفكرة الانعكاس واعتمادا على الأدب مرآة كما يقول بعض الغربيين [22] ويبدو أن كيليطو يلغي كل المفاهيم والمقاربات التي لا تراعي

---

[19] السابق، ص:17.
[20] نفسه ، ص:19.
[21] نفسه ، ص:19-20.
[22] السابق ، ص:40-41.

خصوصية النص وحده، ولا تقتصر عليه وعلى مقوماته فقط، ومن ثم فهو يتناول بالتحليل البنيوي والسيميولوجي مجموعة من النصوص العربية الكلاسيكية التي ربما كانت تعتبرها هامشية أو غريبة مثل المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة، وبعض النصوص التعليمية، وقد عني بعض العناية بتحديد المفاهيم والمصطلحات التي كان يستعملها والتي جمع فيها بين الاستفادة من اللسانيات والسيميولوجيا وبين بعض التفسيرات الاجتماعية أو التاريخية كذلك، وقد نصادف في كتابه أحكاما تقويمية بعيدة عن التحليل البنيوي، كقوله، بان قيمة الشعر العربي قد انحطت في القرن الثاني للهجرة، وأن الشاعر أصبح شبيها بالمكدي أو الصبي أو المجنون [23] وهي عامة قابلة للمناقشة ــ وهي غير مستساغة في المنهج البنيوي الملتزم بفنية الأدب قبل دلالته الاجتماعية أو التاريخية، ولقد أحس عبد الكبير الخطيبي بهذه المراوغة الذكية والمنهجية فوصف كيليطو بقوله في تقديم الكتاب، « إن نية الكاتب عبد الفتاح كيليطو، ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات، الأدب ، النوع ، النص ، تاريخ الأدب ، السرد... وفعلا إنه يعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباه مُحترز، وبطريقة تدريجية، إلا انه انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في مجال النقد الأدبي ....» ويضيف دليلا قويا إلى ما ذهب إليه فيقول : « عندما يحدثنا عن الحريري أو عن الجرجاني أو عن ألف ليلة وليلة، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنية النحو العربي، أو بنية الحكاية العجيبة، إلا انه إضافة إلى ذلك يقدم لنا متعة مزدوجة: متعة قراءة هؤلاء الكتاب ومتعة قراءته هو بصفته ناقدًا أديبًا ، إنها متعة يقظة وما كرة إنها الابتسامة المقلقة لهذا المحلل »[24].

وعندما يتحدث عن الأنواع الأدبية، أو ما يسميه « تصنيف الأنواع » فهو يرى « أن النوع له اسم به يعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحيانا بعض

---

[23]) السابق ، ص:50.
[24]) السابق ، ص:6(التقديم).

التردد، إذ قرأت المقامة الفاسية لأبي سعيد الوهراني فإنك ستجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري، ومع ذلك فإن ورود كلمة « مقامة » في العنوان سيحثك على البحث عن تعليل لها وعن الخصائص البنيوية التي دفعت أبا سعيد إلى اللجوء إليها، وعلى العكس، قد نجد نصًا لا يسميه صاحبه بوسم المقامة ولكن ذلك لا يمنعك أن ترى فيها خصائص المقامة(مثلا أحاديث ابن شرف القيرواني)»[25] وكيليطو يريد تحليلاً بنيويًا لهذا التصنيف « يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب، ويعني على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من انماط خطابية ... وهي ــ عنده ــ لا تتعدى أربعة :

1ــ المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل ، الخطب ، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية...

2ــ المتكلم يروي لغيره : الحديث ، كتب الأخبار...

3ــ المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4ــ المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه، هنا حالتان: إما لا يفطن إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني، وإما يفطن إلى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول...»[26] ويعطى أمثلة شعرية ويحلل ذلك من بيت شعري، ويخلص في الأخير إلى قوله « للتبسيط يمكن إرجاع الأنماط الأربعة التي ذكرناها إلى نمطين .

1ــ الخطاب الشخصي ــ2ــ الخطاب المروي: 1ــ بدون نسبة ــ2 بنسبة: أ ــ صحيحة ــ ب ــ زائفة ــ ج ــ خيالية »[27] ولاثبات ذلك يقوم بتحليل سريع ودقيق لأحد جوانب المقامات، شخصيات المقامات يمكن إرجاعها

---

[25]) عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة :ص:22.
[26]) نفسه ، ص:24-25.
[27]) نفسه ،ص:25-26.

إلى صنفين المتكلم(أبو الفتح الاسكندري) المستمع (عيسى بن هشام وكذلك بقية الشخصيات)بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ ..»[28] ويتوصل بعد ذلك التحليل إلى النتيجة التالية «... أشخاص الهمذاني » ،« من ورق»أي من انهم خياليون، إذا عرضنا المقامات على الجدول الذي رسمناه آنفا، فسنجد انها تدخل ضمن (2،2،ج ، أي الخطاب المروي بنسبة خيالية[29] .

وعن طريق التحليل البنيوي يدرس قواعد السرد وبناها، ليتوصل في النهاية إلى وجود ثلاث قواعد او قيود هي : ارتباط السابق باللاحق، وارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف ،.. هذه القيود الثلاثة تشكل قواعد اللعبة السردية[30]

وكيليطو يبدو أنه مُغرمٌ بالأدب العربي القديم فلذا فهو يحاول تصنيف أنواعه خصوصا المقامات وما جرى مجراها، ولكن بأدوات وآليات حديثة عن طريق التحليل البنيوي لاكتشاف بنياته، ولذا من يقرأ هذا الكتيب يجد فيه متعة ويصل إليه الكاتب من تحليل ورصد النتائج لكل صنف أو موضوعة سواء في القسم الأول أو القسم الثاني.

*** محمد مفتاح:**

ويُعد كتاب محمد مفتاح « في سيمياء الشعر القديم » محاولة رائد في التحليل البنيوي، يوضح في التقديم أن محاولته هذه نظرية وتطبيقية، وهي نظرية اختارها لدراسة قصيدة أبي البقاء الرندي « النونية» وذلك « لتحقيق نياتي، ولتطبيق عناصر « نظرية » نحَتْتُها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى

---

[28]) السابق ، ص:26.
[29]) نفسه ، ص:28
[30]) نفسه ، ص:38

ومن مبادئ ومما انتهيت إليه الدراسات الشعرية ــ السيميائية الآن فالمحاولة ــ إذن ــ تدخل ضمن القراءة المتعددة» ، و« على الرغم من أن القراءة المتعددة محفوفة بالمخاطر والمزالق إذ تتطلب من منجزها المشاركة في كثير من العلوم [31]

وهذه الدراسة تتألف من قسمين ، نظري، وتطبيقي، فقدم في القسم الأول منه معلومات نظرية عن المعايير التي استخدمها القدماء في تحليل الشعر، وعن بعض المفاهيم المعاصرة التي يمكن أن تقربنا من الحقيقة الفنية في النص الشعري وعن ذلك يقول : « وقادني اتجاهي هذا إلى استعراض جملة من الآراء لدارسين عرب خاصة بموسيقى الشعر أو الصورة الشعرية فبينت قصورها لأنها لم تأخذ في حسبانها كل مكونات الخطاب الشعري، كما ناقشت بعض الدراسات الأجنبية مبيناً ما تحتوي عليه من مبالغة في الاختزال»[32] وفي القسم الثاني درس نونية أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس مستعملا أولا مقاييس القدماء أو بعضهم، ومستعينا ثانيا ببعض المفاهيم التي استقاها من الأبحاث اللسانية والشعرية والسيميولوجية المعاصرة ويعتقد محمد مفتاح أن « استغلال ما يصبح... من آراء القدماء فيه وفاء للتاريخ وتوفير لجهود قد تبذل هدرًا ومعاصرة محتوية للصالح من التراث ونبذ ما لا يصلح لقصوره الإجرائي أو حمولته الميتافيزيقية أو القدحية يجنبنا الوقوع في الخلل المنهجي » ويضيف « وحسبنا في هذه المحاولة الأولية أن نكون مستثمرين بعض ما ترك القدماء وما توصل إليه بعض المحدثين لصياغة « تركيبةٍ » تعليمية بالدرجة الأولى »[33].

وقراءة الشعر القديم يحسن أن يقرأ بمقاييس عصره، لأن في ذلك موازاة وتوظيفا للآثار التي عاصرته ، سواء كانت شعرية أو تاريخية أو فقهية أو نقدية

---

[31] محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة ن الدار البيضاء ،1982 ص:5.
[32] نفسه ، ص:5
[33] نفسه ، ص:21.

أو غيرها، فقراءة التراث، كما يرى مفتاح، هي من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التاريخي الحق ، ومن أحسن ما يجنبنا الإسقاط، فلا تفهم قصيدة الرندى بحق إلا إذا وازنّاها بقصيدة ابن عبدون الرائية، وقصيدة ابن الأبّار السينية وغيرهما من القصائد التي سلكت نفس المنهج أو ما يشبهه...فالتراث يفسر بعضه بعضا ، وهو متعدد الأشكال والألوان »[34] ولذا فقد عمد إلى استخلاص بعض المعايير النقدية من كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » لحازم القرطاجني، وفي كتاب « الوافي في نظم القوافي » لأبي البقاء الرندي نفسه، وهي معايير متعلقة بما تعنيه بعض التسميات في الشعر القديم مثل القصائد والمقطوعات وغيرها ، بمقاصد القول من أغراض بسيطة أو مركبة، وبالتقسيمات الهيكلية ومتطلباتها مثل المطالع والمقدمات والانتقال من موضوع إلى آخر في حسن تخلص، وكذا بشروط البناء: بناء القصيدة ككل أو بناء البيت الشعري بما يتطلبه أيضًا من عناصر لغوية وبلاغية يذكر منها: المجاز، والتجنيس، والتناص، والتماثل، والترتيب، والغموض أو التعقيد، ويرجعهما كلها إلى مبدأين أساسيين:

1ــ مبدأ التكرار ، سلَّم به معظم النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى الوزن والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى، وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي، وفي أنواع الخطاب الأخرى يُعتبر حشوا لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه ويقصدُ الشاعر إلى ذلك قصدًا [35]

2ــ مبدأ الإيجاز : الذي تحدث عنه البلاغيون القدامى، وهو في ــ نظره ــ غير موجود في الشعر ، لأنه ليس من خصائصه، ولكنّه متصور عليه في

---

[34]) السابق ، ص:21-22.

[35]) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم : ص:26-27 مع الإشارة في الهامش إلى أن الرأي نجده عند كل من : ياكبسون، ولوتمان ، وكريستيفا، وكوهن... دون تحديد لأقوالهم أو كتبهم .

القسمة العقلية وإذ وجد في بعض الأمثلة التي استشهدوا بها عليه فغالبا ما يخطئون قائليها، ومعنى هذا انه خرق للعرف الشعري [36] ويؤكد مفتاح على « أن الشعر يقوم على التكرار وهو تكرار يحيل القصيدة أو المقطوعة إلى كلمة واحدة وعلى ضوء هذا المبدأ العام سننجز تحليلنا[37].

وبعد تحليل هذه القصيدة وفق المعايير التي رصدها يتبيّن له أنها تستجيب لها ، وتبعا لذلك فهي خاضعة لتقاليد الشعر العربي الجيد، وعند تحليله لهذه القصيدة ينطلق من مفاهيم بنيوية حديثة ومن اعتبار: أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه من غيره ، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف »[38] والعناصر المكنوة والتي يجب البحث عنها وعن علاقاتها هي في رأيه.

1 ــ المواد الصوتية:وهي عناصر صوتية منها تكرار الحروف ورمزيتها ومنها التنغيم والنبر، والإيقاع والوزن والقافية، وغيرها .

2ــ المعجم الخاص: وهي عناصر معجمية تتعلق بخصائص الألفاظ وأبعادها الدلالية الإيحائية .

3ــ التركيب : وهو يتكون من عناصر لغوية كالتركيب النحوي والمعنوي والتركيب البلاغي.

4ــ المقصدية : وهو عنصر هام لأن فيه تحدد اختيار الوزن والألفاظ الملائمة وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى ، فهي البوصلة التي

---

36) السابق ، ص:27
37) نفسه ، ص:27
38) نفسه ، ص:28.

توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتوجه إلى مقصد عام [39]

وتحليل الخطاب الشعري عند ، محمد مفتاح، لا بد من استخلاص كل هذه العناصر وبحث العلاقات الموجودة بينهما، وإما البحث عن عنصر واحد منها بمعزل عن باقي العناصر الأخرى فإنه يجعل النتائج المتوصل إليها متناقضة وجزئية وخاطئة... ولكن الدراسة الكلية إذا كانت أكثر جدوى من الدراسة الجزئية، فإنها محفوفة ــ أيضًا ــ بمخاطر الوقوع في الخطأ المنهاجي والمعرفي [40] وعلى ضوء هذا المنظور يقسم القصيدة إلى بنيتين مزدوجتين: بنية الدهر في مواجهة الإنسان وتقوم على التناقض والتضاد، وبنية الدهر مع الإنسان في مواجهة الإنسان، وتمثل مأساة سقوط الأندلس، ولكن يستخلص كل بنية على حدة ليكون البنية العامة فقد تتبع العناصر التي ذكرها، في كل بيت او في مقطع مستعينا بمصطلحات بنيوية وسيميائية مثل التركيب المعجمي والنحوي ومثل التناص ومثل المعنى والدلالة وغيرها، ورغم اهتمامه الكبير بالبنية الداخلية للنص وإيجاد العناصر التي تكونها، ويبحث شبكة العلاقات التي تجمعها فهو يعتبر أن النص غير منغلق على نفسه، وان معرفة حقيقته الشاملة لا تكتمل إلا بمعرفة « سياقه العام » وأبعاده الاجتماعية والثقافية وربطه بالنصوص التي يتداخل معها، ومن هنا تأتي عنده أهمية مفهوم « المقصدية » التي تتحكم في تحديد طبيعة بنية القصيدة وعناصرها التركيبية والبلاغية وأهمية مصطلح « التداولية» التي ترى بان الحديث يقصد به « تعبير وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته أو تغيير موقفه السلوكي »[41]

---

[39]) محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم : انظر الصفحات من 28 إلى 53.

[40]) نفسه ، ص:58.

[41]) نفسه ، ص:55 ويحيل على كتاب.

Catherine Kerbart orchioni ; énonciation de la subjectivité dans le langage – Armand colin ,paris1980 ;p :181

والملاحظ أن الناقد محمد مفتاح لم يصرح بأنه يشتغل بالبنيوية التكوينية، وانه بعيد عن فلسفة هذا المنهج، إلا أن من خلال « مقصديته» وبإدماج النص في سياقه العام لا يبقى بنيويا فقط ولكنه يخرج إلى شيء من التكوينية ولو من خلال نظرة مباشرة أو تفسيرية علائقية منطقية وهذا التراوح بين الاهتمام حينا بالبنية الشكلية،وحينا بالدلالة والقصد جعله غير مستقر لا في البنيوية، ولا في الاجتماعية ولا في منهج قديم ولا في منهج معين حديث.

فهو مرة يعمق التحليل ويهتم بمختلف المستويات، ومرة يكتفي بنثر البيت أو الأبيات التي تكوّن مقطعا أو تتضمن معنى أو موقفًا، ثم إن الكثير من مصطلحاته لا تزال غامضة رغم محاولة تقديمها، كما أنها تبدو عائمة وغريبة، وقد يصعب تنسيبها أو موضعتها، زد على ذلك لم ينته إلى نتيجة أصيلة متولدة عن قوة التحليل وعن فعالية المفاهيم التي وظفها، وإنما سقط في نفس التفسير أو التبرير الغيبي الذي تقدمه القصيدة لسقوط الأندلس، والراجع إلى عامل الزمان أو دوران الأيام أو سوء الحظ أو غير ذلك مما لا يستقيم كفهم علمي للأحداث وللتاريخ، ولا شك أن القصيدة التي جاءت موافقة لتقاليد الشعر العربي الجيد والتي توصل الشاعر في بنائها بكل تلك الوسائل الصوتية والتركيبية والبلاغية حتى كانت مؤثرة ومأساوية، لا شك أنها تتضمن طاقة تعبيرية كامنة وزاخرة ورؤية عميقة ودالة، فهي إذن بحاجة إلى منهج أنجع وأقوى يفجر إمكاناتها وطاقاتها ويبرز كل أبعادها ودلالاتها .

وعلى الرغم من أن محمد مفتاح بذل كل ما في وسعه من اجل ذلك فاستعان بمقولات القدامى والمحدثين العرب وبالدراسات الغربية وبوسائل إجرائية هامة من رسومات وخطاطات وتشجير هندسي لتقريب مقصده من التحليل الذي واجه فيه بعض الصعوبات التي يقول عنها « فقد واجهتني صعوباتٌ مختلفة عند صياغة كل فقرة من هذا البحث فحاولت تذليلها ما استطعت وقد احتاص كثير

منها، ولكن الشعور بنقط الضعف والرّغبة في التعلم والدأب على البحث كفيلة بأن تذلل ما صعب وتقوِّم ما اعوجّ »[42] .

ومحاولة محمد مفتاح متعددة القراءة كما صرح في التقديم، وهي شعرية الاتجاه كما أكد في الخلاصة قائلا :« إن محاولتنا تدخل ضمن نظرية الشعرية التي لها مسلماتها وفروضها ونظرياتها كما نجد عند « ياكبسون »، و« لوتمان » و« جان كوهين »... ومع اختلافهم، فإنهم يشتركون جميعًا في محاولتهم صياغة مبادئ عامة للشعر وقد اتجهت محاولتنا هذه إلى اخذ الراجح من مبادئ تلك النظريات، وصياغته في بناء عام ، وقد التجأنا ، أحيانا إلى التحليل السيميائي متممين به النظرية الشعرية إذا وجدنا في بعض الأبيات عناصر سردية »[43]

وحاول الناقد محمد مفتاح تعميق « منهجه» فيما بعد من خلال التوفيق بين عدة مفاهيم نقدية مقتبسة من اتجاهات لسانية وسيميائية رغم ما تتضمنه العملية من « مشاق ومخاطر ومزالق » وهو مقتنع بأن « الانتقائية» مفيدة في بناء المنهج الناجح ما دامت كل مدرسة تتضمن مبادئ جزئية ونسبية إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة »[44] وهو لا يذكر إلا أسماء علماء غربيين معينة ومختارة ومن نظريات لسانية صنفها في مجموعات تنضوي تحتها فروع، وهي في اعتقاده تصنف في تيارات منها .

1ــ التيار التداولي: الذي يتفرع إلى شعبتين كبيرتين .

أ ــ النظرية الذاتية اللغوية، وقد وضعها الفيلسوف « هوريس »

ب ــ نظرية الأفعال الكلامية والتي أسسها فلاسفة أكسفورد وأبرز ممثلها « اوستين » و « سورل» و« كرايس»

---

[42](محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم ، ص:5.

[43]) نفسه ، ص:58.

[44]) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت ، ط3 ،1992 ص:7.

2 ــ التيار السيميوطيقي« السيميائي » واهم ممثلة « قريماص » ومدرسته وقد استقى نظريته من مصادر معرفية متعددة انتروبولوجية ــ لسانية ــ منطقية ولهذا التيار مواقف من تحليل الخطاب الشعري تجلت في عدة مؤلفات ومعجم قريماص وكوتس.

3ــ التيار الشعري: وأكبر المساهمين فيه : ياكبسون ، وجان كوهين ، ج مولينيو، وج طامين .

وبعد استعراضه لهذه التيارات وما قامت به ومفاهيمها ومقولاتها ، فإن محمد مفتاح يقول: « تبيّن لنا من هذا الجرد السريع أن هناك تيارات لسانية متعددة لها موقف من دراسة الخطاب الشعري وكل منها مشروط بتجربة الباحث الثقافية والتاريخية والحضارية « فسورل وقريماص » اتفقا على أن الأدب ومنه الشعر ليس له قوانين خاصة، فأبعد سورل الأدب من مجال اهتمامه، وجعل « قريماص » البحث عن الأدبية آخر المطاف واتفق « مولينو» و« ج طامين » و« ريفاتير» على أن اللسانيات لن تصل بعد إلى قوانين عامة شاملة، وحتى إذا أنجزتها فإن إلصاقها بالشعر ليس ملائما »[45].

ويستنتج بعد هذا أنه لا بد من محاولة تركيب بعد التغلب على تلك الاختلافات وذلك « أي نتمكن من فرز العناصر النظرية الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم إذا تعرفنا على تلك الخلفية وأهم عناصرها .

* اللغة محايدة بريئة شفافة... / اللغة مخادعة مضللة تُظهِرُ غير ما تخفي
(تشومسكي ، كرايس ...) (بارط وأضرابه)
* اللغة تصف الواقع وتعكسه / اللغة تخلق واقعا جديدا
(الوضعيون، الماركسيون) (الجشطالتيون ، والشعراء ...)

---

[45]) تحليل الخطاب ، ص:14.

* الذات المتكلمة هي العلة الأولى والخيرة في إصدار الخطاب / الهيئة المتلقية لها دور كبير في ايجاد الخطاب وتكوينه.

(سورل ــ نظرية المقصدية) (نظرية التفاعل)

* الثنائية الضيقة / الثنائية الموسعة

(المناطقة والعلماء) (الاحتماليون)

وبعد إبراز هذه الثنائيات المتضادة ، يصرح مفتاح بان هذه المحاور الثنائية هي التي جعلت المعسكرين متقابلين، ولكن اتجاهات البحث المعاصر تنحو نحو تحطيم الثنائية المانوية الحادة، وصوب فسح المجال أمام تعايش عدة عناصر وقد سرنا نحن في هذه الوجهة فاستغللنا عناصر من النظريات اللغوية الوضعية والذاتية ووقفنا بين الذاتية والمجتمعية[46] ويعتقد أن هذه النظرية المركبة او الكلية الجامعية بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص، قربت خطوات في سبيل إدراك خصوصيات النص الأدبي، وهي تراكم الأصوات، واللعب بالكلمات، وتشاكل التركيب، ودورية المعنى وكثافته وخرق الواقع على أن هذه الخصوصيات احتمالية تتحقق بحسب المقصدية الاجتماعية، وهي المحور العمودي للنص [47].

وحاول الوقوف على كل هذا في تطبيق تلك المفاهيم على قصيدة ابن عبدون الرائية في رثاء الأندلس، ويحلل مفتاح، هذه القصيدة تحليلا لسانيا ويجرب المربع السيميائي لقريماص، على عدة أبيات إلى متضادات كثيرة في القصيدة . تتراوح بين « بنية التوتر (الدهر الغرار) و« بنية الاستسلام »(الدهر العادل ــ الدهر الحائر العادل » وبنية الرجاء والرهبة (الدهر العادل الجائر) وتطبعها « الغنائية » و« الملحمية » و« المأساوية كما تربط بين أنسجتها « ذاتية اللغة »

---

[46]) السابق ، ص:15.

[47]) نفسه ، ص:16 وانظر ص:169.

و« نزعة السرد القائمة على الصراع » وكل ذلك يقصد التعبير عن اتخاذ البشرية الجدال بالسيوف والدفع بالرّماح قانونا بدلا من الدفع بالتي هي أحسن ومخالفة الطبيعة البشرية لسنن الكون هذه جعلت الشاعر يذم الدهر ولكنّه في نفس الوقت يمدحه لأنه هو المقتص للمظلومين من الظالمين ». وهي في الحقيقة نتيجة شبيهة بما توصل إليه تحليل قصيدة « الرندي»[48] بعد كل هذا الجهد الكبير، الذي بذل في طرح التصور المنهجي، وفي محاولة تطبيقه، وهو تصور يصر الناقد محمد مفتاح على أنه « منهاجية ملائمة شاملة وفروضا تأويلية وجيهة » وأن بناءها يتم في نظره بالتوجه صوب « اللسانيات »،« والسيميوطيقيات » وما تفرع عنهما من دراسات[49] إلا انه بعد أن يستعرض بعض مواقف هذين المجالين من خصوصية الخطاب الشعري يعبّر عن قناعته « بضرورة التحاور » معهما وتكييف مبادئها لاستخلاص مبادئ كلية أو متعالية (المقصدية والتفاعل، والفضاء والزمان، مثلا) ملائمة لدراسة الخطاب الشعري [50] ويرى أن كل نظرية في العلوم الإنسانية والأدبية هي تلفيق بمعنى ما ، لكنّه هو يميل إلى « السيميوطيقيات » لأنها في اعتقاده، الأكثر مناسبة من غيرها لتحليل الخطاب ومنه الخطاب الشعري بعد أن يزاد « تلفيقها » وتطويرها واغناؤها وتشذيبها[51] وهذا التلفيق والتطوير هو ما درج عليه محمد مفتاح في بنيويته وسيميائيته...

أحمد الطريسي أعراب:

وقد أعدّ أحمد الطريسي دراسة عن « منهجية العمل الأدبي »[52] التي حاول فيها أن يتوصل إلى منظور فني يجمع بين الاستفادة من التحليل النفسي

---

48) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : ص:342.

49) محمد مفتاح : المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية ـ ضمن كتاب قضايا المنهج في اللغة والأدب (مجموعة عروض) ط. دار توبقال ، الدار البيضاء 1987 ص:5-6

50) نفسه ، ص:15-17

51) السابق ، ص:15

52) احمد الطريسي أعراب « منهجة العمل الأدبي ، مجلة كلية الاداب بالرباط ،ن7 ،1980 ،9-1982

ونظرية الاستتيقا العامة، وهو ينطلق من اعتبار النص الأدبي « تشكيلا رمزيا ولغويا خاصًا » ولذلك ينبغي النظر إليه من داخله فقط ودون التقيد بأية أفكار مسبقة أو صورة من صور العالم الخارجي، إن « الحقيقة الأدبية أو الفنية تضيع في الوقت الذي يفرض فيه المنهج فرضا تعسفيا على العمل الفني أو الأدبي، ويخاطب فيه هذا الأخير بمقاييس راسخة ومسبقة في الذهن وغير مراعية للمعايير الجمالية والفنية [53]- وفي رأيه فإن كل المناهج السابقة في حاجة إلى معاودة النظر وخاصة من حيث تصورها العام حول الأعمال الإبداعية، وطرق تحليلها ويقترح أحمد الطريسي ــ بعد خمس سنوات من البحث والممارسة والتأمل والتطبيق ــ منهجا ينظر إلى الأعمال الأدبية والفنية من خلال تصور مغاير وهو « منهج الرؤية الفنية ، ومنطلقه الأساسي هو أن العمل الأدبي والفني شاط إنساني، جهد، وعرق ، إنه بناء وتركيب وتشكيل جمالي فني لحقيقة إنسانية خالدة »[54].

ويرفض أحمد الطريسي أن ينظر إلى الآداب نظرة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية لأنه يعتبر الأدب حقيقة في ذاته ولو تعددت وجوهها أو معانيها بتعدد مستويات بحثها وقراءتها، فهي « ذات طبيعة سيميولوجية مرتبطة بالرمز والعلامة » ولذلك قد تتعدد دلالاتها او تختلف باختلاف العصور أو الظروف، وتبقى حقيقتها الجوهرية قائمة دائمة، والرؤية الفنية ــ في نظره ــ تقوم على تحديد معين لطبيعة الفن الكامنة في « عملية بناء وتركيب وتشكيل يقوم بها الإنسان من أجل خلق حقيقة ، هذه الحقيقة تعتبر رؤية خاصة نحو العالم وتعمل على تغييره»[55] ولا شك أنها رؤية مستمدة من الواقع ومن الثقافة ومن التاريخ، ولكنها حينما تستكمل عناصرها وتتشكل تصبح مستقلة وذات كيان خاص لها صفة

---

[53]) السابق عدد 7-1980ص:109.
[54]) نفسه ، عدد7 –1980 ص:65.
[55]) نفسه ، ص:7-1980ص:71.

الرمز والعلامة هي صفة كونية، ومن هنا ينبغي أن ينظر التحليل إلى ما يتضمنه الأدب من هذه الصفة فقط ، لا إلى الجزئيات المكونة التي أصبحت ذائبة فيه وغير معروفة، وقد صرّح احمد الطريسي بأنه استفاد من مفهوم« الرؤية الفنية » ــ وخاصة فيما يتعلق باستقلالية النص ــ من « بعض نتائج منهجين دراسيين جادين ، هما ، منهج الشكلانيين الروس ، ومنهج البنيويين »[56] وقد أعجبه بحثهما عن بنية النص العميقة واعتباره قائما بذاته ولكنه يزيد عليهما بتقدير ما فيها من رمزية وإشارية تخلده وتجدد قيمته وتضمن استقلاليته.

وهذه الرؤية ليست مرتبطة بقضايا أو أحاسيس أو أفكار(كما يرى غولدمان) وإنما هي مطلقة وشاملة، فهي رؤية نحو العالم vision vers le monde وليست رؤية للعالم vision du monde وذلك طبيعي كما يقول أحمد الطريسي، أن يعتمد مفهوم « الرؤية الفنية » وهو يلح على رمزية الأعمال الأدبية على دراسة « السيميولوجيا » التي تنظر إلى منجزات الثقافة الإنسانية بوصفها رموزا محملة بالدلالات.

وحسب هذا المنظور فإن تحليل النص الأدبي ــ في رأي ــ الطريسي أن يهتم بالمستويات التالية :

1ــ المستوى الصوتي حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

2ــ المستوى الصرفي وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي بصفة خاصة.

3ــ المستوى النحوي والتركيبي

4ــ المستوى المعجمي

5ــ المستوى الدلالي.

---

[56]) السابق ، ص:73.

6ـ المستوى الرمزي ، الذي تقوم فيه كل المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا جديدًا، وعند اختراق هذه المستويات يمكن أن نصل إلى « الصيغة الأدبية او الحقيقة الأدبية للنص [57] وهي حقيقة تنسحب على كل الناس بغض النظر عن مستوياتهم وعصورهم وانتماءاتهم ومواقع أقدامهم في هذا العالم.

واللغة في المستوى الفني الجامع لغة متميزة بنظامها وإيحاءاتها، يتم التعبير فيها عن طريق المعاني والفضاءات التي تبتدعها بنياتها وإيقاعاتها ورموزها وذلك بفضل السياق الخاص الذي تكتسبه في العمل الإبداعي وبقدر ما تكون تلك العناصر منسجمة ومتآلفة، بقدر ما تتحدد معالم « الرؤية الفنية» ويتحدد حظ النص من الإبداع، وعلى المحلل ــ في رأيه ــ ألا يقتصر على التقسيمات الجزئية، وإنما ينبغي أن « يسبح في الفضاء الرحب» الذي يدور فيه مجال النص[58]، وذلك ما يفعله هو حينما يخوض في تحليل المقدمة الغزلية لقصيدة « بانت سعاد» فينتهي إلى أن « المرأة التي يجري وراءها الشاعر هنا هي المرأة ــ الرمزــ وليست المرأة من لحم ودم ، هي المرأة / الرمز التي ستنتشله من المخاوف النفسية التي تعاني منها، ومن القلق الذي بات يؤرقه منذ زمن طويل، فسعاد هنا هي النجاة التي يظل الشاعر يجري وراءها هي الخلاص والسعادة »[59].

والملاحظ على الناقد أحمد الطريسي، على الرغم ما حشده، أنه غير مستقر منهجيا، فهو يريد الاستفادة من البنيوية ومن اللسانيات ومن السيميولوجيا ويريد أن يتبنى مفهوما ما للرؤية الفنية ولكنه في الأخير « يسبح في الفضاء الرحب» وبهذا يعطي عن اشكالية الاستقرار المنهجي المستعصية ، والتي يعاني منها النقاد في المغرب، فهو يبالغ كثيرًا في القول باستقلالية الأدب وفي صفات« الإنسانية »

---

[57]) السابق ، ص:79

[58]) أحمد الطريسي: منهجية العمل الأدبي مجلة كلية الآداب للرباط ،ع9-1982 ص:119.

[59]) نفسه ، ع9 –1982 ص/125.

و « الكونية » و« الخلود» التي يريد أن يسبغها عليه ، فالأدب ليس مسألة تجريدية معنوية أو قضية غيبية يشتغل بها الذهن وحده، إنه مظهر من مظاهر وجود الإنسان على الأرض بكل ما في ممارساته من تفكير أو إحساس أو صراع، والحقيقة الإنسانية المطلقة (إذا وجدت حقيقة مطلقة حقا » هي جزء فقط مما يشغل بال الإنسان ويأخذ حيّزا من إبداعاته، ثم إن هذه الحقيقة الإنسانية الخالدة التي يتمثلها الأدب الرفيع ــ في اعتقاده ــ أليست مرتبطة بالإنسان ويتوقف فهمها أو تصوّرها على فهم حياة الإنسان وسلوكه ومواقفه؟ والإنسان الدارس أو المحلل يبدأ من الجزء الباني إلى الكل المبني، وليس من حقه أن يقفز على الواقع الذي هو الأصل إلى عالم المثل والتجريدات والفلسفة، وربما يصدق القول على بنيوية احمد الطريسي أنها « بنيوية مثالية طوباوية » سعى إلى التملص او الهروب من الواقع ومن مقتضياته ومسؤولياته، لذلك يلتجئ إلى « الرمزية» التي تسمح بالتفسيرات والإحالات ، ولا يلتزم بالسيميولوجيا كعلم للعلامات يدرسها في نطاق « تقنيات» مرتبطة بحياة الإنسان وحضارته ومواضعاته، وإنما يأخذ منها جانب الإيحاء والدلالة التي لا تنضبط عنده تلقائيا وبحكم البنية كما هو معروف، وإنما يفتح فيها مجال للتأويلات والقراءات التي قد لا تنتهي، وتجدر الإشارة في الأخير إلى أن الطريسي قد سبق إلى مفهوم « الرؤية الفنية » وإلى التمييز بين « الرؤية والرؤيا »[60]، ولكنه يقول ببحث هذه الرؤية في نطاق معالجة لسانية وسيميولوجية للنص على مستوى البناء وعلى مستوى الدلالة، وفي انتظار المزيد من الأبحاث والدراسات التي تجاري هذا القول وتنميه وتعمقه لتثمر الاستفادة من هذه المناهج وتأسيس مفاهيم نقدية أصيلة .

---

[60]) انظر : غالي شكري : شعرنا الحديث إلى اين ، ط، بيروت 1978 ص:11، 12، 13، 22، 30..

سعيد يقطين:

ومن المحاولات الأولى للاستفادة من المنهج البنيويي في نقد الرواية كتاب « القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب « إنه كتاب في مكونات الخطاب الروائي البنيوية»[61]

وفي التمهيد يعلن الناقد سعيد يقطين عن استفادته من « السرديات » LA NARRATOLOGIE إلا أنه لا يعلن ولم يحدد النظرية السردية التي يهتدي بها في دراسته النقدية، وهناك إشارات إلى بعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي تم اعتبارها منطلقا للدراسة وهي : الانزياح السردي ــ الميثاق السردي ــ الخلفية النصية [62] إلا أن النقاد والمتتبعين لتطور مصطلحات النقد الأدبي الحديث، لا يعتبرون ولا يعدّون هذه المفاهيم من صميم النقد السردي البنائي، وهو ميدان خاص من ميادين الدراسة البنائية يهتم بالحكي أساسًا[63] لأن مفهوم الانزياح، تولد أساسا في حقل دراسات الشعر، فقد اهتم به جان كوهين في دراسته للبنية الشعرية [64]، إلا أن الناقد سعيد يقطين وسع هذا المفهوم ليشمل معنى الخروج عن التقليد الأدبي[65] وهذا مما ينفي التركيز على المكونات البنائية للنص الروائي وفق هدف الناقد نفسه، واما مفهوم الميثاق على الرغم من أهميته إلا أنه لا يختص بالسرد وحده، فهو يصلح لكل فن عند دراسته في علاقته بجمهور محدد وفي فترة محددة ، ولذلك فهو مفهوم يهتم بالجانب التداولي أساسا وأن علاقته بدراسة البنية

---

[61]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ـ حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب ، دار الثقافة البيضاء 1985 ص:6.

[62]) نفسه ، ص:11

[63]) أنظر : حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ،ط1/1911 ص:119

[64]) انظر : جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال 1987 ص:192

[65]) سعيد يقطين/ القراءة والتجربة ، ص:83.3

جانبية [66] ومفهوم « الخلفية النصية » هو من وضع الناقد سعيد يقطين نفسه.

وكتاب « القراءة والتجربة » وخاصة في ــ شقه النظري ــ يطرح تساؤلات عديدة، إذ تعجب الناقد حميد لحميداني من السبب الذي جعل سعيد يقطين يترك الدراسات المتخصصة في الموضوع جانبا، وخاصة جهود« توماتشفسكي» و« إيخنباوم» و« بروب » و « بريمون» و« قريماص » و« رونالد بارط»، لأنه ليس من السهل توليد مصطلحات جديدة في خضم التعقيد المصطلحي الوارد علينا من الغرب في كل لحظة والذي يتطلب جهدًا جبارًا لاستعابه وتمثله[67]

إلا أن كتاب « القراءة والتجربة » يعتبر بداية البدايات ومشروعا يُولد الأسئلة حول نفسه اكثر مما يقترح شيئًا نهائيًا [68]

يدرس سعيد يقطين مكونات الرواية اعتمادًا على ما تقدمه دراسة السرد من مصطلحات نقدية ومفاهيم يسعى الشعريون poéticiens إلى تطويرها لقوله : « نروم هذه القراءة أن تكون جديدة على مستويين :

1ــ البحث عن مكونات الخطاب الروائي البنيوي

2ــ استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات التي يعمل الباحثون في « اليويطيقا » على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزًا في تحليل الخطاب السردي بصفة عام (...) تتلخص طريقة تعاطينا وهذه الخطابات في الانطلاق من مبدأ محوري يضبط مختلف مكونات الخطاب ويحكمها، وعلى ضوء هذا المبدأ، وانطلاقا منه نشرع في تحليل وقراءة باقي العناصر»[69]

وبالإضافة إلى هذا الانطلاق من المبدأ المحوري المتحكم في مكونات

---

66) حميد لحميداني ، بنية النص السردي ،ص:119.
67) نفسه ، ص:119.
68) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ص:11.
69) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:8-10.

الرواية فإن سعيد يقطين يعمد إلى إبراز علاقة الراوي بالمروي والمروي له ، وعلاقة الروائي بالرواية والمتلقي ، لقوله « من منطلق يحاول النفاذ إلى أعماق الخطاب الروائي على مستوى أول ، وضمن العلاقات التي تنتظم مكوناته الأساسية، الراوي والمروي ، والمروي له ، وفي مستوى ثان بين كاتب النص الروائي والقارىء (...) ولكن (...) يحذوه هاجس البحث عن الروائي في تقاطعه في / مع الاجتماعي وفق علاقة مركبة ومعقدة ما نزال نطرح على أنفسنا بصددها السؤال »[70]

ويتطلع الناقد سعيد يقطين إلى دراسة البنية السردية من زاوية المظهر القولي وإلى دراسة المظهر التركيبي في إطار نظرية التلقي[71].

وأما عن ثنائية الشكل والمضمون ووحدة البنية، فالناقد ، يكتفي في هذه المسألة بإشارة موجوزة إلى تبنيه المنهج البنيوي في تحليل بنية النص وتفكيك عناصرها وكذا الكشف عن مكوناتها لقوله « ولعل الدلالة ذاتها ، هي التي جعلت العديد يسم القراءة الجديدة بـــ « الشكلية » وهو لا يرى فيها إلا جانب إغفالها المضمون او المحتوى الذي تحمله التجربة متغاضيا بذلك عن إمكاناتها الهائلة كإنتاج في الكشف عن المحددات العميقة والبنيوية التي يقوم عليها العمل الأدبي [72] وإن كان مفهوم البنية لدى البنيويين الغربيين اعمق من ذلك عند ليفي ستراوس وقريماص وكوهين وعند بروب.

فمفهوم البنية عند بروب يتجلى في علاقة العناصر بعضها ببعض علاقة هذه العناصر بالكل، مع أن كرو ئبير يشترط في البنية أن تكون ذات بشكل، ويميز ليفي شتراوس بين البنية والشكل والمادة، فهو يرى بأنه إذا كانت المادة

---

[70]) السابق ، ص:30-31.
[71]) محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ،ج1 إفريقيا الشرق - المغرب 1991 ص:50.
[72]) يعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:24.

غريبة عن الشكل، فإن البنية هي محتوى هذا الشكل الذي هو مظهرها الخارجي والواقعي.

ولقد دار حوار بين شتراوس وبروب حيث أخذ شتراوس على بروب بعدم أخذه واهتمامه بالدال والمدلول واعتباره المدلول اعتباطيا، ويرد قريماص على شتراوس ــ بأنه لا ينبغي اعتبار المحتوى واقعا خارج ــ ألسُنيًا او نفسها أو فيزيائيا وإنما ينبغي اعتباره مظهرا ألسُنِيًا يرتبط بمحتوى الشكل الدال مثل المادة، وقريماص يحدد مفهوم البنية بوجود علاقة دلالية بين « سمتين» (كلمتين) أو أكثر، في حين يضيف جان كوهين أن الشكل هو اللغة والأسلوب ومجموع العلائق القائمة الكلمات المتعارضة دلاليا، وبناء العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون إلى حد التحامها في بنية، يغدو الشكل الروائي هو محكي الرواية والمضمون هو قصتها بحيث تصير هي المحكي والمحكي هو القصة [73] بينما حصرها الناقد سعيد يقطين في اختزاله لمصطلحي الشكل والمضمون في مصطلح « المحددات العميقة والبنيوية»[74] وهو يتطلع إلى أن يدرس البنية السردية دراسة بنيوية تنطلق من المظهر القولي Aspect verbal أكثر من المظهر التركيبي Aspect syntaxique ويبدو أن النقد العربي ما يزال مترددا في دراسة البنية أو ثنائية للشكل والمضمون على الرغم من أن النقد الحديث حسم الأمر لصالح البنية الموحدة وعدم فصل الشكل عن المضمون، وهذا مما جعل الناقد المغربي محمد سويرتي ــ بعد دراسته لهذه القضية في النقد العربي ــ يقول « إن الطريق الآمنة في الممارسة النقدية البنيوية من وجهة نظر البنيويين عموما هي طريق البنية رغم منعرجاتها وانعطافاتها وليس طريق المضمون المنفصل عن شكله لكون هذه الطريق محفوفة بالمخاطر رغم استقامتها وتكمن حقيقة المنهج البنيوي خصوصا

---

[73]) محمد السويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ، ص:-65-66

[74]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:24.

في مراعاته المنهج الذي تقترحه البنية نفسها نظرًا لتعدد البنيات موضوع الوصف واختلافها وتطورها وكذا تغيير أشكالها وتداخل عناصرها المكونة »[75]

أما دراسة الشخصيات، ومفهوم الشخص والشخصية، فقد صنف الناقد سعيد يقطين الشخصيات إلى محورية وثانوية، وإلى ثابتة ومتحركة في قوله « وما يعطيها صفة الثبات هذه ، هي ورود ذكرها مرارا في الخطاب كشئ متحدث عنه، دون أن نجد لها الحضور نفسه الذي نجده مع الشخصيات المحورية كذوات متحركة ، وهذه الصفة تعطيها طابع الرمز symbole [76] ويطلق عليها مصطلح « الأشخاص الذين يشكلون العالم الثاني في القصة [77] وربما عندما يغيب المصطلح او يفتقد الناقد للمصطلح المناسب، يسمي بعضها « الأعلام »[78] ثم ينسب لبعضها الآخر أدوارا ثانوية أو وظائف تقديمية وتكميلية في قوله: « كل هذه الشخصيات لا نجد لها دورا أساسيا في الخطاب، ووظيفتها هي تقديم وتكميل صورة كلية عن العالم الروائي من خلال الاستدعاء أو الوصف... أو الحديث عنها في لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها السرد في مجرى الخطاب، وهذه الشخصيات فيها من التعدد والتنوع ما يغطي الجوّ المسرود، ويقدم صورة متكاملة عنه [79]

وربما كان الناقد محمد السويرتي محقا عندما تساءل عن المصطلحات النقدية الإجرائية التي أطلقها النقد البنيوي العربي، على هذا النوع من الشخصيات الروائية التي تجعل السرد يواصل سيره في طريقه، ويؤكد على انه لا وجود للجواب الشافي في النقد العربي في الثمانينات وبداية التسعينات الذي كان يعامل الشخصية الروائية من زاوية مرجعية أو من زاوية فنية غامضة لعدة أسباب،

---

[75]) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي،ج1ص:119..
[76]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:227
[77]) نفسه ، ص:38.
[78]) نفسه ، ص:229.
[79]) نفسه ، ص:230.

منها: التأخر في فهم الجمالية، وعدم استيعاب منهج الدلالية La sémantique ، وعدم تمثل النقد العربي للشكلانية والبنيوية وكذا الشعرية والسيميائية وانتشار علم النفس في الوطن العربي وعلم الاجتماع الانعكاسي بالإضافة إلى استعارة النقد الروائي لمصطلحات نقدية مسرحية ...[80]

والحقيقة أن التعرف على الشخصية في أنساقها هو إدراك لأحد عناصر البنية الروائية الأساسية، إلا أن النقاد العرب ما يزالون متمسكين بأحكام القيمة ماداموا يصنفون الشخصيات الروائية إلى رئيسية وثانوية أو يتحدثون عنها مستقلة عن الراوي والفضاء والزمان ووجهة النظر(...) وتعامل النقاد العرب مع الشخصية لا يتأسس على نحو النص ، وهذا هو السبب الذي قاد الناقد محمد سويرتي إلى توضيح المفهوم الذي يعطيه فليب هامون للشخصية إذ اعتبرها وحدة تشتغل في النص بصفتها ملفوظًا ووضح تصنيف هامون الذي ميز بين ثلاثة أنماط من الشخصيات .

1 ــ الشخصيات المرجعية، وتضم الشخصيات التاريخية والأسطورية والرمزية والاجتماعية .

2ــ الشخصيات الواصلة التي تنطق بلسان الراوي

3ــ الشخصيات التكريرية التي يتشكل منها شكل الرواية في معظمه ، والتي هي عبارة عن دوال تتراوح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات التي تتداخل فيما بينها في النسيج الروائي .

هذا ويعتبر رولان بارط الشخصية ضميرًا نحويًا يتموقع في السرد وفقا لشفرة المؤلف.

كانت هذه العبارات إجابة لعدة تساؤلات مشروعة استعصت على النقد

---

[80]) محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ،ج1 ص:83-84.

البنيوي العربي في تحليل الشخصيات ومنها .

ـــ لماذا يمزِجُ النقاد العرب بين البنية الوظيفية والبنية العاملة؟

ـــ لماذا تُحبَّذُ الثانية وتذم الأولى رغم أن الثانية وليدة الأولى؟

ـــ ما هي العوامل التي قادت هؤلاء النقاد إلى التخلي عن الأساس اللغوي او النحوي للبنية، والتشبث بالتأويل الاجتماعي والفلسفي والنفسي والأيديولوجي ؟

ـــ هل يعود السبب في ذلك إلى عدم إدراكهم للفروق القائمة بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية؟[81]-

وهكذا يلاحظ على النقاد العرب انهم تعاملوا مع مفهوم الشخصية تعاملا خاصا بعيدا عن المفهوم البنيوي، فإنهم يدمجونها بمفهوم الشخص الواقعي دون أن يعتبرونها عنصر تركيب في عمل روائي تخييلي ... ولم يدركوا جوهر المنهج البنيوي الذي يشع في إنجازات بروب وقريماص وتودوروف وبارط وهامون الذين تعاملوا مع الشخصية باعتبارها عاملا يؤدي وظيفة أو مشاركا أو ضميرا نحويا أو حرفا من حروف الوصل والربط أو كلمة تتكرر باستمرار بسرد أو أقوال خاصة بها تتوزع في النص إلى حد التقاطع مع سرد وأقوال بباقي الشخصيات [82].

أما فيما يخص مفهوم البنية الزمنية، فإن الناقد سعيد يقطين يستعين بجهاز جرار جينيت المفاهيمي وبمصطلحاته النقدية لتحليل العينة الزمنية الروائية، فيستفيد من شعرية الزمن عما عرفت عند جرار جينيت.

---

[81]) السابق ، ص:116.

[82]) نفسه ، ص:129 وانظر قبلها كيف فصل ذلك وأعطى الأدلة من مرجعياتها الأصلية مع الإشارة إلى أن الناقد حاول تلافي النقص الموجود في ذلك واقتراح عناصر ومفاهيم وبنيات أخرى في تحليل الشخصية في النقد البنيوي العربي كما فعل في الفصل الرابع ، ص:117 وما بعدها والفصل الثالث ، ص:109 وغيرها من الاقتراحات الهامة والجادة.

ففي تعريفه للزمن الروائي بقوله إنه « مكوّن ثالث من مكوّنات الترابط ويبدو لنا من خلال الزمن »[83] والملاحظ في التعريف أنه عام لم يحدد مفهوم الزمن الثاني تحديدا واضحًا حتى يتمكن القارئ من معرفة الفروق الدقيقة القائمة بين مختلف الأزمنة (الزمن الموضوعي، الزمن الذاتي أو الديمومة، الزمن الخارجي والزمن الداخلي سواء بالنسبة للذات او بالنسبة للرواية ..) ويوضح بجلاء العلائق المعقدة الحاصلة بين عناصر البنية الزمنية قائلا: « إن عنصر الترابط يبدو لنا هنا على مستوى الزمن، عندما تربطه بمحتوى السرد جليا: فزمن القصة إذن يشمل الماضي البعيد المنقطع، والماضي القريب الممتد، والحاضر فالحاضر على مستوى محتوى السرد امتداد للماضي البعيد المنقطع (...) كما أن هذا الحاضر امتداد للماضي القريب والمستمر في الحاضر »[84]

والملاحظ أن الناقد سعيد يقطين يميِّز ــ بنيويا ــ بين زمن المحكي الذي يصطلح عليه بـــ « زمن الخطاب » تارة ، وبـــ « زمن السرد » تارة أخرى، وزمن الوقائع الذي يصطلح عليه بـــ « زمن القصة » ويصرح بأنه يسير في مقاربته للخطاب الروائي في تحليل رواية « بدر زمانه » لمبارك ربيع على نهج وريكاردو وجرار جينيت، ويستفيد من ألسنية تمام حسان، كما أنه لا يتفق مع تودوروف حول خطية زمن الخطاب ويتجلى هذا التصريح من قوله « يميّز الباحثون في زمن الخطاب الروائي بين السرد والقصة المتخيلة كما يفعل ريكاردو أو بين زمن القصة وزمن الحكي كما يقول بذلك جيرارجنيت ومن جهتنا فإننا سننطلق من التمييز بين زمن القصة Histoire وزمن الخطاب Discours لكن ليس بالشكل الذي حدده تودوروف الذي يرى أن زمن الخطاب خطي إنا ننطلق في تمييزنا هذا من قاعدة لسانية تفرق بين الزمن الصرفي والزمن النحوي كما يطرحها تمام حسان، فزمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، وفي نحويته

---

[83]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:66

[84]) نفسه ، ص:67.

هاته يعطى للقصة زمنا هو زمن الخطاب، لذلك فخطية زمن الخطاب ليست إلا شكلية (صرفية) ومن خلالها يتم تزمين زمن القصة [85] .

ويبرز تفاوت وتطابق زمن المحكي وزمن القصة بقوله :« زمن القصة يتعلق بفترة شباب الراوي « الجد» أي قبل زواجه من الجدة التي لا تعرف « أسرار» زوجها ولا قصته التي لم يحكها لها ، أما زمن الخطاب فيخضع لشكل الحكي التناوبي: يبدأ ببداية الحدث: مجيء الأبيض إلى قرية المنسية الأفعال التي قام بها في القرية وتأثيره فيها، ثم يعود إلى ماض أبعد من مجئ الأبيض ليحكي عن ولادة الأبله وما حيك حولها من أساطير طفولية، ليصل إلى شبابه عندما جاء الأبيض إلى القرية وهكذا دواليك : أي أن زمن الخطاب لا يخضع لتسلسل القصة (...) إنه يراوح بين الماضي القريب والماضي البعيد، وفي نطاق هذه المراوحة يعتمد داخلها التسلسل الذي تعرفه القصة وأحداثها..»[86]

وإذا كان سعيد يقطين قد وضع وأبرز هذا في رواية « الأبله والمنسية وياسمين» لميلودي شغموم، فإن الأمر يختلف عند تناول البنية الزمنية في رواية « وردة للوقت المغربي » لأحمد المديني، فإن الناقد يتناول بنيتها من زاويتين:

1ـ باعتبار الزمن مكونا روائيا

2ـ باعتبار الزمن تيمة التيمات ، ويعطي دليلا من الرواية على النقطة الأولى بقوله « زمن ما قبل الاستقلال ، الاستقلال مارس 65 ـ بدايات السبعينات »[87] اما النقطة الثانية فيوضحها بقوله « عن الزمن يأخذ في الخطاب الروائي الذي بين

---

[85]) السابق ، ص:159+160 مع الإحالة على كل من :ج ريكاردو في كتابه: J.Ricardou
وج. جينيت في كتابه
- problèmes du nouveaux roman p :161
- G.Genette : figures III p :80 T.Todorov وتودوروف في كتابه
-Les catégories du récit littéraire , p :139
- وتمام حسان في كتابه : اللغة العربية معناها ومبناها ،ص:242.

[86]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:55

[87]) نفسه ، ص:95.

أيدينا كتيمة أساسية تنضاف إلى الحكي، الذاكرة ، الكتابة (اللغة)، أبعادًا دلالية خاصة ومتعددة ، فهناك الزمن الواقعي ، وهو زمن القهر زمن الخضوع للقهر (...) وفي مقابل هذا الزمن نجد الزمن الجديد الذي يرمي إلى تحقيقه الخطاب الروائي الجديد...[88]

ويستعين بمصطلحات جرار جنيت مثل : توظيفه لمصطلح « المفارقات الزمنية » وهي ترجمة لمصطلح جينيت (anachronies)، كما يوظف « الإرجاع » (Renvoi) في مثل قوله « وإلى جانب ذلك نجد بعض المفارقات الزمنية Ana chronies وبالأخص الإرجاع حيث تلاحظ بعض العودات إلى الوراء »[89] .

وعند رصده للمفارقات الزمنية في رواية « وردة للزمن المغربي» فإنه يستعمل مصطلح « الإعلان Annonce فيقول « نفتح الخطاب الروائي في قصة أحمد على « إعلان » الاعتقال ويشير إلى أن هذا الإعلان » وظيفة يقوم بها « الاستباق الداخلي »لأن جينيت يرى أن الاستباق الداخلي له دور الإعلان »[90] ويستعمل مصطلح« الحذف »ومصطلح « الحذف المؤجل » وهي من مصطلحات جرار جنيت أيضًا، ويعبر عن ذلك بقوله: « إن الانتقال من ما قبل السجن إلى السجن إلى السجن دون الحديث عن كيف ولماذا دخل السجن بجعلنا أمام « حذف» لكن الحذف ellipse هنا ليس نظير ما أشرنا إليه في « ب» إنه « حذف مؤجل » وما يسميه ج. جينيت بـــ« paralipse » على اعتبار كون الراوي سيعود إليه بتفصيل لأنه سيلجأ بين الفينة والأخرى إلى الإشارة إليه على نحو ما نجده يقول مجيبا عن سؤال بين سبب دخوله للسجن .

« شرحت له أنني هنا في السجن لأنني متهم بالاعتداء على موظف وهو يؤدي واجبه.. وعلى شرطي .. » ص:120 عن مثل هذه الإشارة يقول يقطين ،

---

[88]) السابق ، ص:134- 135.
[89]) نفسه ـ ص:50 مع الإحالة على كتاب جينيت(Figures III(ordre
[90]) السابق ، ص:161.

لا يمكنها أن تغني عن ذلك « الحذف المؤجل » ويمكن اعتبارها من تلك « الاسترجاعات »[91] ويستخدم في سياق أخر مصطلح « الاستباق الداخلي، والاستباق الخارجي، فيقول عن الأخير « ويمكننا أن نضيف إلى هذين المسارين المتداخلين عنصرا آخر« الاستباق الخارجي » الذي يبدو لنا فيه المستقبل من خلال الحلم»[92].

ويستخدم سعيد يقطين ما اصطلح على تسميته بـــ « ملء الحذف المؤجل » ومصطلح الاسترجاع » على صيغة الجمع مثل قوله : « بعد الإعلان عن خروج مصطفى لكرد وتوديعه احمد السدراوي وانتحاره(ص174) ينتهي الحكي عن عالم السجن وتكون العودة إلى « الحذف المؤجل » وهو الفترة المتعلقة بما كان قبيل دخول الحبس. يبتدئ ملء الحذف المؤجل بالعودة إلى « رجاء» التي كان يقدمها لنا في الاسترجاعات كإعلان عن حذف مؤجل لقصتها[93]

وقد لاحظ الناقد المغربي محمد السويرتي [94] إن هناك تشابها بين الناقدين سعيد يقطين وبطرس الحلاق في دراسة البنية الزمنية، فقد استفاد سعيد يقطين في دراسته لرواية« رحيل البحر » لمحمد عز الدين التازي، من نقد بطرس الحلاق الرواية « اغسطس » لصنع الله إبراهيم، ويتضح ويتجلى من الرسوم البيانية التي أوضح بها سعيد يقطين زمان الرواية الفلكي باعتباره المنطلق الذي يقوم عليه بناء الزمن الروائي ، وهذه الرسوم البيانية تشبه إلى حد كبير رسوم بطرس الحلاق، وعلة ذلك هي محاكاة رواية « رحيل البحر» لرواية « نجمة أغسطس» في الإطار العام وحسب، وذلك أن الروايتين تختلفان من حيث البنية اللغوية والأسس الجمالية والتعبيرية ويتجلى الاختلاف الأبرز في أن محمد عز

---

[91]) السابق ، ص:165 مع إحالة على كتاب ،ج جنيت :.Figure .p :93

[92]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:167

[93]) نفسه ، ص:167-168.

[94]) محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ج2 ص:42.

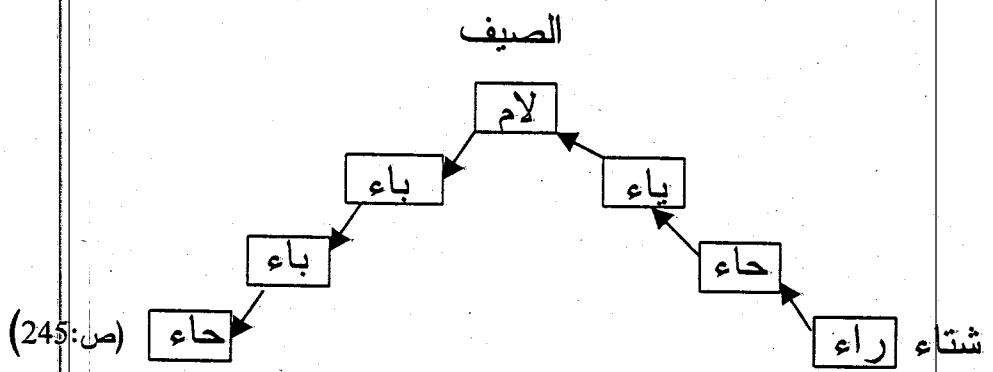
الدين التازي قد أقام حروف عنوان روايته لتحديد فصولها مقام الأرقام المتصاعدة والمتنازلة والمحددة لفصول رواية صنع الله إبراهيم وعلى هذا الأساس يقسم سعيد يقطين الزمان الفكي في« رحيل البحر» يشمل فصول السنة ــ ما عدا ــ الخريف والربيع ــ عدة فصول من الرواية، ويبرز تقسيمه في ثلاثة أشكال هي :

1ــ الشتاء :« راء»- « حاء»

ــ الصيف :« ياء»- « لام»-« باء».

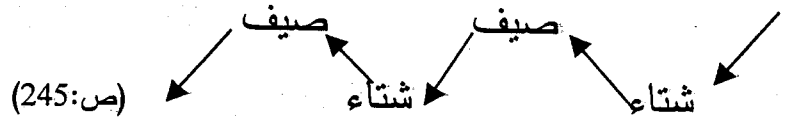
ــ الشتاء: « باء »- « حاء» (ص:243)

2 ــ



(ص:245)

3ــ



(ص:245)

والملاحظ في استعماله هذه الأشكال التي يريد الناقد سعيد يقطين من خلالها تحليل الزمنية في رواية « رحيل البحر » فيؤكد دائرية الخطاب الروائي المتعلق لإذعانه لدورة الزمان الفلكي بقوله « يبدو لنا الشكل الدائري جليا، فهناك دورة زمنية عادية متواترة، يتلاحق فيها الصيف والشتاء بشكل روتيني على مستوى الجوهر، وإن كانت تتغير المظاهر والحيثيات عالم البحر في اتساعه وامتداده عالم منغلق يعرف التحوّل الكمي الذي لا يتحوّل إلى نوع ألم يرد في الخطاب الروائي هذا الشكل الدائري للحياة العامة لعالم البحر، وتلاحق نمط الحياة جوهريا

منذ أمد بعيد؟ »[95] ويستدل بمقطع من الرواية يبرز ــ حسبه ــ بجلاء هذا الشكل الدائري على مستوى الاستمرار والتلاحق رغم تبدل الأجيال .

ويعترف الناقد ضمنيا بتلاعب الكاتب بالأزمنة وتداخلها في رواية « رحيل البحر » والتلاعب بالأزمنة بكسر خطية الزمن الموغلة في التعاقب المنطقي الصارم في سرد الأحداث كما عرفتها الرواية التقليدية، ويستعمل مصطلح« الاستذكار إلى جانب مصطلح « الاسترجاع » الذي استخدمه في تحليله لرواية « بدر زمانه » إلا انه استخدم مصطلح الاستذكار في وصفه لزمن رواية « رحيل البحر » في قوله : « إن المستويات الخاصة للزمن... تأتى غير خاضعة للخطة المعتادة فقد يكون الحكي عن الليل ، ثم ما يصبح عن الصباح ليتحول إلى الماضي البعيد، ثم يعود إلى الليل ثانية، ينتقل إلى الماضي الممتد في الحاضر أو القريب ويكون الحكي أحيانا عن الفترة المعاصرة فيعود إلى التاريخ السحيق وهكذا دواليك وإذا كان الزمن في الخطاب التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع « المنطقي » فإن الامنطق هنا هو الذي يحكم زمن الحكي، فمن خلال التداخل والاسترجاع والاستذكار... يتم تداخل الأزمنة والأمكنة والحكي، وكل هذه العناصر ،... تسهم في تكسير عمودية السرد، وعلى كافة المستويات [96].

والزمن باعتباره تيمة في الخطاب النقدي لدى سعيد يقطين يقسمه إلى قسمين أو زمنين، زمن قائم ، وزمن محتمل بقوله : « هناك زمنان على مستوى الخطاب: الزمن الكائن وهو زمن القصة « عالم البحر » بروتينه ودائريته بشخصياته وفضائه، بشتائه (الظلام) وصيفه(العطش بكتاباته التقليدية التي يمارسها جميل الكاتب (روائيا) ويمارسها مثقفو المواسم السياحية (الجداريات)

---

[95](سعيد يقطين : القراءة والتجربة ص:246 وما بعدها.
[96]) السابق ، ص:261.

ويمارسها السائح الأمريكي (الفلكلور)...هناك الزمن الممكن، الذي يبدو من خلال« السيرة الذاتية» غير المكتوبة لبينيتي، واللوحة غير المرسومة بالدم »[97].

أما البنية الفضائية عند سعيد يقطين، تعتمد الاستقلالية نظرًا للدراسة المنهجية التي اعتمدها النقاد والتي تسير على تناول كل بنية على حدة بسيطة كانت أو معقدة وفق الترسيمة التالية، الشخصيات ــ الزمن المكان السرد ، وهذا راجع إلى التزام الناقد بالتصميم الصارم الذي وضعه.

ولذا يشعر القارئ بان الفضاء عند سعيد يقطين مكون مستقل عن باقي مكونات الرواية موضوع النقد، فهو لا يبرز الفضاء كعنصر في علاقة مع العناصر الروائية الأخرى بحيث لا يشكل في ذاته بنية موحدة العناصر (المكان ــ المواضع التي يشملها الفضاء) ولا مع باقي البنيات الروائية (الشخصيات ــ البنية الزمنية ــ وجهة نظر في البنية السردية) ما عدا بعض التلميحات أو الإشارات .

يلاحظ النقاد[98] على سعيد يقطين في تناوله للفضاء في رواية « الأبله والمنسية وياسمين » يبدو وكأنه حديث عن حلبة تقع فيها الأحداث المتحركة في الزمان في حين تبقى هي ثابتة مشكلة إطارا عامًا ومحايدًا لا يؤثر ولا يتأثر، بل يدل ولا يرمز.

وعند تناوله للفضاء يقسمه إلى أساسي وثانوي، وعندما يتحدث من القرية، فهو يقصد أهلها الذين خاضوا المعركة ضد المحتل، في مقابل القرية التي استسلم له سكانها صاغرين، ويعبر عن ذلك « عن فضاء القصة المحكية الأساسي هو « المنسية » هذه القرية هي التي تجري فيها الأحداث سواء في قصة الجدة أو الجد، وهي التي تتم الرحلة إليها من قبل الراوي بحثا عن ياسين في الشكل الثاني

---

[97]) السابق ، ص:262

[98]) انظر : محمد السويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي :ص:86.

« فعل المحكي » وإذا كانت هذه القرية هي التي استطاع « الأبيض» « رمز الأجنبي» أن يفعل فيها ويغيِّرها وسكانها، فإننا سنجد قرية أخرى حاول الأبيض أن « يغزوها » (كما تعاين ذلك من خلال القصتين» لكنها ترده على عقبيه خائبا هذه القرية هي « الراية » وعند ما يرحل الراوي إلى المنسية» نجد مظاهر البؤس الفاقة كامتداد لما عرفته في القصتين من خراب واقتتال تتجلى لنا هذه المظاهر مثلا في سؤال الراوي عن« صيدلية »وهو في المنسية،فيرد عليه أحدهم.

ـــ« لا توجد أية صيدلية بالمنسية، أقرب صيدلية توجد بمدينة الراية على بعد سبعين كلمترا(...).

إن الراية نقيض المنسية واجهت الغزاة وتحدتهم، وانتهت على يد الاحتلال إلى الاحراق ص:81) لكن حاضرها المزدهر(المدينة / الصيدلية) امتداد لماضيها البطولي عكس المنسية إن القريتين : المنسية (كفضاء تجري فيه الإحداث) والراية (كفضاء محكي عنه) نجدها في شكلي خطاب، وصورة كل واحدة منهما في « الواقع» امتداد للصورة التي تكونت لدينا عنهما في « الحكاية» [99]

ولعل تعامل الناقد مع أهل القرية كأشخاص هو الذي أدى به إلى هذا التحليل التاريخي الذي تقوم به الرواية نفسها، وربط المكان ببعض الشخصيات وبالزمن كما في إشارته بقوله، بالإضافة إلى الفضاء والشخصيات، نجد ما يمكن أن يجمعهما في هذا المكوّن الثالث ضمن تداخل الخطابات وهو امتداد الزمان في الفضاء أو امتداد الحكاية في الواقع ويبدو لنا من خلال شخصية الأبله التي نجدها في القسم الأول كيف أنها تصبح فضاء في الشكل الثاني « شارع الأبله» كما أن قصر الأبيض بقعه صغيرة من الصبّار والسد الذي كان في القرية (الحكاية)

---

[99]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:68-69

يصبح حفرة عميقة واسعة (الواقع)[100].

أما عندما يحلل المكان، فالناقد سعيد يقطين لا يعطى سوى لمحات بسيطة مثل ما نجده في حديثه وتحليله لرواية « وردة للوقت المغربي» ويحدد المكان على هذا الشكل الإشاري : الفضاء.

أ ــ الشاوية ، جنوب مراكش ــ بني ملال ــ فاس

ب ــ الدار البيضاء ــ ص:95.

وفي رواية : « بدر زمانه» المكان.

ــ الدار البيضاء ــ النجمة المرسومة على العشب ــ ص:213.

و في رواية « رحيل البحر» المكان،

الدار البيضاء ــ طنجة ــ بركان ــ فلسطين ــ اسبانيا ــ ص:224.

كما سجل في « رحيل البحر» المكان الممتد عبر الشخصيات، بحيث يقوم وصف الفضاء ذاته بتحديد وجهة النظر، إلا أن الناقد تغافل عنها، وهي كامنة في الأسماء والصفات التي يطلقها الراوي عبر الشخصيات على البحر ويلمح الناقد إلى ذلك بإشارة مقتضبة موجزة قائلا : « فهو البحر الفضاء الذي يدخل إليه البحارة بحثا عن الزورق القاسي ، وهو البحر الذكرى التي تنقل إلى البرّ، وفي إطار العلاقة بين الشخصيات والبحر يغدو هذا الأخير عالما كليا ودائم الحضور: فهو مصدر الرزق، بالنسبة إلى بعض المشتغلين به ، كما انه مصدر التعاسة والآلام في الوقت نفسه لذلك تتلاشى الحدود بينه وبين البرّ في وعي وإحساس الشخصيات في نطاق الحكي، ويأخذ تبعا لذلك أسماء وصفات متعددة في مدخل لخطاب نجد المحور الأفقي واحدا لكن المحور العمودي المتعلق بالبحر

---

[100]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:71.

لا متناه»[101].

وقسم الفضاء إلى محوري وثانوي في قوله: « يبدو لنا المكان المحور بالأساس في المقهى، تقع المقهى قرب البحر على الشاطئ وتطل على ساحة المدينة، في المقهى تلتقي الشخصيات المحورية مرارا كثيرة وينضاف إليها السائح جيمي بين الفينة والأخرى، إن المكان المحور هو « موئل الحكي » وانطلاقا منه يتم إرسال الحكي »[102]. أما الثانوي: فيقول عنه « نجده متعددًا وغير ثابت في مجرى الحكي وهو من البحر إلى البيت إلى الشارع إلى الغابة والمقبرة، وإلى أمكنة أخرى متحدث عنها (الدار البيضاء...) إلى الجبل [103].

ويلاحظ يقطين ترابط الفضاء بقسمية فيقول « إننا نلاحظ على مستوى الفضاء تلازم وترابط المكان المحور والمكان المحور والمكان الثانوي، فإذا كان البحر يختزل في المقهى بما هي عالم مصغر (محوري) تلتقي فيه الشخصيات المحورية فإن التنويعات الفضائية التي تتم في مجرى الحكي تجعلنا أمام فضاءات متعددة[104].

ويستعين يقطين باستخدام الجداول ليضع فيها ثبتا للأماكن والشخصيات والزمن كما هو موضح في الصفحات التالية :205- 251- 252- 253.

إذا كان الناقد سعيد يقطين يستعين في تحليل الخطاب الروائي بعلم السرد او السرديات ــ حسبه ــ الغربية والتي يسعى الباحثون في « البويطيقا » إلى بلورتها وتدقيقها، فإنه يحذر أن تصير ممارسته تطبيقا حرفيا أو يصير سجينا لها لنظرياتها في تعامله مع النصوص العربية وان يسقط معطياتها على المتن العربي، ولكنه يسعى إلى هدف أسمى الغاية ينطلق من الحوار النقدي الذي يتأسس

---

[101]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:225.
[102]) السابق ، ص:230
[103]) نفسه ، ص:231.
[104]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:232.

على قاعدة الحوار مع/ والانفتاح على ما تتم مراكمته من إنجازات في تحليل المتن الغربي وعلى قاعدة ما يمكن الإسهام في إضافته وانضاجه من خلال قراءة انتجاية للمتن العربي، تنطلق من السؤال والسؤال النقدي[105] ويسعى إلى النفاذ إلى باطن الخطاب الروائي العربي لرصد العلائق البنيوية التي تربط عناصر بنياته بعضها ببعض مثل عناصر البنية السردية« من منطلق يحاول النفاذ إلى أعماق الخطاب الروائي على مستوى أول ضمن العلاقات التي تنتظم مكوناته الرئيسية الراوي والمروي ثم المروى له وفي مستوى ثانٍ بين الكاتب والنص الروائي والقارئ »[106]. وعند تحليله للبنية السردية، وقف عند الراوي والمروي له ، ولتعيين الراوي يستخدم مصطلح بوث Booth « الذات الثانية للكاتب » وذلك من خلال قوله « يمكننا اعتبار الراوي مؤقتا قناعا للكاتب إلى حد ما أو ذاتا ثانية للكاتب كما يقول بوث »[107] ويحدد الوظائف التي يقوم بها الراوي مثل الوظيفة التأطيرية والتنظيمية والتوجيهية، ويميز بين الراوي العالم بكل شيء، والظاهر والمختبئ الذي يحتل تارة الموقع الذي عرف له وتارة أخرى موقع المروي له، ولذا فعند ما حلل رواية الميلودي شغموم « الأبله والمنسية وياسمين» يجد تداخل الأصوات ويستخدم مصطلح« الرؤية الخارجية» بالنسبة للجدة،« والرؤية الداخلية » بالنسبة للراوي / الجد الذي يشارك في الأحداث بصفة شخصية « ويستخدم مصطلح » العرض الأحادي المباشر » أو « غير المباشر » الذي « يقصد به الحوار المعروف بالمشهد»[108].

ويستعمل أحيانا المصطلح التقليدي« التعليق » « للتعبير عن « وجهة النظر » ويستدل سعيد يقطين على ذلك بقوله« غير أن هذا الراوي الذي يظهر لنا من خلال الرواية طالب في البكالوريا وإن كان هو مؤطر الخطاب ومرسله في آن،

---

105) السابق ،ص:9.
106) نفسه ، ص:30-31.
107) نفسه ، ص:77
108) انظر : محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ،ج2 ص:134

فإنه يحتل مكانة رئيسية في الحكي باعتباره يحتل موقعين في إطاره، فهو الراوي في الخطاب الروائي كله، وهو يحتل إلى جانب هذا موقعا آخر بالخصوص في القسم الأول الذي يصبح فيه مرويا له وغير مشارك في الأحداث وإن كان في القسم الثاني يشارك فيها فإنه يتوارى كراوٍ وراء العرض غير المباشر ويكون المروي له هنا هو الدليل الذي يرشده إلى المنسية »[109].

وهناك الراوي العارف بكل شيء ويظهر من خلال الجدة التي تروي لحفيدها« الراوي في الخطاب » قصة الأبله وفي إطار حكيها العام تتداخل أصوات أخرى تقوم بالسرد من خلالها عن الضمير الغائب في تفسيره أو إضاءته لبعض أحداث القصة التي يرويها مما يعطى لحكيها طابع التحفظ (الذي يبرزه) المروي له بجلاء في نهاية حكيها وتكون بذلك رؤيتها السردية خارجية تبعا لذلك[110] وكذلك من خلال الجد الذي يروى قصة الأبله من منطلق خاص ومغاير لما رأيناه مع الجدة يستند على المعرفة الكلية من خلال المشاركة في أحداث القصة كشخصية رئيسية(المتسول) وذلك من خلال تعليقه على كل الروايات الشائعة حول القصة بما فيها قصة الجدة، وبذلك يأخذ سرده طابعا ذاتيا من خلال رؤيته الداخلية[111]

ويؤكد يقطين على أن الراوي ليس هو الكاتب ليصل إلى « أن الراوي / الشخص المؤطر للخطاب الروائي ككل والذي يحتل مواقع عديدة حسب تطور السرد ليس هو الكاتب، كما أن المروي له الذي يتوجه إليه الخطاب والذي يأخذ مكانه احيانا الراوي وهو يستمع إلى حكي الجدة او الجد ليس قارئا بعينه، ولكنه القارئ المتخيل، وهو القارئ الممكن، وضمن هاته الحدود يطرح علينا كقراء استيعاب هذه العلاقة ونوعيتها لأنه عبرها يمكن قراءة النص الروائي قراءة عميقة

---

[109]) سعيد يقطين القراءة والتجدية ، ص:36.
[110]) نفسه :ص:36-37.
[111]) نفسه ، ص:37.

يتضح لنا من خلالها البعد الحكائي المتخيل الذي بدونه لا يمكننا الكشف عن دلالاته وأبعاد تلك الدلالات...»[112]

ونستطيع القول أن سعيد يقطين من خلال خطاطة وضعها يصل إلى أن الراوي بتحولاته أو كيف ينتقل الخطاب من الراوي الموجود(في خطاب) الروائي وإلى المروي له الضمني وبهذا يكون لهذه الرواية مرويا له مصرحا به، ومرويا له ضمنيا ومرويا له محتملا، ويرسم الناقد هذه الخطاطة على الشكل التالي:

1)ـ أ/ الراوي [الراوي (الجدة) ←المروي له (الراوي] ← المروي له المتخيل

بـ الراوي[الراوي (الجـد) ← المروي له(الراوي)] ← المروي له المتخيل

2)ـ [الراوي ← المروي له(الدليل)] ← المروي له المتخيل [113].

ويستنتج على مستوى عملية السرد، مراوحة السرد بين الانطلاق والحجز والالغاء وهي عملية شبيهة بعملية البناء والهدم وإعادة البناء ، يقول « عندما يكون السؤال « الانطلاق » في السرد « حكي القصة»، يكون « الحجز » موت الراوي » الإلغاء« التعليق » الذي يقوم به الراوي » انطلاقا جديدًا ينتهي إلى الحجز « موت الراوي من جديد» وضمنه يتم انتقال المروي له في الحالتين السابقتين إلى راوٍ(قائم السرد) على مستوى ثان لاغيا السابق ومنطلقا منه للسرد على قاعدة تتجاوز « الحكي » إلى القيام « بفعل الحكي »(قابل لأن يحكي من خلال الرحلة إلى « واقع» الحكاية الذي هو امتداد لها لكن هذا الانطلاق في هذا المستوى ينتهي مرة أخرى إلى الحجز(إيقاف السرد) من خلال القطيعة النهائية مع عالم الواقع كامتداد الحكاية »[114]

---

[112] السابق ، ص:38

[113]) نفسه ، ص:39

[114]) سعيد يقطين القراءة والتجربة ، ص:41

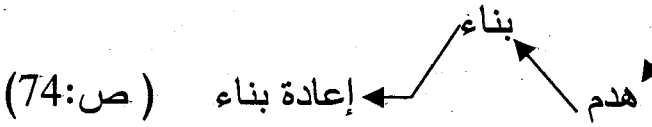
ويستعين الناقد سعيد يقطين لتوضيح هذه المراحل السردية برسم هاتين الخطاطتين على هذا الشكل:أ ــ

1ــ الانطلاق ← حجز

2ــ إلغاء ← انطلاق ← حجز

3ــ إلغاء ← انطلاق ← حجز (ص:41)

ب)



(ص:74)

وفي علاقة المحكى بالقصة فإنه يشخص هذه العلاقة بصورة مختلفة مستفيدا من الناقدة يوليا كريستيفا في دراستها عن « النص المنغلق» وقراءة ميشال أغيفي M.Arrivé ويستخدم هذه الترسيمة لتشخيص حالات انغلاق وانفتاح المحكي والقصة:

1ــ القصة مفتوحة مفتوح

2ــ القصة منغلقة مفتوح

3ــ القصة مفتوحة منغلق (ص:43)[115]

ويفرق بين سردين: تسلسي (سرد الجدة) وتناوبي (سرد الجد) فيوضح ذلك بقوله: « فسرد الجدة تسلسلي من نقطة بداية إلى نقطة نهاية أما سرد الجد فتناوبي...»[116].

ويلاحظ الناقد سيطرة السرد وتضاؤل الوصف وربما يتلاشى وكذلك العرض المباشر والذي يبدو لنا بين الفينة والأخرى في صيغة العرض غير

---

[115]) يحيل على J.Kristiva ; le texte clos , in » simlotike » point 1969 p ; 78:
Et M ; Arrive ; le texte littéraire, (comprendre la linguistique) p :112.

[116]) سهيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:46

المباشر والذي يبدو ضئيلا عند ما نقارنه بالسرد الذي يقوم به الراوي (الجدة) في الحكى ».

وأوضح الفرق بين وحدتين سرديتين مستعملا ما أطلق عليه « القول » و« السرد» وهما مصطلحان أساسيان للتمييز بين وحدتين خطابيتين كبيرتين ويشير إلى الصراع بين الوحدتين فيغلب السرد تارة ويسيطر القول تارة أخرى كما يحدد مفهوم « الصيغة الخطابية » بأنها طريقة يتم تبليغ القصة وهذا كله عند تحليله الرواية « للزمن المغربي» لاحمد المديني.

ويلاحظ في محاولة موازنته بين الوحدتين الخطابيتين أن العرض الشعري يهيمن على الأولى بينما يهيمن السرد في الثانية إلى حد يشعر فيه القارئ ، انه أمام قصة لها شخصيات وأحداث وزمان ومكان .

ويستخدم الناقد مصطلح « العرض الشعري » وصفًا للخطاب الذي يقول ما هو ذاتي وتميزًا له عن الدرامي » الذات صار يطلق على المشهد الروائي يقوم بالغرض الشعري الراوي الشاعر أو ما يسمى بـــ « الذات الثانية للشاعر في النقد الأنجلو ـــ أمريكي في مقابل السرد الذي يقوم به الراوي أو ما أسماه بوث بـــ « الذات الثانية (الكاتب) .

يقول سعيد يقطين « إذا كانت صيغة العرض الشعري تهيمن في الوحدة الأولى من خلال الراوي/ الشاعر ، فإن صيغة السرد هي التي تهيمن في الوحدة الثانية من خلال الراوي الشخص ضمير المتكلم، إننا نجد في هذه الوحدة قصة فهناك (1) أحداث ...(2) شخصيات ...(3) فضاء...(4) زمان ...

الوحدة الأولى: العرض الشعري: عن الذي يجمع مقاطع هذه الوحدة المترابطة هو هيمنة العرض الشعري، وتأطيره الجانب السردي، وإذا اعتبرناها تأطيرًا ومدخلا فالذي يميزها هو كونها تحقق ذلك من خلال العرض الشفري من

خلال هذا الشكل:

1ــ ضمير المتكلم: العرض الشعري...

2ــ ضمير الغائب: السرد...

3ــ تناوب الضميرين: العرض الشعري/ السرد...[117]

وبعد تحليله لهذه الوحدة(العرض الشعري) يستنتج: « أن الصوت المهيمن هو صوت الراوي / الشاعر، وان الصيغة الأساس هي صيغة العرض الشعري ... لذلك سنجده يتوجه إلى المروي له بين الفينة والأخرى، مستفزا، ومخاطبا إياه من خلاله بضمير المخاطب.

الوحدة الثانية: السرد،... فهو يؤكد على وجود عدة رواة من خلال هيمنة السرد.

1ــ ضمير المتكلم

2ــ ضمير الغائب

3ــ ضمير الغائب (المتكلم) [118]

ويتتبع الناقد مظاهر الصراع بين « القول » و« السرد» على مساحة المحكي، ومع ذلك لا ينسي الجدل السردي واللاسردي والرواية واللارواية والكتابة في رواية« وردة للوقت المغربي»:ويعني باللاسردي العروض الشعرية التي تتخلل الرواية، كما يعني أيضًا اللارواية الخروج المفرط عن الأنساق والثوابت الروائية،أما اللاكتابة، فهي تعني أيضا عدم الانصياع لقوانين الكتابة، وقد يعني اللاسردي بالاضافة إلى المعنى السابق ما بعد السردي(le Meta narratif) الذي يتوجه فيه الراوي إلى المروي له مباشرة لتعرية منهجه في بناء الروائي

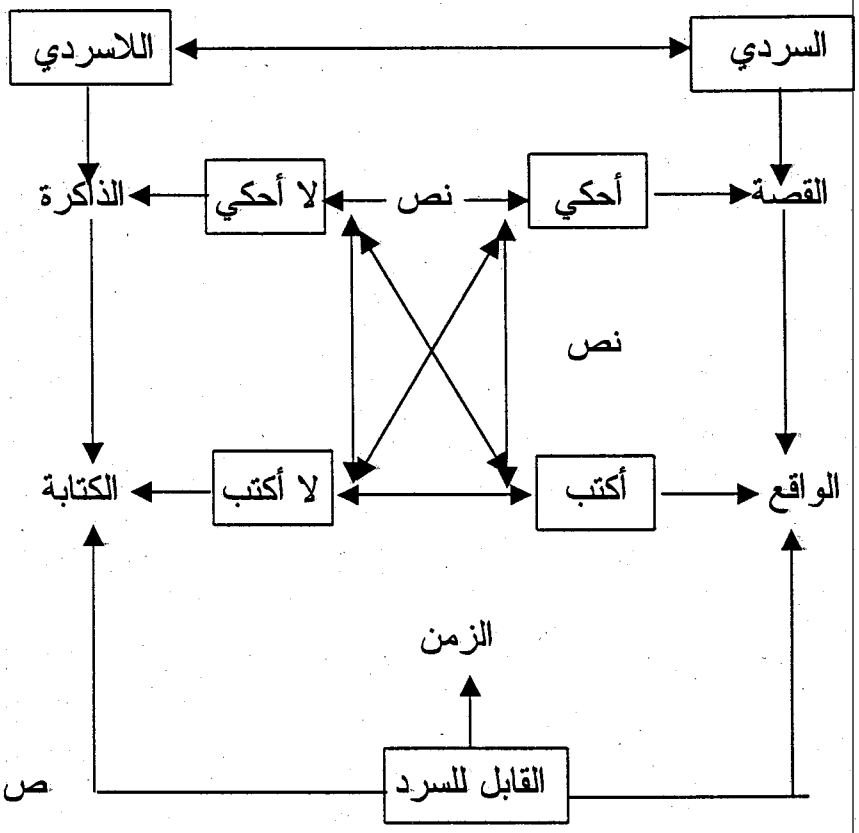
---

[117]) انظر القراءة والتجربة ، ص:93. 94. 98

[118]) نفسه ، ص:106-107

والتنظير (la dénudation) [119]

ويستعين سعيد يقطين لتشخيص الثنائيات السابقة الذكر بالمربع السيميائي التالي:



ص:126

ويوضح هذه الخطاطة التي اختزلت لبناء الخطاب المفكك في رواية وردة للزمن المغربي فيقول « يبدو لنا بوضوح أكثر مبدأ ابنية التفكك الذي يحكمه هذا التناقض« أريد أن أحكي وأن لا أحكي، أن أكتب وأن لا أكتب..» وضمنه تتبدى لنا بجلاء العلاقة بين « السردي» و « اللاسردي» ومن خلال العلاقة بينهما يتم إنتاج « القابل للسرد » انظر الشكل)[120].

ولابراز اشتغال هذه الموكنات الثلاثة (السردي ــ اللاسردي ــ القابل للسرد) نري من الضروري الإشارة إلى التيمات المتكررة في الخطاب والتي

---

[119])انظر محمد السويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ج2 ص:139.
[120]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:125-126.

نصادفها بين الفينة والأخرى، هذه التيمات هي:1) الحكي2) الذكر (الذاكرة) 3) الزمن4) الكتابة(اللغة) وفي نظر سعيد يقطين هذه التيمات هي الأركان التي ينبني عليها الخطاب، فوظفها في الشكل السابق على أساس تلك الخطاطة والتي يشرحها بدوره إنّ المبدأ الأساس: « أريد أن أحكي ، أن أكتب وأن لا أكتب...» ينطلق من « موجة» الإرادة « إرادة الفعل » مزدوجة ومتناقضة، ويمكن قراءتها من خلال الرواية وما تقدمه لنا من دلالات بحسب هذا التمييز الذي يفرضه التحليل:

1) عند ما احكي، فأنا لا أحكي (القصة : السردي) ولكن أحكي عن (الذاكرة اللاسردي)
2) عندما أكتب، فأنا لا أكتب عن(الواقع: السردي) ولكن أكتب/ أمارس (الكتابة: اللاسردي)
3) عندما احكي، فأنا لا اكتب عن) القصة: السردي) ولكن احكي عن الكتابة: اللاسردي).
4) عندما أكتب، فانا لا احكي (الواقع: السردي) ولكن أكتب عن(الذاكرة: اللاسردي) .

ويستنتج في الأخير هذه النتيجة « من خلال تداخل العلاقات وتقاطعها أفقيا وعموديا ، تتجلى لنا بنية الخطاب الروائي المفكك في « وردة للوقت المغربي »[121]

ويرصد الناقد في تحليله لرواية « بدر زمانه » لمبارك ربيع، شكل « الحكي» ومكوناته، أي صيغة السرد والزمن والرؤية السردية.

وقد اعتمد سعيد يقطين (كما يشير هو نفسه » وتودوروف في دراسة

---

[121]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة ،ص:126-127.

السرد وتحديد أنساقه، إذ تحدث شلوفسكي عن نسقين للحكي هما التأطير «encadrement » والتنضيد enfilage وتحدث تودوروف في « مقولات الحكي » عن شكلين مهيمنين في العديد من أنواع الحكي هما:

1ـ التتابع enchaînement 2 التضمين enchâssement ... ويضيف تودوروف شكلا ثالثا هو التناوب alternance [122]

كما استفاد الناقد من تصنيفية دوريت كون (Dorritcohn) غير أن جيرار جنيت قد انتقد تصنيفية دوريت وعدلها وفق منظوره النقدي المؤسس على الشعرية التي تبتعد أو تتجنب الخوض في « نفسية الراوي أو الشخصية الراوية أو الشخصيات الممثلة على اعتبار أن معرفة هذه النفسية معرفة نسبية جدا ، وعلى هذا الأساس، درس جيرار جنيت الخطاب الروائي انطلاقا من العلائق التي تحكم المقاطع السردية لهذا الخطاب لكونها تشكل المجال الحقيقي الذي تكون فيه درجة اليقين أعلى وأبعد من مجال الشك والارتياب لو انطلق من المعنى .

والمصطلحات التي استعملها سعيد يقطين واستعارها من دوريت وجيرارجنيت وترجمتها وهي على الشكل الآتي:

ـ سعيد يقطين ـ دوريت / جينيت:

الخطاب المسرود	Discours Narrativise
الخطاب المسرود الذاتي	Discours intérieur narrativisé
الخطاب المنقول	Discours Rapporté
الخطاب المعروض	Discours transposé

ويقوم بعد ذلك بتعريف لكل نمط من أنماط السرد هذه، ويحاول توظيف تلك المصطلحات الإجرائية وإبراز المقاطع السردية المطابقة في الرواية موضوع

---

[122]) انظر نفسه ص:152-153 ومحمد السويرتي النقد البنيوي ج2 ص:140 وتعليقاته الجديدة.

الدراسة والتحليل، يقول سعيد يقطين عن الخطاب المسرود: الذي تتشكل جميع الصيغ الممكنة بشكله نتيجة الراوي الذي يهيمن سرده بضمير المتكلم« يتضح لنا أيضا كون الخطاب المسرود الذي يتكلف به الراوي المتكلم« أحمد » هو الذي يؤطر مختلف الصيغ... ووتيرة السرد تأخذ هنا الطابع المسرود[123]

أما الخطاب المسرود الذاتي؛ فيعرفه « وأقصد بصيغة الخطاب المسرود الذاتي الصيغة السردية التي يستعملها الراوي مركزا من خلالها على ذاته والمونولوج الذاتي « الداخلي » واستعملها كصيغة استعمالا مختلفا عن استعمالات جيرار جينيت ودوريت كون ، إن صيغة الخطاب المسرود الذاتي تأتي هنا تنويعا لصيغة الخطاب المسرود، ونلاحظ أنها كصيغة جاءت على شكل أحلام أو تخيلات ذاتية للراوي للكشف عن صورة الراوي الداخلية وكتنويع لصيغة الخطاب المسرود، وأنها من جهة توقف هذه الصيغة وإيقاعها السريع، ومن جهة ثانية تضيء لنا جوانب من آثار الأحداث المسرودة في صيغة الخطاب المسرود على شخصية الراوي، ونلاحظ كون هذه الصيغة تجئ موازية ومن خلال مرحلة ما قبل السجن تقريبا لصيغة الخطاب المسرود فحينما يسرد حدث له خصوصية ويتعلق بالأب والأبناء يأتي الحلم موازيا له وكاشفا صورة الراوي الداخلية[124]

والخطاب المنقول: عنده هو الخطاب الذي يقوم فيه الراوي بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقته الخاصة، وهذه الصيغة تختلف عن صيغة الخطاب المعروض التي يقوم فيها الراوي بعرض أقوال الشخصيات كما هي في هذه الصيغة نجد الراوي يقوم بسرد أقوال الشخصيات متكلفا هو بإرسالها ومستأثرا هو بسرد الوقائع والتعليق عليها.

---

123) انظر سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص:176-177.

124) السابق ص:178-179 مع الإحالة والإشارة إلى جنيت ودوريت

- G.Genette ; Nouveaux discours du récit ,p :35.
- Dorrit cohn ; la transparence intérieure , p :75.

إن النموذج الأكثر إثارة والذي جاء على صيغة الخطاب المنقول هو قصة هروب فطومة، فالأب يعود إلى البيت يفاجأ الجميع بهذه العودة يسألونه بصمت وأخيرا يخبرهم إنها اختفت.

« قال : « غبرت » فقط لا غير كيفاش؟ وعلاش؟ وفين؟ لا يدري، غبرت والسلام ، بالأمس أخذت عدتها للحمام، أخبرته بذلك عند الفطور »[125]

وأما الخطاب المعروض، فإنه يعرفه بقوله « هو الخطاب الذي يقوم فيه الراوي باثبات أقوال الشخصيات او خطاباتها بدون أي تدخل وعندما يتدخل عن طريق الوصف او التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر.

بالخطاب المعروض غير المباشر يبدأ خطاب قصة أحمد ومن خلاله نتعرف على الحدث « الاعتقال » كما هو رأي الناس ... ونجد هذه الصيغة أيضا في العديد من الحوارات بين الشخصيات والتي يتدخل فيها مرارا وعلى طول الخطاب، أما صيغة العرض المباشر فيبدو لنا بجلاء من خلال الرسائل الأربع التي بعث بها محمد إلى أخيه وهو في السجن[126] .

وأما عن وظائف الراوي في الخطاب الروائي، فإن الناقد سعيد يقطين يعدها ويحصي الصيغ التعبيرية التي تبرزه كالتأطير والإعلان عن وجوده الضمني أما بالعرض التفسيرية والتعليقية والمثيرة للالتباس والخارجية الداخلية، وهنا تجدر الإشارة إلى تصريح الناقد أنه استعار مصطلح المناصصات من جيرار جينيت، ويوظفه في قوله« يظهر لنا مباشرة من خلال ما اقترح تسميته بـــ « المناصصات » « para textes » التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف توضيح أو تعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه

---

125) القراءة والتجربة 183

126) نفسه ،ص:184

المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا وبالأخص في خطاب قصة بدر زمانه على نحو ما نرى.

1ـ مناصصات تفسيرية:« وزن عندهم يقارب الرطل» صفحات الرواية«52،62 ، 72، 73، 195.

2ـ مناصصات تعليمية:« إن حادثة ظهور الجبل هذه... مذكورة في عدد من اللوحات المنقوشة التي أبانت عنها حفريات بداية القرن، بحيث لا يرقى إليها الشك تاريخيا(...) فنتج القول حوله اسطورة» الرواية ص:39.

3ـ مناصصات لإثارة الالتباس الوارد عن طريق المقارنة(بين الروايات) أو الإضافة، يبدو لنا الشكل الأول في الصفحات (136-178) ونجد الشكل الثاني الذي ينطلق من المقارنة وبالإضافة في الصفحة(219) وبالإضافة في الصفحة204).

4ـ مناصصات خارجية ـ داخلية للتفسير من قبل الراوي في الخطاب:« قال الراوي من خلال بحثنا عن البلد المقصود تبدّى لنا أنه يعنى إحدى بلاد اطرور وما جاورها»[127]

ويؤكد على وظائف هذه المناصصات في « إن الوظيفة التي تقوم بها المناصصات بمختلف أنواعها هي محاولة نقل المتخيل الحكائي إلى الواقعي، فالمناصصات التفسيرية تأتي لإبراز كون التباين بين المتخيل والواقعي وهو تباين لغوي : للمتخيّل لغته ولواقعنا لغة أخرى، والمناصصات التعليقية ترمي إلى إبراز التباين الحضاري... وتأتي المناصصات المقارنية والإضافية للكشف عن كون تباين « الروايات» يثبت اختلاف الحاصل حول الحقيقي والواقعي، كما أن المناصصات التفسيرية تقوم بدورها الأساسي في ربط العلاقة بين المتخيّل والواقعي [128] .

---

[127]) انظر سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص:207.208.209.

[128]) السابق ،ص:114.

وإذا انتقلنا مع سعيد يقطين في تحليله لرواية « رحيل البحر» لمحمد عز الدين التازي، فيتحدث عن تجلي الراوي وأدواره وطرائق بثه للخطاب ويقارن بين الراوي التقليدي والراوي الحديث، فالراوي الحديث في نظره حر في ممارسة السرد، إذ يروى عن شيء ثم لا يلبث أن يتركه إلى شيء آخر لا علاقة له بالأول كما يمكنه أن يعود إلى النقطة التي انطلق منها دون أن يشعر القارئ بذلك ربما يعجز القارئ عن مسايرته ما لم يتمكن من اللعبة السردية وخيط البنية الحكائية اللامرئي وهذه البنية تنفرد بمنطقها الداخلي الذي يحكم السرد في الخطاب الروائي الجديد، أما الراوي التقليدي فيخضع لخط منطقي صارم في رواية الأحداث بتسلسل خطي لا يحيد عنه وتبعث هذه الطريقة في السرد الملل في القارئ ، وذلك لرتابة البناء الحبكي وجريانه في قناة واحدة على نفس الوتيرة من البداية إلى النهاية، وهذا هو ما يتجنبه الراوي الحديث الذي يكون همه كله هو الاستحواذ على القارئ وشد انتباهه ليشارك في بناء السرد الروائي وهكذا يلجأ الراوي إلى إبهامه بالمشاركة في الأحداث باختبائه الواضح وراءها، ويقول سعيد يقطين عن الراوي المختبيء وراء « إن الراوي في خطاب رحيل البحر لا هوية له، ونقصد بكونه لا هوية له في أنه يقيم علاقة خاصة مع الخطاب... من خلال:

1ــ أنه غير مشارك في الأحداث.

2ــ يوهمنا بأنه مشارك فيها [129]

وفي ــ رأي الناقد ــ ان هذا الراوي الحديث له عدة طرق في إرسال الخطاب حيث يغير طرائف السرد وبنوع صيغه ويبدل أساليبه حتى تتعدد الضمائر « وتبرر لنا خصوصية الراوي في كونه يرسل الخطاب عن طريقين:

1ــ استعمال ضمير الغائب

2ــ استعمال ضمير المتكلم الجماعي (نحن)

---

[129]) سعيد يقطين القراءة والتجربة ، ص:266.

وبتداخل هذين الطريقين وترابطهما تكتسب رؤية الراوي السردية طابعًا خاصًا»[130]

وفي الختام يلح علينا السؤال المحتوم ، هل كان الناقد سعيد يطين بنيويا ووفيا لهذا المنهج، في دراسته التي هي موضوع الدراسة ؟!

ولعل الإجابة إذا كانت بالإيجاب او النفي، فإنها لا تنطبق على الناقد سعيد يقطين لوحده، بل إن النقاد العرب أو جلهم على الأقل لم يطبقوا المنهج البنيوي العلمي.

ولعل ما قام به الناقد المغربي محمد السويرتي في كتابه النقد البنيوي في جزءين وتحليله لأعمال النقاد العرب الذين اشتغلوا بالمنهج البنيوي ومنهم ــ سعيد يقطين ــ هو خير مثال لما توصل إليه بقوله:« لا يمكن اعتبار النقد العربي المعاصر في نماذجه التحليلية هذه نقدا بنيويا لامتزاجه إلى حد كبير بعلم الاجتماع والأيدولوجيا وعلم النفس والفلسفة، ذلك ان هذا المنهج البنيوي هو الابتعاد كلية عن اقتباس أو استعارة إجرائية ومصطلحات نقدية من حقول معرفية غير حقل الأدب، وطالما أن هذه التحاليل النقدية تعتمد على الأجهزة المفاهيمية لتلك الحقول، فإن ممارس الحوار النقدي سيلاحظ ان أي تحليل منها لا يسلم من طغيان شخصية الناقد المحلل ومن الرؤية الذاتية إلى العمل الروائي المنقود ولم يتجنب الناقد خطر الوقوع في هذه الذاتية إلا إذا استمد أدواته العلمية من الدراسات الألسنية والأسلوبية الحديثة التي تبحث في النحو والبلاغة أو من النقد ومناهجه مثل المنهج الجمالي الشكلاني والبنيوي ومنهج الشعرية ذلك أن هذه العلوم اللغوية والمناهج النقدية أقرب وأكثر ارتباطا بحقل الأدب من العلوم الإنسانية الأخرى » [131] .

---

130) السابق ، ص:263.

131) انظر ، محمد السويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي ،ج2 ص:161

ويضيف محمد السويرتي ، إن هؤلاء النقاد العرب جميعهم لم يتعمقوا حقيقة المنهج البنيوي المنغلق على موضوعه والتحول الجذري الذي لحقه إذ انفتح على ما يعرف اليوم بالشعرية » ويستنتج من تحليلاته للتجارب النقدية للبنيوية « النقد العربي قد استضاء بنظريات ومناهج النقد الغربي غير أنه لم يحسن الاستضاءة فجاءت تحليلاته عبارة عن بنيويات أخرى أقل مستوى من البنيويات الغربية ، ويرجع السبب في الأساس إلى التصور الذي كان لدى كل ناقد عن المنهج البنيوي أو إلى اختلاف البنيات الروائية التي مورس عليها هذا المنهج »[132]

إلا انه يقول عن سعيد يقطين انه اقترب من البنيوية مع بعض النقاد العرب الذين درسهم « كاد يقطين و (...) أن يكونوا بنيويين لو أدركوا الدلالات النفسية لمصطلحاتهم وعوضوها بمصطلحات نحو ــ بلاغية »[133] .

وقد مزج سعيد يقطين البنيوية بالشعرية عن كل من جيرار جنيت ودوريت وما عرف بالمنهج « النفس ــ بنيوى » في محاولته التحليلية التي جاءت في كتابه « القراءة والتجربة »[134] .

---

[132]) السابق ، ص:162.
[133]) نفسه ، ص:162.
[134]) نفسه ، ص:162.

الفصل الثاني

السيميائية أو «الدلائلية»

إدريس بلمليح :

ويعد كتاب « الرؤية البيانية عند الجاحظ » للناقد المغربي إدريس بلمليح من الذين استفادوا من المنهج البنيوي والسيميائي، ويطبق الناقد المنهج السيميائي على تحليل النثر في هذه الدراسة [1].

وقد استوعب الفكر البلاغي لدى الجاحظ وبخاصة في ضوء فكرة البيان لديه وقد تناول الفكر البلاغي الجاحظي من نظامه الداخلي وحاول تفسيره بمنظور العصر لزمانه أي في مستوى ثقافة العصر الذي أنتجه وفي تقاطعه مع العلاقات سوسيو ثقافية، وعبر الحياة الاقتصادية التي كانت سائدة في عصر الجاحظ وبيئته الفكرية.

وحاول الناقد أن يستنتج رؤية الجاحظ البيانية للعالم واعتبر هذه الرؤية مجزأة أو مفككة حتى يتسنى له دراستها ومعرفة تلك الأجزاء المستقلة ذات علاقات تجعلها كلا متناسقا ومنظما وبعد ذلك يمكن دمجها ذات علاقات تجعلها كلاً متناسقا ومُنظما، وبعد ذلك يمكن دمجها في إطار رؤية شاملة أكثر اتساعا هي فلسفة المعتزلة والتي تشكل الرؤية البيانية للعالم أبرز معالمها« عبر رؤية الجاحظ »

واستنتج الناقد بلمليح المنظومة الفكرية التي هي البنيات الأساسية للفلسفة الاعتزالية، وحدد روابطها ، إذ توصل إلى ربط هذه البنيات بعلاقات عامة توضح تكامل هذه الفلسفة ونسقها الكلي وذلك بتفسير النظرية الفلسفية لدى المعتزلة في إطارها الاجتماعي والاقتصادي والفكري الثقافي، إذ وجد أن هذه العوامل كان لها دور فعال في إنتاجها، إذ أن الطبقة المتوسطة في المدن الإسلامية الناشئة في القرن الأول الهجري عرفت تطورا في نصفه الثاني هي التي اعتنقت فلسفة المعتزلة في غمار تلك الشروط السوسيو ثقافية.

---

[1]) ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ: دار الثقافة ، الدار البيضاء 1984

وإذا كان هذا ما أراد الوصول إليه، الناقد المغربي بلمليح في القسم الأول من دراسته فإنه خصص الحديث في القسم الثاني عن بيان الجاحظ وتوصل إلى أن الجاحظ صاحب انطباعات سيميائية كانت لاعتقاده بأن العالم نظام من الإشارات وحاول مقارنة انطباعات الجاحظ ببعض علم السيمياء الحديث وكشف عن وسائل الجاحظ البيانية وشرحها واعتبر كل وسيلة هي دلالة وما شاكلها وتساءل عن المعنى الذي تعبر عنه أو تومئ أو توحي به؟.

ودرس اللفظ عند الجاحظ فاعتبره أهم شكل دلالي وتعبيري، وهو في نظره ينقسم إلى خطابين : خطاب يومي عادي، وخطاب فني راقٍ، وتناول كل نوع بالدراسة والتحليل.

وللجاحظ دوال بيانية من الأنماط الإشارية وهي النصبة والإشارة والعقد، والخط ، واللفظ وهي تكوّن سيمياء الجاحظ في رأي بلمليح.

1- (النصبة) وهي الإشارة الصامتة والمعبرة عن مكنونها بمظهرها الخارجي وهي « الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد»[2] وهذا يعني أن كل شيء في الطبيعة والكون، كل المخلوقات « من صامت وجامد وناطق ونام ومقيم وضاعن وزائد وناقص » يعبر عن نفسه بإشارة من جنسه « فالدّلالة التي في الموات الجامد كالدّلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء مُعْربة من جهة البرهان » لأنه « متى دلّ الشيءُ على معنى، فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكنا...» [3]

والطبيعة لم تخلق عبثا ، بل هي ناطقة بالحال عن عظمة خالقها ومعبرة عن الحركة الإلهية في خلق نظامها، وفي صمتها، دلالة على حكمة موجدها

---

[2]) الجاحظ ، البيان والتبيين : تحقيق وشرح عبد السلام، مكتبة الخانجي - القاهرة ،ط5 -1985 الجزء الأول ،ص:81.

[3]) الجاحظ : البيان والتبيين ج1 ص:81-82.

وشاهدة على قدرته وجلاله، في إبداع خلقه...

والنصبة تحمل رسالة صامتة وخطابا ناطقا بالحال لأنها « هي الحال الدالة » على مصدر الرسالة الإلهية الخالق سبحانه وتعالى للعالم الباث رسالته إلى المتلقي الإنسان الذي يحسن التأمل في الكون فيستخلص العبرة والحكمة من الوجود، ولذا يستشهد الجاحظ بقول سهل بن هارون : « العقل رائدُ الروح والعلمُ رائد العقل، والبيان ترجمان العلم »[4] وقول الفضل بن عيسى« سل الأرض فقل : من شقّ انهارك وغرسَ أشجارك وجنى ثمارَكَ؟ فإن لم تجبكَ حوارًا أجابتك اعتبارًا » [5] ولعل أبلغ ما يريده الجاحظ هو أن « حياة العلم البيان » وما أشاد به بعضُ الخطباء « أشهد أن السموات والأرض آيات دالات « ودلالات» وشواهد قائمات، كل يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية، موسومة بآثار قدرتك، ومعالم تدبيرك التي تجلَّيْتَ بها لخلقك فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما أنّسها من وحشة الفكر، ورجم الظنون فهي على اعترافها لك وافتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات ولا تحدّك الأوهام، وأن حظ الفكر فيك الاعتراف لك»[6]

ولهذا فالنصبة هي إشارة دلالة وتواصل وربما الجاحظ « يؤسس سيمياء خارجة عن حياة الأفراد والمجتمع ذات طابع تأملي فلسفي يجعلها قريبة من سيمياء بيرس أكثر مما هي مشابهة لسيمياء بريتو أو بارط التي أسسها دي سوسور»[7]

2 ــ (الإشارة): وهي الإشارة التي يقوم بها الإنسان عبر الجوارح للتعبير بها عن مكنون نفسه وشعوره والجاحظ في حديثه عن الإشارة يفهم منهُ نوعان من الإشارة، فالأول: تشترك الإشارة مع اللفظ لمساعدته وإعانته على مستوى شكله،

---

4) السابق ، ص:81.
5) نفسه ، ص:81
6 * نفسه ، ص:81
7) محمد عزام : النقد الدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب وزارة الثقافة ـ دمشق سوريا 1976 ص:109.

أي أنه يعبر بالإشارة وكأنه ينطق بكلام، مثلا عند ما يحرك أحد جوارحه، عند ما يقول مثلا: نعم ، لا ، إيجابا أو قبولا، أو سلبا، فحركته هذه هي نفسها تعبر عن المعنى الذي يقوله بواسطة النطق وهنا تكون الإشارة تابعة للفظ في معناه وهي منفصلة عنه من حيث شكله أي المادة الصوتية الصادرة عن اللسان والحنجرة ، وتدرك عبر جهاز السمع عند الإنسان لتصل إلى جهاز النظر بدلا من جهاز السمع الذي تتجه إليه الألفاظ والكلمات ، لأن « من شأن المتكلمين أن يُشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم، فإذا أشاروا بالعصيّ فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيديًا أخر... »[8] ويؤكد الجاحظ « وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفقٌ كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها الناس بعض من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى الخاصّ، ولجهلوا هذا البتة»[9].

وهذه الإشارة هي المساعدة للمتكلم ليبلغ الحد الأقصى من التعبير عن خلجات ومكونات النفس ويستشهد الجاحظ على ذلك بقول الشاعر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها ... إشارة مذْعُورٍ ولم تتكلّمِ
فأيْقنتْ أنّ الطَّرفَ قدْ قال مرْحَبًا ... وأهلاً وسهْلا بالحبيب المُتيَّم

وقال آخر:

وعينُ الفتى تُبدي الذي في ضميره ... وتعرف بالنجوى الحديث المعمسا(*)

وقال آخر:

ترى عينُها عيني فتعرف وحْيها ... وتعرفُ عيني ما به الوحي يُرجع

---

[8]) البيان والتبيين ج3 ص:116.
[9]) نفسه ج1 ص:78.
*) المعمس : بالعين المهملة وكسر الميم وفتحها: الغامض المظلم

وقال آخر

العين تُبدي الذي في نفس صاحبها ومن المحبّة أو بُغضٍ إذا كانـــا
والعين تنطق والأفواه صامتـــةٌ حتى ترى من ضمير القلب تبيانا

ويعلق الجاحظ على ذلك بقوله: « هذا، ومبلغ الإشارة أبعدُ من مبلغ الصوت فهذا أيضًا باب تتقدَّم فيه الإشارة الصوت »[10].

والنوع الثاني من الإشارة في بيان الجاحظ، فهو ينفصل عن اللفظ ويتصل به لأن الجاحظ جعل « الإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط ».

وهذا مما يدل أو يعني أن للإشارة وظيفتان ثانوية مساعدة وأساسية مستقلة عن باقي الوسائل التواصلية والخطاب، فتكون لنفسها نظاما خاصا من الأشكال الدالة التي يتفق عليها أفراد المجموعة الإنسانية المعينة ليعبّروا عن بعض مقاصدهم...

والإشارة بواسطة الحركة تتميز بتشكل نسق الصور المرئية في حيز الفضاء كما حددها الجاحظ، فالنسق التركيبي للكلام يتميز بالتسلسل والتوالي في حيّز الزمان، والنسق التركيبي للخط يتميز في التسلسل والتوالي في حيّز المكان، فالجاحظ يتساءل« هل تغدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة وحلية موصوفة على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها» ويقول عنها أيضًا « فأما الإشارة فباليد، وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف وقد يتهدّد رافع السيف فيكون ذلك زاجرا ومانعا رادعًا، ويكون وعيدا وتحذيرًا»[11].

---

[10]) السابق، ج1 ص:78-79.
[11]) البيان والتبيين ج1 ص:77.

والجاحظ يجعل الإشارة أشبه بالكلام، وإن قلنا تجاوزا لغة فهي قريبة من لغة الكلام إلا أنها منفصلة عن الكلام، فهي لغة قائمة بذاتها وهي مستقلة استقلالا تامًا عما يسميه علماء اللغة المعاصرون (اللغة الطبيعية) تستطيع أن تحل محلها كالتباعد بين مخاطبين أو في حالة فقدان القدرة على الكلام بالأخرس ولذلك أوضح الجاحظ هذه القضية بقوله « وقد يراك الأخرس من الناس ــ والأخرس أصم ــ فيعرف ما تقول ، بما يرى من صورة حركتك كما يعرف معانيك من إشارتك»[12].

3ــ (العقد) وهي النوع الثالث من أنواع البيان الجاحظي، وهو نوع من الحساب يكون بأصابع اليد، يقال له حساب اليد، والحساب يشتمل على معان كثيرة ومنافع جليلة ولولا معرفة العباد بمعنى الحساب في الدنيا لما فهموا عن الله عز وجل معنى الحساب في الآخرة [13] ويستدل الجاحظ على فضل وعظمة قدر الحساب بعدة آيات قرآنية، منها قوله تعالى: ﴿ الرَّحْمَانُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ﴾ وقوله عز وجل ﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللَّهُ ذَلِكَ إِلَّا بِالْحَقِّ﴾ [14] يقول الجاحظ مؤكدا على قيمة العقد وضرورة وجوده: « وأما القول في العقد ، وهو الحساب دون اللفظ والخط (..) وفي عدم اللفظ، وفساد الخط، والجهل بالعقد فسادُ جُلّ النّعم وفقدان جمهور المنافع واختلال كلِّ ما جعله الله عز وجل لنا قوامًا ومصلحة ونظامًا »[15]

---

12) الحيوان ج4 ص:400.
13) البيان والتبيين ج1 ص:80.
14) الرحمن من الآيات 1-5 ويونس من الآية 5
15) البيان والتبيين ج1 ص:80.

4ـ (الخط) والوسيلة الرابعة من وسائل البيان (الجاحظي ، وهو يشمل كل وسيلة اصنطعها الإنسان من وسائل خطية تدرك بواسطة العين في حدود سطح المكان، سواء كانت بواسطة القلم أو بغيره ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ [16]

لأقامة حياته الاجتماعية التي لا يمكنها أن تستغنى عن هذه الإشارات والعلامات المكتوبة أو المنقوشة والمحفورة أو تلك التي نسم بها الحيوان لغرض معين، يقول الجاحظ موضحًا ذلك: « وليس بين الرقوم والخطوط فرق... وليس بين الوسوم وبين الرقوم فرق... ولا بين الخطوط والرقوم كلها فرق وكلها خطوط ، وكلها كتاب، آو في معنى الخط والكتاب» [17]

والكتابة أو الخط هي تشمل الرقم، والخط والرسم، واختلف بعظها عن بعض عن طريق الوسيلة المستعملة كالإزميل والقلم أو الكي ... وقد استعملها الإنسان كلها عندما يعجز عن اللغة أو الكلام واستعاض الإنسان عن لغة الكلام بلغة الخط ليتحرر من ربقة الحاضر ليتواصل مع الأفراد والجماعات عبر الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا لا يمكن أن تتيحه عملية الكلام التي تتخذ الصور الصوتية مطية للتواصل.

ويمكن أن نستنتج من هذا أن الجاحظ يعتبر الخط رموزًا وعلامات، وبالتالي هو لغة إشارة من الحروف، ولا نجده يفرق بين الحروف المجموعة في أصوات اللفظ في الهواء والحروف والصورة على الورق أو المرسومة على لوح أو جدار أو وسيلة أخرى، فهي في الأخير رموز وصور وعلامات ودلالات .

وباعتبار الخط لغة في البيان الجاحظي فإنه اتخذ صيغة النظام ذي الصورة المرئية، هو شبيه بنظام ذي الصورة الصوتية وهو قد جعل الحرف المصور في القرطاس شبيها بالحرف الناتج عن الصوت المقطع في الهواء، أي أنه إذا كانت

---

16) القلم الآية 1

17) الجاحظ الحيوان ج1 ص:70.

الوحدة الأساسية للغة هي الصوت المقطع الذي يصدر عن جهاز النطق ويُدرك عن طريق الأذن، فإن وحدة الكتابة أو الخط هي الحرف المصور المرئي وهذا أول شرط من شروط (نظام اللغة) إنه « الوحدات المكونة» أما الشرط الثاني في نظام اللغة فهو (تمفصل الوحدات المكونة) أو (الحروف المجموعة بتعبير الجاحظ، وأما الشرط الثالث فهو « الدلالة » الناتجة عن تمفصل الوحدات المكونة أو اجتماعها [18]

5ـ (اللفظ): هو نوع آخر من أنواع البيان الجاحظي، وهو الكلام المنطوق وهو ـ عنده ـ إشارة ودلالة ووسيلة تواصل بين أفراد المجتمع وتعبير عن مشاعر وأفكار الأفراد ـ واللفظ هو أصل اشتقت منه باقي وسائل البيان الأخرى، من عقد وخط وإشارة .

وسيمياء الجاحظ تصب في تجليات النظام السيميائية الذي حدده بنفنيست: مجموعة الإشارات وقواعد تنظيم هذه الإشارات واستقلالا عن طبيعة الخطاب ودي سوسير الذي يؤكد أهمية اللغة بالنسبة للأنظمة الإشارية الأخرى باعتبارها النموذج المثالي لهذه الوظيفة[19]

وبعد إبراز الناقد بلمليح لهذه الأسس البيانية في فكر الجاحظ البياني، فإنه على الرغم من بذل الجهد الكبير في محاولته لتطبيق مبادي السيميولوجية التي أوحت بها بعض العناوين الفرعية مثل : « الدلالة الموحية» و« نظرية الكلام» فإنه لم يطبق إلا اليسير من تلك المبادئ.

ويستنتج في الخاتمة ـ رغم ذلك ـ أن سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم المنطق الذي هو منطق إشاري ، يمكن اعتبار الأولى منها

---

[18]) انظر : النقد والدلالة ، ص:111-112.

[19])) المرجع نفسه ، ص:112

سيمياء دلالة، يبدو أن « النصبة أو الحال» هي وسيلتها التعبيرية الأساسية، أما الثانية فيمكن اعتبارها سيمياء تواصل تشكل اللغة البشرية أهم أدواتها »[20].

ويعتبر بلمليح أن تصور الجاحظ للعالم تصورا بيانيا سيميائيا، بمعنى « أنه يرى بأن الكون والطبيعة والحيوان والإنسان تعبِّر عن نفسها بأشكال إشارية مختلفة »[21].

وفي الأخير يمكن القول بأن الناقد إدريس بلمليح لم يستعن بمنهج واحد في دراسته للرؤية البيانية عند الجاحظ، وإنما أراد المزج أو التنويع أو التلفيق المنهجي من عدة مناهج، وربما ذلك أدخله في متاهات لم يستطع أن يضبط فيها المفاهيم ضبطا دقيقا ويجعلها ملائمة لتحليل المادة التي يشتغل عليها تحليلا منظما يمكنه من بلوغ المقاصد التي يتوخاها المنهج أو المفهوم المستعمل.

ويمكن أن نعطي أمثلة أو مثالا على الأقل مما وقع فيه الناقد من تناقض فعندما أراد أن يثبت أن رؤية العالم عند الجاحظ أنها « بيانية إشارية » عن طريق تطبيق مقولات غولدمان في مفهوم رؤية العالم، وهذا لا يستقيم، لن بلمليح أراد أن يجعل رؤية الجاحظ البيانية الإشارية، لها وظيفة بلاغية رمزية عقائدية وليست لها وظيفة اجتماعية واقعية، فهو يقوم بعملية إسقاط لكثير من الخلفيات النظرية التي يستند إليها هذا المفهوم، وأهمها معنى الجدلية في البنية التي تتمثلها رؤية العالم وفي الواقع الاجتماعي الذي تصدر منه رؤية الجاحظ كما يفهم من كلام إدريس بلمليح « رؤية تأملية ساكنة تقرأ العالم المحيط وتستفيد منه أو تتعظ به وهذا غير المجال الذي تبحث فيه البنيوية التكوينية والتي تفسر الإنتاج تفسيرا اجتماعيا جدليا وليس تفسيرا فلسفيا أو « ميتا ــ لغويا ».

---

[20]) إدريس بلمليح : الرؤية البيانية عند الجاحظ ،ص:252.
[21]) نفسه ص:120.

ورؤية العالم عند غولدمان هي أقصى درجة من التلاحم والانسجام في التعبير عن الوعي الممكن لدى مجموعة اجتماعية أي عن الطموحات والاحساسات والأفكار التي تتكون عندها لدى مجموع أفرادها بسبب ظروف تمتع تحقق التوازن المطلوب أو المصالحة مع الواقع، وبنية الفكر المعتزلي التي ظن أنها تفسر رؤية الجاحظ بنية عقائدية تكونت من منظور ديني وروحي وليس نتيجة صراع مادي كانت تخوضه المجموعة للدفاع عن بقائها أو لضمان حياتها أو حريتها، أما معارضتها للحكم التي أراد أن يفسر بها وضعيتها الاجتماعية أو الاقتصادية، فهي لم تكن معارضة على أساس مادي واقتصادي، وإنما كانت معارضة « دستورية » تتعلق بمشروعية الحكم وبأحقية الخلافة وليس بمسألة السيطرة على المال أو مصادر الإنتاج، وبناء عليه فإن فهم تلك الرؤية فهمًا سيميولوجيا لا يستقيم أيضًا لأنها تقوم على طرف واحد الإنسان المتلقي وليس هناك مواضعة بينه وبين المرسل سواء كان هو الله أو هو العالم .

ولقد كان البحث بحاجة إلى مزيد من التعميق ليتحمل مفهوم رؤية العالم ولتظهر فيه قوة المنهج وفعاليته التي يمكن القول بأنها قد ضعفت بتداخلها مع فعاليات أخرى وبإقحامها في مسار غير الذي أسست عليه ووضعت من أجله ويحس الناقد إدريس بلمليح بهذا القصور في عطاء المنهج الملفق أو المطعم أو المنوع، والذي يحتاج تطبيقه إلى جهود أخرى لتستقيم له المادة المدروسة وليثمر في تحليلها ويتوصل إلى ما يصبو إليه بحسب الأبعاد التي يطرحها، فهو يبرِّره بالاحتياط في إخضاع التراث لشروط المنهج حتى لا « يلوي عنقه من أن يخدمه ويساعد في فهمه » ولذلك يقول أيضا بأن « التقابل بين القراءة والمنهج كان تقابلاً جدليا، يحافظ على جوهر كل واحد منهما... أي أن العلاقة بين فكر أبي عثمان الجاحظ ومفاهيم بنيوية كانت علاقة جدلية الأول يحيلني بما يثير

في نفسي من تساؤلات على الثانية، والثانية تردني إلى الأولى مما تقنعني به من إجابات »[22].

ويقول الدكتور أمجد الطرابلسي في تقديمه لدراسة إدريس بلمليح «... ولكن يشترط فيمن يريد إتباع هذه المناهج المعاصرة وقراءة التراث في ضوئها أن يكون مزودا بما لا بد منه للقيام بهذه المهمة الشاقة التي تتطلب منه أن يكون كامل الأداة: أي أن يكون من جهة متمكنا من الثقافة التراثية، وأن يكون من جهة ثانية مطلعا بوضوح ودقة واستنارة على معطيات المناهج المعاصرة وقادرًا على استعمال مصطلحاتها في مواضعها [23].

عبد الكبير الخطيبي:

ومن الكتابات التي اعتمدت المنهج السيميائي في التحليل النقدي، كتاب عبد الكبير الخطيبي « الاسم العربي الجريح» la bléssure du nom propre [24] .

ويتناول الناقد الخطيبي في كتابه هذا ، الثقافة الشعبية في المغرب في الجسم الاجتماعي من خلال حقول دلائلية أربعة: بلاغة الأمثال وبديع الوشم وبلاغة الجماع والرسم الخطي.

ويبدو أن الخطيبي مغرم بالاتجاه الدلالي أو ما يعرف بالتداخل الدلالي، كما عرف عند رومان ياكبسون، وقد وسعه الخطيبي بإبداع خاص، وكأنه خطا على طريقة رولان بارط، أو اقتبس منه مسيرته المتدرجة في النقد، فبارط بدأ بنيويا شكلانيا، ثم انتقل إلى المنهج السيميولوجي، وبعدها وجد حريته النقدية في المنهج الحرّ الذي يؤمن بمتعته ولذته.

---

[22]) إدريس بلمليح الرؤية البيانية عند الجاحظ ص:251

[23]) نفسه ، ص:9.

[24](Abdelkebir khatibi : la blessure du nom propre ,ed :de noël 1974-1986
ترجمة إلى العربية ، بنيس بعنوان : الاسم العربي الجريح : دار العودة ، بيروت ،ط1 ،1980

والملاحظ أن الناقدين (بارط والخطيبي) يشتركان في الاهتمام، ويتقاربان في المنهج، فكل منهما يهتم بـــ(الصور ، الآثار، والأدلة، والحروف والعلامات) ويتقاربان منهجا، فيأخذ الخطيبي من بارط أبرز أدوات منهجه السيميولوجي والناقد بارط، يدين للخطيب بالاعتراف، فكتب له مقدمة كتابه الجسم العربي الجريح، بعنوان: هذا ما أدين به للخطيبي.

ويعتمد الخطيبي منهج التداخل الدلالي Intersémiotique هو يفترض العلاقة بين أنواع الأدلة، وهي في هذا الكتاب الموسيقي والمكتوب والمرسوم، علاقة تحددها هجرة الدليل من مجال إلى مجال آخر وصفة الإبداع في مقاربة الخطيبي تتجلى في قدرته على الانتقال مع الدليل الواحد بين المجالات المتعددة أي ما يمكن تسميته بالهجرة الثانية، هل هي عودة إلى الرؤية البودليرية مطبقة في مجال التحليل؟ إنها شيء من هذا وغيره... والتداخل الدلالي هو الانفتاح على انشباك العلائق بين الأدلة، ومحو كل فصل بينهما ومن ثم يتيسر لنا هدم مفهوم الدليل كوحدة ذرية أو سلطته على الأدلة الأخرى[25]

ويمكن تلخيص منهج الخطيبي « التداخل الدلالي» بما جاء في حديثه عن بلور النص le cristal du texte ويتوصل إلى أنه اختار الدلائلية لسببين في تحليله المركز على تعدد أنظمة دلالية مختلفة، كالحكاية والمثل والخط والوشم والنص الشبقي لصاحبه النفزاوي، فيقول « إن تحاليلنا تنتظم وفق حافزين، أولهما يقوم على كل الأنظمة الدلائلية هي ترجمة للجسم ومتعته: من الرسم الموشوم إلى اللذة المحرمة المتمثلة في قصة الطائر الناطق إنه نشر كتابة مرحة وعليها يعتمد اقتصاد النص واللذة والحافز الثاني ينتسب إلى تداخل دلائلي معترض، إلى الحد الذي يجعل المعرفة العلمية كل مرة متصدعة، مطوية ذات وشيجة بحتمية نصية، إنه تداخل نصي مرسوم حسب محاور ثلاثة.

---

[25]) مقدمة مترجم الكتاب ، ص:8.

1- دلائلية خطية (الوشم ، الخط) منظور إليها في سيمتها الرمزية، ففي حالة(الوشم) يعديد هذا الدليل الفارغ إنتاج كتابة قديمة مكتوبة، وفي الحالة الأخرى (الخط) يتعلق الأمر باتعكاس بعيد الدلالة ينطلق من القانون اللغوي.

2ـ بلاغة الجماع ـ وهي مسماة من قبل الصينيين القدماء بفن غرفة النوم وقد اخترنا (الروض العاطر) لأن هذا النص مسموع أكثر مما هو مقروء جريا على عادة سماع (ألف ليلة وليلة) ومن هنا يتموضع بين الثقافة المكتوبة والثقافة الشفوية.

3ـ دلائلية شفوية ـ(الحكايات والأمثال) وسنستفيد منها بعلاقة الصوت بالأسطورة »[26].

وفي تناوله لحديث الأمثالle discours parémiologique يبدأ الخطيبي بجمع مجموعة من الأمثال الشعبية حوالي 48 مثلا يطلق عليها كوكبة يجعلها متنا (Corpus) للدراسة وفي نظره أن الجسم كوكبة من الأمثال؛ وحفظ الأمثال حسبه ينطلق من طريقة التذكر فيقول « يستعمل البعض من أجل حفظ الأمثال طريقة التذكر، إذ ينطلق بها حسب أعضاء الجسم المختلفة، وليس هناك ما يثير في هذا الاقتصاد للغة، عن تلبيس الجسم بفضاء رمزي ومُقنَّنٍ هو ممارسة معمول بها في الثقافة الشعبية (المغربية) من طبّ وعرّافة وتعاويذ. إنها ثقافة تلح على النسك والسماع اليقظ المحفوظ والجسم هو المكان المركزي الذي تبدأ فيه الكلمة تعيد بدءَها»[27] وحاول أن يجعل الجسم والمتن من أصل واحد في اللغة (Corps-corpus) وهذا باللغة الفرنسية التي كتب بها الناقد كتابه) فالمتن والجسم كل منهما يسكن الآخر، ويؤسسه (se logent et se fondent)[28]إن الجسم الحمدلي le corps doxologique) يستدعي قراءته كانفصال بين الأرض والسماء بين الروح

---

[26]) الجسم العربي الجريح، ص:25.

[27]) نفسه ، ص:29.

[28] انظر : الكتاب الأصلي بالفرنسية La blessure du nom propre ,p :25

والجسم بين الطاهر والناجس بين اليمنى واليسرى... إن جسم المؤمن من منشطر إلى قسمين وغائب عن نفسه،... يعتقد المصلي أنه سيرتفع نحو السماء، وسيترك جسمه على سطح الأرض سماء/ أرض، روح/ جسم طهارة/ نجاسة يمنى/ يسرى، إنها تعارضات تنتهي إلى الوهم الاهوتي » بينما يرى الخطيبي أن هناك جسم آخر هو الجسم المثلي أي المجسد في الأمثال: وهو في نظره « أكثر قدما من الجسم الحمدلي، ينغرس في كلام لا يقل عنه قدما وذاكرة جماعية، جسم يتضمن لا نهائية الكلام والشعائر والعقائد والآداب الشفوية، هذه الآثار التي عادة ما نسينا أصلها الواضح، وبالفعل فإن المثل يتأثر بالكلام الديني... والكلام الشعبي بمنحُ للمثل حقيقته (لا يضحك إلا مرتعشا)[29]

ويسعى الخطيبي إلى تعريف المثل، فيرى أنه من الناحية اللغوية هو بنية إيقاعية ثنائية،... إنه بنية ثنائية قابلة للتتجزئ إلى منطوق رباعي الأجزاء وتبعا لترتيب الأفكار يميز الخطيبي بين ثلاث بنيات للمثل :

1ــ البنية البسيطة: تضم كلمتين واستعارة واحدة، مسجوعة او مسجوعة

عينك ميزانك =(عيناك ميزانك)

بحال بحالْ الشعر فلعجينا = (كالشعر في الهجين)

2ــ البنية المركبة: وهي منطوق يتساوى (جزءاه جملتان)

إلا هزال كل الراس = (إذا هزل كل الرأس)

ويلاّ سمان كل الراس = (وإذا سمن كل الرأس)

3ــ البنية الموسعة : وهي منطوق ثلاثي الأجزاء ناتج عن تمدد بسيط للبنية الثنائية، وهذه الاستقالة المبكرة تغوي كل المعنى، إنها مزايدة على شبه ثراء تواري محايد.

شعنْدْ القرعا ما ترعى =(ليس للقرعاء ما ترعاه)

---

[29]) الجسم العربي الجريح ص:32

غير المشطا وخيط راسها = (غير المشط وخيوط رأسها) [30]

أما من الناحية الدلالية فالناقد الخطيبي، يلاحظ عدة دلالات حاضرة في المتن Corpus المتعلق بجسم الانسان، وقد أطلق عليها تغيرات مبحثية، منها حضور العنف المتوحش... هناك رأس داخل خلية النحل وعيون مثقوبة، ورؤوس مقطوعة في رمشة عين (إنها حركة الملحمة نفسها) وحنجرة مذبوحة ...! فالمثل يلوك الجمل ــ الصرخات والكلمات الصوتية إنه حديث طائش إلى حد ما، عنف اولا في انغلاقه الأكثر جنونا أي انغلاق استيهام الذة المعربدة المتعة المحلقة.

الراس بْلا نشْوا قطْعوا حلال = (الرأس بلا نشوة قطعةُ حلال)

إن كلمة النشوة مثلا هي طيش يسببه الخمر، وبفعل هذا الاندفاع نفسه لا يحتاج هذا المثل إلى قافية، إن المثل يزيف الجسم الحمدلي (المقدس) بطريقة مضاعفة، ففي الجزء الأول من هذا المثل نرفع المنع عن المتعة المجنونة... والفعل الثاني يشوه المعجم الديني إذ كلمة حلال تحل محل القافية نتيجة حمولتها الرمزية... وتكمن حيلة المثل البارعة في رتق وفتق التعارضات الدلالية الثنائية حسب انفتاح خفيف، يتقدم ويتراجع بين الحركات الخيرة للأجزاء..[31]

وإذا كان المثل بمعنى ما يفرغ اللغة، حسب الخطيبي ، فممارسته عادة اجتماعية، واستعمال المثل ليس استشهادا بريئًا لوقف عنف استطرادي ولكن من أجل إشعار محدثي بأن ليس في إمكانه تسلم جسمي بسهولة واحتضان المثل ، يقول الخطيبي يفرض زمن العادة وفق متعة وحركة دلالة دائرية دومًا [32]

وحضور الجنون، الذي يطلق عليه الخطيبي،(الجنون جغرافية هائلة الحجم فالفضاء لا نهائي ... عن السخرية المثلية ، حسبه ، تكمن في التلميح بأن الممكن

---

[30]) السابق، ص:35

[31]) نفسه ، ص:36.

[32]) نفسه ، ص:36.

يوجد بجانب الجنون، وأن « الواقع ليس إلا رمزا ومستقرًا للجنون الذي يسكننا فالجنون وهم مجزأ بالكلام.

براسْ لحمق كيَقْطَعْ الوادْ = (برأس الأحمق يقطع النهر)

فإذا كان المثل يستخدم الصورة السابقة في قطع النهر ، فالعادة أن نصل إلى الشط الآخر من النهر سباحة ومنطوق المثل المذكور، يقول الخطيبي ذو بساطة ملساء وطافية والتقديم او التأخير هو وحده الذي « يطبخ» البلاغة بتواضعه الكبير ... ويمكن لنا برجات صغيرة ، أن نحيط بفضاء الحديث الحكمي والجسم المثلي... وأن تعيش جسمك معناه أن تحطم كل مرة من خلاله انغلاق رمزيته[33]

وحضور الضحك في المثل الجسمي يقول عنه الخطيبي: هو ضحك أصفر قمعي يجزئ ويقسم الأعضاء والحواس إلى نوعين، طاهرة ونجسة والجسم هو لائحة القيم التي يوجد مركزها في مكان آخر . وفي المقابل نجد الضحك أمر إلهي، والوعي الديني يرتكز على منح الصحة الأخلاقية لكل عضو من أعضاء جسمنا، ويعطى الجاحظ للضحك ثلاث وظائف، هي :

1ـ منطقية ، فالضحك هو البرهنة على حجة ـ2ـ أخلاقية : إذ ينتج الضحك الفعالية وهو قانون اقتصاد الحياة ـ3ـ شبقية، فالضحك يريح الجسم ويصلح الميل إلى البكاء الذي ربما يعمى البصر، وفي رأي الخطيبي أن الفن السامي للمثل هو أن يخلخل البلاغة مهما كانت في أصلها بسيطة وملساء، ويستشهد بقول جورج بطاي (أضحك بعفوية ألوهية لا أضحك عندما اكون حزينا، وعندما أضحك، ألهو جيدًا).

والخطيبي يجعل من المثل الجسمي تعميقا للمتعة فابتهاج السامع ينتج

---

[33] الاسم العربي الجريح ، ص:41.

عن الاقتصاد القائم على الاكتفاء الذاتي في المثل) وميْلا إلى الجنون والضحك باعتباره ينتج الفعالية ويريح الجسم، ويجلو العين)[34].

وتحت عنوان « فن الأشكال البسيطة» يتحدث الخطيبي، عن التكلم بالأمثال وبلاغتها فيقول « لم نعد نعرف كيف نتكلم بالأمثال، ومحل هذا الحديث حلت مجموعة من الجمل الجاهزة المعتوهة إلى حد ما ، تتحقق بلاغتها المعممة نهارا وليلا في الصحف والإذاعة والتلفزة... هذا الحديث الإمبراطوري يولد الفراغ يمسح التخيل وأشكاله، ووظيفته هي أن يدمج، أن يدمجنا في المؤسسة في البنية الاجتماعية واستهلاك النص الذي يميّزنا، شيء آخر، إنه العنف الهادف لتحطيمنا الذاتي المحموم المثير للضحك بالطريقة نفسها التي تنفجر فيها ذاتنا على شكل مظاهر خارجية، إننا أنفسنا متعلقون بنسك جسمي، ففي النَّفس تتم طريقة النطق برمتها، وبين الواقعي والمحتمل يسكن الوعي البلاغي»[35] .

أما الكتابة بالوشم Tatouage. Écriture en points والذي عنونها الخطيبي بـــ « الوشم : كتابة بالنقط» يبدأ الخطيبي بتحديد رمز الأدلة وانتقالها في رغبة انتقال هذه الأدلة المكتوبة على الجسم والمهاجرة في فضاءات أخرى فيقول« إن ما يثير انتباهنا هو الهجرة من دليل« رمز» إلى دليل آخر ، مهما كان ضئيلا (كالنقطة مثلا » وبالتدرج فإن الانتقال الواسع للرسوم، هذه الذخيرة غير المسموعة للأشياء يمتد من حفر صخري مثلا إلى الخط، مرورا بزربية (بساط) بوشم، بهلال او بمنديل موشح ولكن هذا الاضطراب في الأدلة ليس إلا حافزا (مسافرا هو الآخر) لتساؤلنا إذن إنه انتقال للأدلة ضمن سلسلة مغامرة، حيث يربّح تشخيصها مرة بفك المعنى، وبتجميد هذه الحجرة في حركة بيضاء، مرة ثانية، ما حية بمعنى ما الفضاء الدوراني الذي يتقلص إلى نقطة، حد»[36]

---

[34]) السابق انظر الصفحات من 38 إلى 42 ، ص:38-42

[35]) السابق ، ص:38.

[36]) الاسم العربي الجريح ، هي 49.

والوشم هو كتابة بالنقط، ولم نعد نعرف رمزها الأصلي، لكن كتابتها الموجودة ــ يقول الخطيبي ــ إلى الآن تتحدى نظرياتنا عن الدليل.

وزيادة اهتمام الخطيبي بالوشم، هو ما يتعلق بالتحريم المسلط عليه من قبل الأديان التوحيدية، وكأن الكتابة الإلهية أرادت بالتطريس D'un trait palimpseste محول كل الكتابات السابقة عليها وخاصة الكتابة المسطرة على الجسم... إن الدين في ارتباطه بالكتابة رمى بالوشم في مجال المحرمات وهناك نصوص في الكتاب المقدس تشير إلى علامة تعيين دليل الإيمان ... منها «... لا تضروا الأرض ولا البحر ولا الأشجار حتى نختم عبيد إلالهنا على جباههم وسمعت عدد المختومين مائة وأربعة وأربعين ألفا مختومين من كل سبط من بني إسرائيل(الإصحاح السابع،1. 2 .3 .4) وأيضا « وله (أي المسيح الذي كان يركب فرسًا أبيضًا) على ثوبه وعلى فخذه اسم مكتوب ملك الملوك ورب الأرباب»(الإصحاح التاسع عشر ــ16) وفي سفر الخروج « لا تضع لك تمثالا منحوتا ولا صورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض» (الإصحاح العشرون 4) وتميز شعب الأوفياء عن غيره، فالأمر يتعلق بنظام تراتي بين المؤمنين والكافرين، بين الأحرار والعبيد بين النساء المحصنات والعاهرات، وباختصار سنعثر على التقسيم الثنائي بين الطاهر والنجس، وستخص الثقافات ذات التأثير اليهودي ــ المسيحي الوشم، فيما بعد بمجال البربرية والأوباش والمرض العقلي حسب رأى الخطيبي.

إلا أنه عندما تحدث عن الإسلام وموقفه من الوشم فإنه قال : « صمت الإسلام عن موضوع الوشم، ولكن حديثا يقول ضمنيًا « لعنت الواشمة والمستوشمة » فأصبح الوشم بمرتبة الربا لأن تبديل كتابة مقدسة بكتابة النقط يكاد يعصف بالتراتب الألهي للأدلة، وهو تراتب، أمرت به الكتابة التي ترجع إلى قضاء إلهي، إلى حديث متعال، إن على القراءة غير الدينية للجسم أن تخضع إذن

أثناء تداول الأنظمة والأحاديث إلى القانون الحمدلي الذي له وحده القدرة على حجب الحرف المخطوف والجسم المختل... الأنكار الديني للصورة المشخصة يبقى متساوي الحدَّين باستمرار.

ويتساءل الخطيبي عن المحرم (الموجه ضد عبادة الأوثان في الجاهلية) لم يعضد بصيغة مفارقة الكتابة التي أراد الإسلام كبتها وسنرى فيما بعد كيف أن الخط العربي انتهك بأسلوب رائع هذا المحرم، في الوقت نفسه الذي بقي فيه مخلصًا للكلام الإلهي،... فليس التصوير وحده (وهو بالأساس تجريدي) الذي كان قادرا على التعايش مع الفنون التشخيصية(وبالأخص فن المنمنمات التي عاصرت مسرح خيال الظل في العالم العربي)، بل إنه أصبح رغم التحريم القريب أو البعيد عن الصراحة، ذخيرة معممة للأدلة[37].

ومن التحريم المزدوج(ديني، ونظري لدى اللغويين خاصة) يهتم الخطيبي أكثر بالوشم وربما وجد في المطالبين بالاستقلال والمدافعين عن فكرة الثقافة الوطنية لدى الشعوب التي ما تزال تحت الهيمنة الغربية، وهي ليست إلا السمة الأيديولوجية للبرجوازية الصغيرة فباسم الثقافة الوطنية تصادر وتحتقر قيم الثقافة الشعبية التي هي أقل اعتمادًا على الكتابة وأكثر حساسية لاستمرارية تاريخية مكتوبة على الجسم[38].

ويحدد أنواع الوشم في(الوخزة، وشمة ، وشم ، كتابة) فيستعرض المعنى اللغوي والدلالي ، فالوخز S Tigma في اليونانية تعني الوخزة بالحديد المحمى أو الوشم بأداة حادة... أو الوشم بصفة عامة .

و Stizo ، هو فعل وخز وضع علامة بالحديد المحمى أو أداة حادة، علّم فرسًا، رقَّم، نجد هنا ثلاثة أنواع معينة من التسجيل، أولها وصف اجتماعي

---

[37]) السابق ، ص:53-54.
[38]) الاسم العربي الجريح ، ص:54.

للترتيب(رسم بعيرا، شخصًا، عبدًا) وثانيها رسم الوشم، وثالثها وهي الترقيم بالنقط، تشهد على استحالة التخلص من مرحلة الكتابة من صور وتنقيط من الفضاء اللغوي، ولذا تجب إعادة النظر استراتيجية التنقيط الدقيقة داخل النص.

أما وشمة، فإن المعاجم العربية تحيل على أن « الوشم: ما تجعله المرأة على ذراعها ثم تحشوه بالنوْعور، وهو دخان الشحم» وأيضًا « او وشم الظبية والمهاة خطوط في الذراعين » وفي حديث أبي بكر « أشرف من كنيف، وأسماء بنت عميس موشومة اليد ممسكة، أي منقوشة اليد بالحناء» في مكان آخر في لسان العرب أن « وأوشمت الأرض إذا رأيت فيها شيئا من النبات» ويقال بيننا وشيمة أي كلام شر وعداوة » ووشم قريبة في أصلها من وسَم « والوسام: ما وسَمَ به البعير من ضروب الصور».

ويعتقد الخطيبي أن الكتابة بالوشم « تعمم حسب اعضاء الجسم، بإخفاء المعنى في رمز دائري مغلق بما يفسر بوضوح التوتر الموجود في الإسلام بين الكتابة الجاهلية وكتابة القرآن... القائمة على جمل مسجوعة، اعتبرت كتجاوز لا يمكن التراجع عنه لمجمل الكتابات السابقة عليها ومع ذلك فإن كلمة وشمة استمر استعمالها في الأدب العربي»[39]

والوشم عند الخطيبي هو في الأصل علامة رمزــ صورية ما يثير دهشتنا، هو أن الإنسان تعلق في إصرار بالارتجاج الهندسي لأدلة ميتة، مثل علامة وشم زربية(بساط) آنية من الفخار وشاح مرسوم ، والعلاقة بين هذه الأنظمة بعيدة أن تكون جلية، ولكن يظهر أن العلاقة بين الوشم والتصوير يمكن أن تكون قابلة للتفسير(لأنه يمكن أن نمسك بالرابط بين الوشم وأدلة الكتابة مهما تطور شكل الرابط) حسب رأي فيفريي feverier[40]والذي اتخذ من كتابة « نزيبيدي»

---

[39]) السابق ، ص:55.

[40]) السابق ، ص:173 مع الإحالة على كتاب.J.G. février histoire de l'écriture ,Payot 1949 ,p :30-31

« Nsibidi » العجيبة لتفسير هذه العلامة (الوشم وأدلّة الكتابة) وهي الكتابة الرمزية التي قامت بها جماعة سرية في نيجيريا وهي ليست كتابة بالمعنى الحقيقي وإنما هي انتقاء لرموز وحروف لكل منها في الوقت نفسه قيمة سحرية، هذه الكلمات عادة ما تكون موشومة على الجسم ولها بصفة عامة خاصية صورية مركزة، وقد تم ضبط معناها في مناسبات عدة ... فالدليل الخاص بالنقد (المال) يقابل قضبانا مطوية من النحاس، وتعارض الشهادات المتناقضة يترجم بخطين متشابكين، أولهما مستقيم وثانيهما متعرج وفكرة التجارة مرموزة برجل (تاجر) في مفترق الطريق إنها ألغاز صغيرة تبعث على التسلية اكثر من كونها نظامًا متجانسا للكتابة وأهميتها تكمن في الرابط الموجود بين المكتوب والوشم.

ومن خلال اللقاء الضروري بأسماء أنواع الوشم، يقول الخطيبي، دفعنا إلى التفريق بين تحليل الأشكال الهندسية وأسمائها التي تميز مختلف الرسوم الموشومة ولعبة التداخل الدلالي... هي علامة على الفرق الدوراني الذي نتحدث عنه بإمتاع [41] .

ويرى الخطيبي أن الوشم كلعبة صورية يعمل على تشويه الذات مادامت تتبعْثر في هندسة لا يعرف أصلها في غالب الأحيان، وافتقاد السياق بين الوشم وتاريخه بسبب افتقاد الموضوع الذي اعتبر أصليا.

والوشم عنده لباس مكتوب يقاوم الرؤية لا يتصل بأي نظم معروفة لدينا بل إنه ينحصر في ذخيرة من الصور الهندسية قابلة هي نفسها لتستكشف بسهولة والأثواب والأشكال الهندسية التي تخترق عدة أنظمة دلائلية يطلق عليها الأدلة يطلق المهاجرة والهدف من الكتابة ــ في نظره ــ هو تذويب حديثنا في حيوية مماثلة من خلال الانتقال من نظام دلائلي إلى نظام آخر.

---

[41]) الجسم العربي الجريح ، ص:58

وينتقل الخطيبي إلى تحليل الوشم عبر الرسم للجسم، فيسأل كيف ترسم المرأة بالوشم ويحيل على الصور الهندسية أو الأشكال الهندسية والتي أعطى لكل واحدة رقم شكل فعندما يتحدث عن، أشكال الوشم، يجعلها متسلسلة ويشير أين موضوعها في الشكل أو الصورة، ويقترح طريقتين لرسم المرأة ــ الأولى عبر الصور الأساسية (الأشكال) والثانية سماها الجسم المدمّر[42].

أ ــ الصور (الأشكال) الأساسية (الشكل رقم 3 وتشتمل على :

- النقطة، او سلسلة من النقاط، ويمكن أن يختصر الوشم ــ حسبه ــ في نقطة،
- الخط المستقيم والزخارف التي تشتق عنه.
- زخارف صليبية الشكل
- زخارف نجمية الشكل
- زخارف على شكل(V)
- ما جاء على شكل شارات عسكرية
- شكل المعيّن
- دائرة.

وفي ــ رأي الخطيبي: أن إنتاج ثوب ما يتشكل حسب حركتين: لغة فردية ولغة اجتماعية، فاللغة الاجتماعية: هي فردية اجتماعية: حيث أن قليلا من الأدلة يكفي لانتاج نظام دلالي محلي(قبلي مثلا).

واللغة المفردة الشخصية، وهي: أسلوب الواشمة أو الواشم، لا يظهر أن لمثل هذه الذخيرة من الأدلة، التي عادة ما تكون فارغة الدلالة، قاعدة لتعيين كل جزء من أجزاء الجسم ، فاللغة المفردة هي التي تقرر هذا التعيين.

ب/ الجسْمُ المدمَّر ويحيلنا على الصورة رقم 4) فالخطيبي يريد ربط هذا

---

[42]) السابق ، ص:60.

الرسم حسب اللحظات الهاربة للذتنا، هذه اللذة، في رأيه ــ يعبر عنها رغم ذلك بقراءة التشويه، يعني تخريب هيكل المحرمات الإسلامية التي تحكم وثائق اللذة، وهذا معناه منح الجسم قيما أخرى لم تسمَّ بعد وتنظيما موسعا للأدلة وشروحا لها بطريقة مغايرة حسب مختلف نقط الجسم .

ويرى الخطيبي أن هناك منطقا قمعيا يمارس على الجسم (الاستمتاع) وليس بين الرمز الديني والمنطق القمعي ما يثير الدهشة، وبما أن التوازن يحرر الوجه/ الكلام ويحافظ على اليد التشخيص، وفق تناسق منغم للقيم، فإن المركز (أثر الله) والذات (ظل لمثل هذه الصورة) يقيمان في نقاط محدودة من الجسم.

ويشرح الخطيبي أكثر عبر التحليل للخلفية التحليلية المرتبطة دائمًا بانغلاق الميتافيزيقي تنحصر في تعميم الثوب الموشوم، خلفية تحليلية، معناها الاهتمام بالصدر والظهر ثم التنقل عبر الظهر، والفخذين والأرداف، وقد توحدت الآن كل هذه الأعضاء في نصنا هكذا يمكن أن نعشق هذه المرأة، ونستمتع بها حسب كيفية الجماع... وتثبت الكتابة حضورها بشكل فعال، من خلال الانتقال من حركة لأخرى، وبهذا ينبني مشهد عملية الوشم بفعل قليل من الإبداع النظري وبالتالي فإن الوشم هو من غير شك الحالة المبتذلة للصمت والعزلة.

فإذا كانت هذه هي حالة المرأة والوشم ، فإن الخطيبي يحلل قضية الوشم للمرأة وصيانة وجه المرأة في الإسلام باللثام، ويرى الخطيبي أن ذلك الصون يكون بضعف اللثام وهو الوشم كما يصان بضعف الضعف وهو الوشم بالحناء (وشم مؤقت) وبالحرقوص الذي يتدخل بواسطة اللون من الدرجة الأولى، ليكتب بدوره رسم هجرة أخرى إنه تسرب للذخائر التي لا تزال تدل على التوتر المستمر بين اللغة المكتوبة والتخطيط.

ويصل الخطيبي إلى دراسة العلامة الأساسية للوشم المغربي، يبتدئ بما

يسمى « العياشة» ــ ما بين الحاجبين ــ ويقسم الجسم إلى ما هو جبيني، وما هو واقع بين الحاجبين، وعادة ما يخضع هذا التقسيم لشكل جزئي ثلاث نقاط عمودية، او أفقية، وربما إلى استعمال زخرف صليبي مزين يذكرها بعلامة الزربية (البساط) أو بدائرة مزينة بعلامات صليبية.

ويطلق الخطيبي على الدليل (الوشم) العين الثالثة، وهذه العين الثالثة هي التي تحرس من العين السلامة(ولكن ما هو السوء في حالتنا) فالعين الثالثة كما هو مبين في(الصورة 4) مسافة مضاعفة، حيث أنها بداية الاقتصاد الخطي تستبدل العين بدليل آخر إنها يقول : الخطيبي ــ الوسيط الذي ينظم الجسم من جانبيه الأيمن والأيسر ونجد إلى أسفل على الجسم المرسوم، زوجا من العين الثالثة يشمان الأرداف فهذا الثالث العتيق (صورة4ــ) يسترجع وضعا تناظريا بشكل مضاعف ملقى فيما بعد في التردد بين الأمام والخلف هذه هي الخلفية التحليلية لكتاباتنا.

وهناك نوع آخر من الوشم يسمى « السيالة » وهي وشم على الذقن مرسوم عموديا من الشفة السفلى إلى طرف الذقن ستمر على العنق والصدر بشكل زخرفة زربية(بساط) بربرية.

ويصل الخطيبي إلى استنتاج أن الوشم لباس مكتوب فإنه يقاوم الرؤية إذ أن اللباس المكتوب جسم، والوشم، كثوب مكتوب، يحتل منزلة بين اللباس والعري، أي أن الوشم هو اللباس الثالث بالنسبة للجسم المكسو باللباس والجسم العاري ومن هنا ــ يقول الخطيبي ــ جاء اهتمامنا بالعين الثالثة واليد الثالثة ولم لا الرّجل الثالثة.

والعين الثالثة ــ حسبه ــ والثوب المعمم والزخرفة فوق العانة(تسمى وشمة فوقه) وهي موجودة في الأمام حسب العادة المغربية(الصورة رقم4) في

جسم المرأة المرسوم على يسار الصورة) انتقلت بطريقة أخرى إلى الظهر على شكل ثلاثة خطوط حمراء، هي خدشات المخالب هذه هي علامتنا الخاصة والحاسمة وهكذا يحجب الجسم الحمدلي من غير خضوع للقيم الأخلاقية، هذه العلامة كما لُخصت هنا هي حركة زخرفة موسعة في وسطها الجسم (المكتوب) المنهوش بالأحمر [43].

ويقرن الخطيبي جسم المرأة بالعدد، وهو رقم خمسة، ويعرف هذا الخماسي الأجزاء على شكل مضلع نجمي لكن أشكاله غير محدودة، فالخمسة دليل مهاجر يحمل عدة زخارف هندسية، ويثيرنا هذا الخماسي الأجزاء بثباته لقدرته على التشكل من مختلف المواد وفي كل فضاء منذ القدم، إلى يومنا، وذلك التعدد لا يتعارض مع زخرفته البسيطة، إذ أن التركيب متنوع بشكل مدهش(صورة رقم5) والمهم يقول الخطيبي هو قدرة هجرته المثيرة، فالدليل الخاص يضاعف صورة كل الأشكال ويتوزع إذ لا نعثر على تفصيل لليد اليمنى، هنالك إذن يد ثالثة، كما هناك عيْنًا ثالثة، ولهذه الأدي أشكال في أغلب الحالات فالخمسة هذه المبسوطة اللامة من غير شك، هي صورة أساسية مهاجرة وتائهة في الفضاء.

وخماسية الأجزاء ــ حسب الخطيبي ــ لها خاصية تداخل دلالي معروفة في ليلة العرس بالصحراء المغربية، في الفرح والزخرفة بالحناء، ويعطى هذا المثال الدقيق على ذلك.

تخلع الحناية (المرأة التي ترسم الحناء) بقايا الحناء عن العروسة وبعد ذلك تلمس بيدها يد المرأة الجليسة بقربها وتلمس هذه المرأة بدورها منْ تجلس بقربها، وهكذا دواليك حتى تلمس أيدي النساء الحاضرات ويصبح الحفل موشوما بأسلوب رمزي فهذه الحركة الفارغة هي أرفع أنواع الوشم، عن الخمسة تبعد الوشم

---

[43]) الاسم العربي الجريح ، ص:60-65.

وتمسحه وبالتالي فإن الفتاة البتول « العروس» تخضع لملامسة النساء قبل افتضاء غشاء مهبلها (بكرتها).

ويفسر الخطيبي العدد خمسة في اليد (الخمسة) تفسيرًا دينيا، فيقول « فنحن نقول مثلا أن الخمسة هي النقل التصويري لـــ « ال ل آه» الله خمسة حروف على رأس خمس أصابع، هذا تفسير ، أما الثاني فهو ديني إذ أن الخمسة حسب التفسير القريب من نظرتنا الأولى، فإنها قد تكون تحويرا تشكيليا لاسم الله (الدلالة) ما دام الله إدغاما لـــ «ال » التعريف، والاسم العربي الأول للألوهية « الاه» غير أن اليد « الخمسة» سابقة على الإسلام وبالإضافة على ذلك فإن هذا الشرح راجع لنوع من الفوضى التي إعادتها اللعبة الخطية ، بسرعة، إلى مسارها وأكثر من ذلك، فنحن دائمًا مع هذا الشرح داخل الانغلاق اللاهوتي»[44]

ويستنتج الخطيبي من هذا كله أن اللعبة الهندسية للخمسة تضاعف وجودها الخاص كعدد، زيادة على الخصائص التي تميزها كتكرار الخمسة أربعة أو ثلاثة ... أو ببساطة شكلا حائرا ولكنه مُدركٌ فالصورة التي تخضع للتقسيم تمحو العدد الذي يؤسسها... وذلك يجسد هنا الوشم المعمم الذي نعرضه هنا كأنه الثاني المعين من طرفنا (الصورة رقم 6) على اعتبار أن الجسم الأول هو الذي تحدثنا عنه سابقا بصدد العين الثالثة إنه مثلث كروي مركب من خمسة غوريات مخيطة طوليا اثنتين في الأعلى وثلاثا في أسفلها إنها وشم مرقم [45].

فالجسد الموشوم هو كتابة تخلخل مفهوم الامتلاك ، إنه الكتابة التي تلح على أن تكون مقروءة، محبوبة ، ومشتهاة، ضمن حركتها الأكثر إثارة وغموضًا.

---

[44]) الاسم العربي الجريح ، ص:67.
[45]) نفسه ، ص:68.

والوشم بالنسبة للجسد، هو العلاقة الموسيقية القاطعة، المطعمة في الجسم والتي تتطلب الانصات للشهرة في فرادتها وصمتها، وعدم قابليتها للنطق، والبلوغ هو علامة اضطراب الأدلة الجسدية، وينحصر تحقق طقوس الجنس في مضاعفة الألم بواسطة حد الإبرة، وليس من خوف الفتاة البالغة سوى أن يجرفها نهر من الدم، والوشم تصور هذا الاستيهام هذا الاضطراب الجسدي.

والفتاة المغربية « التي ما تزال مخلصة للثقافة الشعبية» يقول الخطيبي ــ يمكنها أن توشم في مناستين عند البلوغ والزواج، عن الكتابة على الجسم في اقتصاد الطبيعة تتجلى في الخط الذي يسم الدورة الدموية من ناحية ومحو غشاء المهبل (البكارة) من ناحية ثانية.

ويحاول الخطيبي أن يفسر« علامة البكارة » غشاء المهبل ودلاليته الاجتماعية ضمن نظام الأدلة بعيدا عن القول « بأن الوشم هو انتقال من الطبيعة إلى الثقافة » فالمهبل في تصورة أبعد من ذلك فهو « كمثل شاشة واقية وكعلبة العفاف، كحاجز بتولي، كستار شفاف، ولا مرئي يقف أمام النظر بين داخل وخارج المرأة، أي بين الشهوة وتحققها ليس هو الشهوة ولا الرغبة ولكن بينهما ليس المستقبل ولا الحاضر ولكن بينهما فغشاء المهبل (البكارة) هو الذي تريد الشهوة اختراقه ثقبه بالعنف الذي هو(في الوقت نفسه) الحبّ والقتل أو بينهما إن تحقق أحدهما يعدم معنى وجود غشاء المهبل » .

ويحاول إبراز العلاقة الدلالية بين اللون والتأثيرات فيه، فالوشم في هذه المناسبة غالبا ما يكون مؤقتا ــ يقول الخطيبي ــ عندما يعتمد على الحناء أو الحرقوص ويرد ذلك إلى « أن الدَّم لون الاغتصاب، واضطراب الأدلة، هو منفذ الغريزة الجنسية (حسب فرويد) وهو اللون الإلهي والأبوي الذي يحدث تراتبا عازلا في قوس قزح ليس هو غشاء المهبل(البكارة) قتلا إنّه لونه الطريسي وصوته ــ يقول الخطبي معللا ذلك بما يحدث يوم الزفاف بعد فض الغشاء

(البكارة) إذ يحدث في بعض الأحيان رفع سروال العروس مخضبا بالدم أمام الناس، ومن ثم فإن اللون الأحمر أيضا هو اللون المقتبس الذي يتميز به ويدل عليه دوران قوس قزح. نحن أمام فرجة، غناء ، رقص ، طعام ، وصراخ هيستيري لرافعة السروال المخضب بالدم، عدة حركات عاصفية تمنح الوشم (بهذه المناسبة قيمة كتابة بعيدة الدلالة [46]

ويحاول الخطيبي دائما استخلاص الدلالات، فالحناء لها عدة دلالات في أيام العرس والفرح، وفي اعتقاده أن الحناء كلون هو بين الاغتصاب والامتلاك الشرعي بين غشاء المهبل (البكارة) وإشباع الرغبة، تستمر طيلة أيام العرس... والحناء والوشم، الدم ، العطر،... هي دلالات الطب المثير للشهوة.

والوشم بالحناء ليست للزينة فقط والابتهاج والتعبير عن مكونات النفس، بل هي أيضًا للشفاء فهي طب لأعراض الحمى عند استعمالها للعذارى وعند خلطها بالشبّ تخبر المرأة إذا كانت مريضة بالزهري أم لا وتحمى الطفل من وراثة أمراض الزهري وتشرب النساء الماء الذي تمرث فيه الحناء لإيقاف العادة الشهرية كما تصلح لصيانة جمال الجسم أو افتتان الغريم مثل هذه العادة العجيبة المثيرة للدهشة (المرأة التي تريد أن تفوق النساء الأخريات في الجمال، تفحَّم المنديل الذي يمسح به الخادم والخادمة بعد انتهائهما من الجماع ثم تخلط الحناء برماده وتمزجه بقليل من الماء فينتج عنه عجين يحوِّل وجهها وضّاءً، ويمكن للمرأة بدل منديل الخدم ، أن تستعمل منديل عاهر، ولكن يجب أن يكون المنديل مسروقا في الحالتين معا حتى يكون الدواء ناجعًا).

ويمكن أن نستنتج ــ حسبه ــ التطعيم الوصفي أو الديني للوشم ويجد أن « الصليب » يعتبر عنصره الأكثر شيوعا فهو مخطط على ساعد الحجاج العائدين

---

[46]) السابق 72 مع الإحالة على كتاب كريستيفا J.KRISTIVA L'analyse de la couleur et son Triple Registre- cahier Retheorique 2/3-1979.

من القدس، ويشم اليهود المغاربة أطفالهم بصليب، وكما تعرف هذه العادة عند المسلمين جنوب وهران .

وتخطيط الصليب على شيء ما (الخبر مثلا) من اجل تقديسه وذلك بتقطيعه رمزيًا على أربعة، وعندما نقوم بحركة مماثلة أمام شخص فذلك يعني تشتيت سيطرته الممكنة علينا، والصليب الموشوم على الجبهة يثبت على العين الثالثة ضد العين اللامة.

كما أن الوشم من الناحية الشرعية غير مرغوب فيه إلا للضرورة العلاجية أو القبح الجسماني فالوشم العلاجي كتكملة للطبيعة ليس نفسه سوى صورة آثمة إذ أن الألم الذي يحدثه حد الإبرة ينضاف إلى المرضى أو/ إلى القبح ليخبر بهذا الفائض عن الرسم الدائم لله ولحضوره ، ولن يكون قبول صورة واقعية، وجدت لإشباع رغبة الجسد، إلا طريقة لحجب الرسم الالهي بكتابة شبقية، إنه إخلال للاستراتيجية الإنسانية للرغبة محل أمر الله حسب الخطيبي[47]

ويستنتج أيضا من الوشم لدى الإنسان والحيوان، بمفهوم السيادة والامتلاك لدى السيد أو في القبيلة أو لدى الصيادين أو العاهر فلكل وشم أو كتابة بالوشم لها دلالة معينة.

فالوشم كامتلاك متعدد ، أي مجرد جواز سفر طلسم(طريقة لتقوية الذاكرة) كان في افريقيا عبارة عن وشم يفرضه السيد على العبد، نشم العبد مثلما نشمّ الحيوان، وزهرة الزئبق عند المحكومين بالأعمال الشاقة على عهد الملكية الفرنسية والوشم كانت علامة (مميزة) للتمييز الخاص ببعض فيالق الجيش المغربي قبل المرحلة الاستعمارية وكذلك التوقيع الوحشي للمنفيين في استيتز Auschwitz يوشم على مقدمة ساعدهم الأيسر بواسطة قلم الحبر رقم التسجيل

---

[47]) الاسم العربي الجريح ، ص:74.

مضافا إليه حرف يقابل الرحيل، ودال كبير.

ويقرأ الخطيبي هذه السلسة من صور الوشم مستخرجًا دلالتها فيبدأ بصورة الصيادين البولينزيين الذين يفزع جسدهم العاري والموشوم بتمامه الأسماك الخطيرة .

ويقرأ وشم العاهر ، أنها سيادة محطمة ، ويفضى الوشم في هذا الإلغاء على حنين الصورة إلى مشهد هزلي تنفجر فيه ، من خلال لمعان ظاهر بعنف لآلئ براقة وخضاب تهريجي ووسوم ذات رسوم زهرية ونباتية ومعمارية، ورموز مقلوبة، ويفسر الخطيبي ذلك القلب المحطم بسهم الغرام من أجل إرضاء رغبة القوّاد[48] حتى أدّى هذا الوشم وهذه الرغبة في الفسوق بالباحث ج هيرير وهو منذهل فقال ، « من الغريب أن العاهر تعلن على جلد يمتلكه الجميع بحكم المهنة، أن قلبها مخصص لرجل واحد.

ويقرأ قراءة دلالية أخرى لوشم العاهر فوق العانة، ويصفها بالكتابة الكاذبة بلمح البصر المبهم، ويفسر تلك الدلالة بقوله: « ويسمح وشم ما فوق العانة الحليقة (يمحو الزخرف الشعر) وهو الهندسي في شكله وشمة فوقه، برؤية الاقتصاد الضائع للمنيِّ ونستطيع بلا ريب أن نبادل المنيَّ مقابل ثمن بخس، ولكن اللعبة الشبقية كاذبة فتصبح المحاكاة الساخرة صارخة [49].

أما العلاقة بين الوشم (الرسم الموشوم) واسمه، فيحاول الخطيبي دراستها بدقة عن طريق إبراز دلالتها المستوحاة منها، فيصل إلى انه لا توجد أية علاقة تمثيلية بين الرسم الموشوم واسمه فالاسم يمكن أن يكون مجرد حشو وفي هذه الحالة يحمل الرسم الاسم نفسه للمكان المعين من الجسم الذي ينتسب إليه، مثلا الصدر ووشم اللحية، ويرى الخطيبي « إن ما أمامنا هنا اسما مضاعفا يحجب في

---

[48]) السابق ، ص:75.
[49]) نفسه ، ص:75.

الوقت نفسه لعبة مسطحة ومزدوجة، وهذه اللعبة أكثر مقاومة على التحليل ومتمادية في الخدمة مَنْ منْهُما يرتبط بالآخر، الرسم أو الجسم؟»

وهناك أسماء رسوم أخرى ذات دلائلية تعين اسم الرسم الطابع (زخرف ما بين الحاجبين المكون من مخرز وخاتم) واسم تسنيدة للافاطمة الزهراء (زخرف على الذقن، وهو نذر للزهراء بنت النبي) وكذلك الخاتم السليماني (خاتم السليمانية) مرسوم على المعصم أو اليد أما زخرف الطلسم فالناس يقولون عنه بأنه يقي من العين الملامة.

والطابع المقدس أو النبوي مضاعفٌ هنا إمّا على شكل صورة شجرة النسب التي تحيل على النص المقدس وعلى أصل كل كلام للشهوة أو على حذف مهما كان مقتبسا ومغلوقا كحذف إلهي يتقلص إلى مجرد دليل يشير هو نفسه إلى الحركة التي بواسطتها سيصل إلى الآخر المرغوب فيه ويرى الخطيبي انه « يوجد في النص الواقي والمؤمن خداع شبقي والجسم كامتلاك إلهي، هو هذا العري الذي لا عوض له معلق بين السماء والأرض فالله يتصرف والإنسان يكتب، غير أن كتابة الوشم تشوه خداع ملكية مقدسة، إذ تستقبل الزخرفة بذاتها كنظام دلائلي تكتب بدورها نصا آخر، وجسما آخر، وهو بهذا يؤسس نزع ملكية مغشوشة للعري، ويظهر لنا أن هذا الزعم قابل لكل زوبعة للأدلة موسومة بكل خداع الانتساب إلى صنافة إلالهية إذ أن الخوف من العين يبعث بشدة على خلخلة الدليل ».

ويعطى الخطيبي عدة أسماء رسوم وشمية، مثل : العوامة يوجد فوق الكتف، وهي صورة حركية قريبة من الخط (بدون لغة) أكثر مما هي تصوير، ما دامت العلاقة الفضائية غير موجودة بين الدليل ومرجعه عن الصورة الحركية نقل شبقي، فالعين الثالثة هي التي تختار اللعبة في الوشم المطل (الطلالة) الذي ينظر ما بين الحاجبين والغمّاز وهو اسم أعطي لما بين الحاجبين، والرفادة، وهو

زخرف فوق الصدر، وتوجد كذلك هذا التعبير المتهتك « وشمة فوقه» تسمية تتضمن أن الوشم يوجد فوق العانة، هذه البلاغة(لمح البصر) تفسق بحرية محترمة لتقاليد الجماع إنها دعوة مزخرفة منظمة تزهر اضطرابا بسيطا ومنحلا.

ويتناول الخطيبي، طريقة أخرى لأسماء الرسم الموشوم، مثل التي نجدها تكتفي بالإشارة للون (الكُحّل) يوضع الأسود على الخد وهو بديل بذرة الجمال أو الإشارة إلى الرسوم الهندسية كبروج (الخط المنهج والخط المنكسر وهما معًا على الذقن) إذ توجد أية علاقة بين الاسم والتزيين، وهذا ينطبق على الرسوم الهندسية التي تسمى في بعض الحالات باسم نباتي أو زهري أو حيواني، ويعطى الخطيبي قائمة أو لائحة الأسماء الزخارف مختارة بدقة، وهي تشمل مختلف انحاء الجسم من الرأس إلى القدم، وهي تستمد جدولها من البلاغة العامة (بلاغة الثقافة الشعبية) على شكل مزدوج (نص الرسم، ونص الاسم) تُهاجر حركته بين مختلف الأنظمة الدلائلية كالوشم والزرابي والحلي... وليس فعل التداخل الدلائلي غير نقل شبقي وإنتاج المعاني المتكررة انطلاقا من دليل هندسي أو لون أو حركة وبهذا التصوير يُكتسب درس في التواضع حيث يصبح فقدان المعنى خطر حرفة (الكتابة) التي عادة ما تسلك سبيل الانبهار بلمح البصر، بخط مُرتقٍ [50]

وفي الأخير يرى الخطيبي أن البلاغة العامة الكامنة في الوشم يمكن أن نفهمها كإنتاج دال (تداخل دلائلي) محدد حسب مستويات ثلاثة هي ، الحرف والخط والموسيقى، ولا بد من البحث عن العلاقة الكامنة بين التركيب النحوي والتركيب الهندسي، ولكن يجب تعميم نقاط العلاقة والعمل مفارقة انزلاقها، وإثارة تفكيك التداخل النصي وهكذا يخلص الخطيبي إلى هذه النتيجة الهامة بعد كل تلك التحاليل لرسم الوشم فيقول « إن القراءة المتعددة المرتبطة ضرورة باللغة هي قراءة منحية من غير توقف طافية ومجنونة بالرغبة، تعطى للأنظمة الدلالية

---

[50]) الاسم العربي الجريح ، ص:79-84.

المكتوبة دلالتها»[51]

وقد اعتمد الخطيبي على متن من الصور الرسوم الموشومة على جسم الإنسان المغربي وفي أغلبها للنساء، وتلك الوشوم اعتمدت على الأبجدية التيفيناغية (تيفيناغ) او كما سماها أبجدية التوارق Alphabet touarg وهي تستعمل (24 حرفا) مشتقة من الكتابة الليبية القديمة والعلامات (الأدلة) مشتركة بين التيفيناغ والوشم وكما توجد أيضا أدلة (علامات) بين الوشم ووسم الحيوانات (انظر الصورة11) حيث يوضح الخطيبي كل علامة أو دليل لوسم الجمال ويرجعه إلى قبيلة أو منطقة من التوارق وعلامة وسم إبلها الخاصة بها.

أما تناوله « بلاغة الجماع La Rhétorique du Coit يتوجه الخطيبي قبل التحليل إلى وضع الكتاب الذي درسه (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ النفزاوي بأنه ليس كتابا خليعًا بالمعنى الغربي للخلاعة كما يرجو من قرائه تقبل بعض الأمور بصدر رحب مثل القول القائل استنادًا إلى النفزاوي أن قراءة القرآن الكريم مهيئة للجماع، يقول الخطيبي « لنقبل هذه الفرضية القدسية بحرفها مسرورين إذ ستكون على اللعبة المقترحة في الصفحة القادمة أن تخترق القراءة الملتصقة بالانغلاق الديني وتهتاج حتى تبلغ الضحك الصاخب، وعنف النكاح، إن القرآن إذا هو الكلام الشعائري الفاتح للشهية، إنه وسيلة الجماع فالنص يعلن عن الجماع، والجماع يشوه ويزوبع الكلمات وتغيراتها وفي هذا الطفو ينطلق النص الشبقي لشيخنا كطائر مذهل Comme un oiseau affolant

ولكن تساءل الخطيبي كيف يمكن أن نجامع برضى الله وكلمته؟ يقول: يجيبنا الشيخ منهجيا، بعده حجج طبية وتربوية ولكن الجميل هو النقل البلاغي اللطيف والتحوير المصور لتمرين تربوي بسيط على شكل شبقي حقيقي[52].

---

[51]) نفسه ، ص:84.

[52]) الاسم العربي الجريح 101،و133 من الكتاب الأصل بالفرنسية

ولذا يرى أن كتاب النفزاوي لا يوجد فيه خلاعة ولا كلام قذر لا قداسة له، تغذيه ما جنة ذات علاقة بالسيلان أي إنزال والمص المني فهذا النوع من الخلاعة يذيب الشبق، ونص الروض العاطر في نزهة الخاطر بعيد عن ذلك، فهو لا يخلخل النظام الحمدلي والاجتماعي، فالنفزاوي يتوجه إلى الله ويطلب منه العون دائما كما يكثر من الصلاة على النبي، وبلاغة نصه تقليدية إلى درجة الابتذال في بعض الحالات، إنها بلاغة الأمر والشرع دون شك إلا أنها تأخذ على عاتقها أن تصبح مثيرة على النحو الذي جعل منها صناعة إلهية تضطلع بمهمة تؤدي إلى قلب مفاجئ للصور والمعاني.

وعندما يتحدث الخطيبي عن الجماع فإنه يصفه بدقة وجعل ممارسته قاسية، وهو تعبير مربك للحلال والحرام فالجماع نسك، فيقول « عن الجماع يتطلب تهيؤاً طويلا حتى ينفذ بدقة، أي يحتاج إلى التضرع بعدة نصوص، بل بنحو مُعمَّم تتجاوب وتنحل من خلاله الحركة والخط والعطر في دلالة طافية، مجنونة بالشهوة، فالجماع نسك له قساوة وهذيان الممارسة الصوفية نفسها، إنه تعبير مربك للحلال والحرام، دوران لأدلة الجسم الخاضعة لتراتب إلهي والنكاح بقساوتة وطريقته الهاذية يمتلك حركته الحقيقية نفسها [53].

والخطيبي يرى في تركيب الروض العاطر انه خاضع لتلألؤ وتقاطع لثلاثة قوانين: القانون الحمدلي (المقدس) والقانون الحكائي والثالث القانون الرمزي.

فالقانون الحمدلي(كلام الله) الذي يفتتح النص ويختتمه مع وجود بعض الآيات داخل النص تنعشه،وهو قانون الكاتب المستلذ بترتيب المشهد الاستطرادي، إنه الصوت الظاهر للشرع والنفسُ الذي يجامع به الإنسان بطريقة إلهية ومن اللازم.. إفراغ القوة الناكحة في فضاء كوني من أجل شحن المرأة، وهذا النفسُ مقول بأسلوب مُنَغَّمٍ. فالسجع يفوق الشهادة على الأناقة المكتوبة مُموسقة على

---

[53]) السابق ، ص:102.

الجسم، كما أن الاستشهاد القرآني ذو طبيعة استعارية (أو رمزية) فإنه ينسجم مع كل ابتهاج تأويلي، إنه اصطلاح واضح يؤكد على تدخلاته لأن الاستشهاد كتابة ذات أصل معلوم ضروري وشامل أي سابق على كل قانون وكل كلام .

والقانون الثاني(هو الحكائي) وهو قانون النادرة والمكيدة وهو محدد بالكلام المتعاوف عليه أثناء التحادث وجريان الزمن الحكائي وهو الذي يزين حكمة أو يطور حجة شبقية بأسلوب وظيفي ويرى فيه الخطيبي انه « نص يبطل المعنى ويقلب مجموع القوانين، مع أنه مزخرف عادة ببلاغة باهتة ومعتمدة على الحشو، وليس إلا استيهاما مصنوعا من التهتك والعطر والموسيقى والخط المرتق على الجسم ولذا فإن تحوله لا يخضع إلا لمشهد الهذيان، ولا يخضع نظمه إلا لتحذلق العنف الناكح»

أما القانون الثالث (الرمزي) وبسميه الخطيبي « كل علامات التفسير أي بلاغة اللعب بالكلمات والتأويل اللاهوتي أو العلموي تفسير الأحلام وباختصار أيديولوجية النفزاوي الشبقية » كما يعبر الخطيبي على اندهاشه من نص الروض العاطر أنه حداثي فمجمل نظامه الدلائلي ذو تركيب نظمي ومعجمي بمعنى أن النفزاوي عرف الحداثة نسبيا... ويقارن بلاغة الجماع بنظام الطبخ والعطر، كعنف بين اللوغوس والجنس، إنزال المني بلعبة الكلمات وتجاوز ثنائية الزمان ــ المكان بدوران المشاهد الانتعاضية في كثير من الأمثلة المدوخة التي تمخض (كما يمخض اللبن) النظرية الحالية للدلالة»[54]

وإذا كان كتاب النفزاوي يعتمد اللغة السهلة، والمعرفة بالطب الشعبي فالأول تقلص المسافة بين الأدب الشفوي والأدب المكتوب والثانية لم تمح الفوارق بين الطبقات الاجتماعية في هذا النص، ويتساءل الخطيبي كيف يمكن للنفزاوي تحقيق ذلك بغير اللعب بالكلمات؟ إن الجماع يقول الخطيبي، ضروري كضرورة

---

[54]) الاسم العربي الجريح ، ص:102-103.

الكلام الإلهي، فالأول والثاني هما الشهوات التي لا تقبل اختزال تملك الإنسان للإنسان كل شيء يُلغى بين الرمز القرآني وابتهاج النكاح ما عدا الله الذي يرى.

أما العطور وحكايتها في العملية النكاحية، وبلاغتها فإن الخطيبي قد أسهب الحديث فيها، خصوصا فيما يتعلق بالدلالة او السيمياء وقد جعلها من أكثر المثيرات للشهوة والمتعة وبه تحدث الشبقية ويرى انه لا يمكن اختصاره في الطبيعة واللغة، القناع المتلاشى للعنف الناكح الذي لا يمسك ولأن السلسلة العطرية (كما تسميها اللغة الكميائية) تدخل ضمن الشهوة لا استمرارية تمثله، فهي دوار المعنى والحواس الخمس في معناها الكامل، وفي مقابل هذه الاستمرارية العنيفة يكتب العطر، وهو يتلاشى في جوف الجسد دليلا مصطنعا لفناء مصطنع، فالفناء المصطنع ــ في اعتقاد الخطيبي ــ هو فن الحياة، تحريف لتمثيل الفناء الحقيقي، فناء عذب ملتصق بارتعاشه اللحم ، هل هناك ما يرعب اكثر من هذا ؟ والبلاغة النفزاوية ، يقول الخطيبي متأثرة بهذا التنسيق البارع، الذي يتسرب على شكل سلسلة من العلاقات والتعارضات فالشيخ وهو يصف الفرج المحمود او المكروه والمهبل المحمود أو المكروه، ينظم التعارضات كما يلي: رائحة طيبة/ رائحة نتنة ساخن/ بارد، خصيبة اللهم/ ضامرته، وما هو حسن يوجد بحذاء رياض الجزيرة العربية وما هو قبيح بحذاء الانحلال كالبيضة الفاسدة، والحيفة الكريهة والبظر الراشح ».

وليس غريبا على من قرأ او اطلع على الأساطير اليونانية أن يتذكر مثيولوجية العطريات عند اليونان بأسلوب عجيب في أسطورة أدونيس والتي تجدر الطبيعة المنحرفة للعطر وليس عنف النكاح كالعطر إلا انحلالا زخرفيا للوجود تسيطر طائرا للفناء العاري عن العطر يدفع بالعري نحو التلاشي ويشطر الجسم، تبعا لرغبة الهاجس بان العطر زبد تكتبنا به قدم الراقصة (حسب ملارميه) عطر مزبد هنا يمكن التشتت الخالص لتصورنا عن الفناء كمعنى مبعثر

معطر منتشر ويعتقد الخطيبي أن حركة العطر هي سر الاضطراب الشهواني ودورانه، تتحدى قطعا كل قانون موسيقي ما دامت حركة العطر متقطعة قاسية وعنيفة[55].

وفي نفاذ العطر وسيطرته على الرغبة الملحة للرغبة في الجماع، يحلل قصة أو حكاية مسيلمة المدعي النبوية، والمدعية للنبوة المرأة التي نافسته، ولكي يقضي على هذه المنافسة يستشير شيخًا من القبيلة فينصحه بعد أن يعثت له المتنبئة (شجاعة التميمية) تطلب من مسيلمة مناظرته حتى تنجلي الحقيقة وللتأكيد من هو على حق فأشار الناصح لمسيلمة، إذا كان صبيحة الغد اضرب خارج بلادك قبة من الديباج الملون وافرشها بأنواع الحرير وانضحها نضحًا عجيبًا بأنواع المياه الممسكة مثل الورد والزهر والنسرين والقرنفل والبنفسج وغيره فإذا فعلت ذلك فادخل تحت المباخر المذهبة بأنواع الطيب مثل عود الأقمار والعنبر الخام والعود الرطب والمسك وغير ذلك من أنواع الطيب وأرخ أطناب القبة حتى لا يخرج منها شيء من ذلك البخور فإذا امتزج الماء بالدخان فاجلس على كرسيك وارسل لها واجتمع بها في تلك القبة أنت وهي لا غير إذا اجتمعت بها وشمّت تلك الرائحة ارتخى منها كل عضو وتبقى مدهوشة فإذا رأيتها في تلك الحالة راودها عن نفسها فإنها تعطيك فإذا ناكحتها نجوت من شرها وشر قومها واتبع مسيلمة نصيحة الشيخ الحكيم، وعندما أحس بان المتنبئة اشتهت النكاح أنشدها قصيدة يطلب منها فيها أن تختار وضع نكاحها فأجابته « اجمع هكذا أنزل علي يانبي الله »، وبعد الجماع اعلنت لأهلها أن الحقيقة عند مسيلمة وتزوجها بعد ذلك.

ويحلل الخطيبي هذه الحكاية دلائليا عبر تداخل الأدلة ليؤكد أن الحكاية هنا تؤكد شكل جملة شبقية في حالة تمدد، ترتق وتفتق حسب حركة اللغز المتتابع أي التساؤل عن من يملك الحقيقة؟ وتتأسس على أساس تبادل ملفق، مادامت اللذة

---

[55]) السابق ، ص:116.

المرتعشة هي أن تعيد التوازن كل مرة بتقنية ملائمة للسيادة الشبقية إن كتابة قصة أو روايتها ليست إلا إنتاج لذة تكرار، وما دام التكرار المطلق مستحيلا فإن كل تغيير للحكاية هو دائمًا حديث متعلق بهذه الاستحالة والحقيقة في هذه الحكاية هي وهم النكاح ولكنه وهم ينثر في طريقة آثار التجلي(وهي عقدة التجلي حسب علماء الدلالة) ويعتقد الخطيبي، أن التجلي ليس فقط لأن الأنبياء يولدون من نطفة (يسميها النفزاوي نطفة المني) ويجهرون بحقيقتهم ولأن التصوّف نص هذياني، يفجر من الجسم مجمل نظام وزوبعة الكون ويدفع به إلى التدفق، عن الجسم ــ في رأي الخطيبي ــ كالحليب، يعني أنه سائل له القدرة على الاستمرار، ومن أجل طبخ الجماع لا بد من الحصول على الجماع هذا الفائض الاقتصادي المتجدد من غير توقف ما دام الإنزال يغذي اقتصاد الموت فالله (القانون الحمد لي) هو الذي ينظم الإنزال، هذا الجريان للهواء والسائل، للمني وللحقيقة ، هو القادر على تدفقها وتتأسس البلاغة النفزاوية في الإنزال المثمر ويدنس مسيلمة المتنبئ السورة القرآنية (سورة الفيل) بإنزال المني في الفضاء بواسطة الطيب والعطر والمياه الممسكة والحرير، ثم يقذف المني في المتنبئة(شجاعة) عبر قصيدة رحوية، ثم مني حامل للحقيقة [56].

فإذا كانت البلاغة تنظم هذا الإنزال الكوني المنظم في اقتصاد وبلاغة عامين شخوصهما ــ في رأي ــ الخطيبي ــ هم الذين يتبادلون اللذة وهم الذين يستطيعون بحضورهم أن يخطئوا ورقة اللعب او القانون أن تقديم الواحد(ة)بدل الآخر ومن هو الشخص في هذه الحالة؟ يتساءل الخطيبي ــ إنه الشخص الفاني في شطحات النكاح فمسلمة يؤسس السخرية بتحريفه القرآن كحجة شبقية تافهة شيئا ما؛ وهو يغير موقع علاقة الجنس/ اللوغوس من طبيعتها النبوية إلى مجرد فعل إنساني ويحاول الخطيبي معرفة حقيقة الوصول إلى ما أقدم عليه مسيلمة،

---

[56]) الاسم العربي الجريح ، ص:118.

فيرى، أن المجتمع لا يقبل نبيين في زمن واحد، وهكذا استسلم مسيلمة لذوبان وجوده الإلهي فتم استرجاع اللوغوس بالسخرية والجنس بالجماع وانطلاقا من هذه الحجة الدامغة ينتظم مشهد الجماع في محاكمة التطبع، ما دام الشيخ الحكيم قد نصح مسيلمة بحل مسألة امتلاك الحقيقة بمجامعة المتنبئة، وهذه النصيحة هي أسلوب الخدعة إذ أنه يطبع الحقيقة بالعنف المتلاشى للعطر والجماع ولكنه تطبع مزدوج حيث يفترض أن العطر يفجر إنزالا دائما كاستهام ذوبان تام انزل لا يمكن ايقافه إلا بالتنكر لعلو الكلام وسلطته المطلقة ، وحسب الخطيبي فإن المتنبي صاحب حقيقة الجماع هو المولع بالذكر، بينما النبي (الحقيقي) يصب النفس الإلهي في الحكمة ومن هنا تأتي الأهمية التي أولاها النفزاوي لمسيلمة إن النفزاوي يعرف بطبيعة الحال أن الحقيقة لا تسلك هذا الطريق، ولكنه في حاجة إلى مسيلمة لارتياد استيهامه[57]

ويحاول الخطيبي أن يغوص في الحكاية النفزاوية أو النص النفزاوي ليستخرج منه بعض المفاتيح الدلائلية، مثل خضوع نظام الجماع لنص إلهي كنائي، ولكنه ــ في اعتقاد الخطيبي ــ يتبع طريقة وثنية(تمجيد الفرج) فالخادم الأسود وهو سيد التهتك يخاطب النساء بهذه اللغة، « في الذكر حيا تكن، وفيه مما تكن أيضا دينكن الفرج وروحكن الذَكر » وهذا هو أصل المعجمية التي تعين الأعضاء الجنسية، وفي رأي الخطيبي وانطلاقا من هذه المزايدة يولد تقابل الحكايات(النوادر) المقتضبة ولحمة الكتابة المتصدعة تتسلسل حكاية النفزاوي حسب مستويين من ناحية حركة ملحمية أو أسطورية هي حركة الحكاية الشعبية ومن ناحية أخرى حركة متقطعة لاهثة تعبث بها السخرية، ولعبة الكلمات الدائرية مختومة بصرخة أو صلاة، أو حكمة « نطلب من الله أن يعطينا فرجًا

---

[57]) الاسم العربي الجريح ، ص:118-119.

مثيلا ، آمين » أو « نطلب من الله أن يحفظنا من فرج مثيل أمين » فالحكاية منهوشة بكلام إلهي.

ويؤكد الخطيبي على أن الحكاية النفزاوية تنتظم ضد الخوف والانزال اللانهائي بغاية تقعيد الجماع ومن هنا يقول الخطيبي « تأتي ضرورة التبادل الدلائلي الصارم، المقيس، الدائري » وفي نظره « نظام الجماع هو نظام غزو يقعده العناق والعض والمص، ثم الغزو وتخضع الأدلة الشبقية لجغرافية مقدسة فلا بد من التقبيل يمينا وشمالا وإمساك الذكر باليد اليمنى، والنزول على المرأة من اليمين فالحركات اليمينية رمز اليُمن ويغير الجماع الإنزال الطبيعي للمني إنه الكمياء التي توحد الرجل والمرأة في الجسم المقدس، هذه الكمياء التي يحيل وصفها على كل بلاغة مائية « القبلة المبللة أفضل من جماع سريع »و « اللعاب ألذ من العسل الممزوج بالماء الصافي » ففي هذا الفضاء المائي، المعطر ينعكس الجماع فالرجل هو الذي ينزل المني والمرأة هي التي تمتصه « كأن فرجها يبتلع الذكر ويجعلك تظن انه يمصه كما يرضع الطفل من نهد أمه »... وتدور لعبة العناصر الهواء الماء) فالتقبيل والمص والإنزال هي جميعا كتابة مقدسة على جسم المرأة ».

ويجد الخطيبي في المقابلات بين عناصرها لها صلة بعملية الجماع أنها تحيل على الأساطير حول الفرج: إير/ نهد ، أم/ إير، حليب/ مني، هذه التقابلات تقذف بنا إلى أسطورة الفرج الأكول المعروفة في الأدب الشعبي المغربي[58]

ويستنتج الخطيبي أيضا ما أطلق عليه (النظام الأبيسي للجماع) ويحلل ذلك من خلال الوقت المفضل للجماع واختيار وضع الجماع، وكيفية الجماع فيقول« يتم الوقت المفضل للجماع حسب قاعدة صارمة تخضع لاختيار الجماع، تلقى المرأة على الأرض، تبدأ الحركة ثم تأتي الشهوة المشتركة، ما معنى وضع

---

[58]) السابق ، ص:120 وخاصة أسطورة عيشة قنديشة

يخضع لنظام أبيسي؟ إنه التركيز على مراوغة التناسق الإلهي للجسد إنه لذة مراقبة وكل وضع يقابل نموذجا هندسيا أو إيقاعيا، ولكل دليل حضوره الذي يستقبله ويسميه باستمرار فالجسد يقيس اقتصاد العنف الدائري: عليك أن تصغي وتستمع لتأوهات وحشرجات المرأة، وللأوضاع التي يوصي بها النفزاوي ، وهي في أغلبها مستوحاة من الشبقية الهندسية ــ تسميات لذيذة وهكذا تسمى السلسلة الاستعمارية نظام الطبيعة والأبوة الأبيسية[59].

وفي الأخير يريد الخطيبي أن يعرف مراد البلاغة النفزاوية او النص ككل عند النفزاوي ولغة الحلم، وذلك عبر طريقتين بلاغيتين طريقة هامشية، وهي طريقة كل لغة حشوية، وطريقة أساسية تركب في السلسلة الرمزية حركة غير قابلة للاختزال إلى مجرد حركة جماعية للقوانين والأصوات، حركة يؤسس بواسطتها التبادل المعممُ والكوني للأدلة، النص، ويدلّ على دوران الأدلة، ولا يكتفي شيخنا بالقبض على تشريع الجسد كتابة « وحاجبان من الأبنوس شبيهان بخط النون المنحني » بل إنه يستقبل بعض أشكال الحداثة في عصرنا وهو يبني المعرفة الجنسية انطلاقا من تفسير الأحلام والتغيير المضحك للكلمات.

والمعرفة الجنسية النفزاوية ــ حسب الخطيبي ــ هي تجلّ للغة وتراتبها فهذه المعرفة لها علاقة بكلام التخمين الشعبي مثل العرافة وقراءة الرمل، وكلمات السر...

ويقارن بين الأدلة عند الصوفية والبلاغة النفزاوية فالأدلة الصوفية تعتمد على لغة متفرعة إلا ثلاثة مستويات أولها الدليل الذي يحتار المصطافين الموحى إليهم... وثانيها دليل العرافة الذي بواسطته يعرف الحضور وينسى ومضة، في زمن الاحتجاب من جديد(حالة الإلهام)، والدليل الثالث: الدليل الجسدي هذا الفضاء الحيواني المنذور للتفتت.

---

[59]) الاسم العربي اجريح،ص:120.

بينما تتأسس البلاغة النفزاوية على الانكشاف البيفرجي للدليل فالله يحدد الآداب الشبقية ، والنبي يشرعها والكاتب يدونها ويستعمل النفزاوي كثير من الطرق لتسمية الذكر والفرج وأسماء كيفية الجماع من صورية وجناسية، إنها سلسلة من الصور تلبس الجسم بلغة متدفقة، وهذا ــ يقول الخطيبي ــ ما سميناه ببلاغة الجماع[60].

ولغة النفزاوي تجتاز الرمز أو أنها فوقية الرمز وهي لا تقبل الاختزال بما في ذلك الفضاء الخطي للكتابة، يعطي الخطيبي أمثلة من نص النفزاوي في تقليب الحروف فيقول « فمن أجل تسمية الذكر يكفي النفزاوي أن يقلب حرفا (الإير هو الاكر، قلبت الكاف ياء فصار الإير) أو يغير حرف علة بآخر وعلى النحو نفسه يظل معنى الحلم معلقا بانحراف خطى وقلب صوتي، إن النفزاوي لم يجذر من غير شك هذا التلاعب الاستطرادي، فتركيبه للغة ينتظم وفق بلاغة تتجاوز اللغة، تقاوم نظافتها وهذا واضح في تفسير الأحلام، وحسب فرويد فإن كل واحد يحلم بلغته .

والحلم في رأي الخطيبي بصنع النص ويؤسسه فالجماع والحلم والكتابة مرتبطة باللذة نفسها [61]

« **الرسم بالخط** »**Le tracé calli graphique** يتناول الخطيبي الرسم بالخط (الكتابة) تناولا دلائليا، حيث يسعى للوصول إلى علاقة الكتابة أو الرسم بالخط بالكلام واللفظ في بلاغة معهودة لدى الخطيبي، إذ يبحث عن الوظيفة المشتركة للخط واللفظ عبرَ الكلام، فيستشير عدة أسس معرفية قديمة وحديثة محاولا تفسير بلاغة الخط العربي وقدسيته عبْرَ الأدلة وعلاقة الدال بالدلول.

---

[60]) السابق ، ص:122.
[61]) الاسم العربي الجريح ، ص:123.

فيبدأ بمعرفة (انشقاق الدليل) فيحلل الخط ككتابة جليلة تلغي تدمر الجوهر نفسه للغة عند نقلها إلى فضاء خاص هو بين الرسم والكتابة والموسيقى، هذه الحركة ــ يقول الخطيبي ــ المترنحة بين الصوت والخط هي التي نسائلها هنا، والخط العربي مثله مثل الخط الصيني، كتابة صامتة للدليل، وبلاغة بعيدة الدلالة.

والكتابة في رأي الخطيبي ، نظام للصور البلاغية التي تضاعف ثم تصدع اللغة بعملية بعيدة الدلالة منظمة إنها نظام يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلاليا.

والبلاغة العربية، في اعتقاد الخطيبي، هي بلاغة عامة تميز بين المقول كما تميز المكتوب والخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها، وحسب القلقشندي أن الخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على الأوهام، وإذ كان المطلوب من الكلام الفصاحة حتى يقنع فكذلك الرسم الخطي (الكتابة) يمتلك خاصية الاندماج في العملية الدلائلية والانفتاح على بعيد الدلالة، ويظل النص مشوها في غياب الصرامة الدقيقة، وهذا ما تخضع له عملية القراءة هي الأخرى في قول اللغويين العرب « القلم هو أحد اللسانيين» والخطيبي، يرى أن الكتابة هي قيد الكلام ويستشهد بما أورده القلقشندي على لسان سليمان عليه السلام، سأل عفريتًا عن الكلام فقال: ريح لا يبقى، قال: فما قيده؟ قال الكتابة.

ويرى الخطيبي أن في الميتافيزيقا الإسلامية تتم جدلية الكلام/ الكتابة حسب طريقة ونظرية للدليل لها خصوصيتها فالله هو الخالق الذي يوحي للأنبياء برسالة منقولة ومعقودة في أنفسهم، ونحن نعلم أن جسدهم راقص في حركة المثل وإيقاع السّجع، وينكشف الدليل الأول لدى محمد ﷺ من اغماءة، وهذا الدليل هو الذي وشوش ــ في رأي الخطيبي الكلمة الإلهية في الجسم المتجلي، هذا الجسم المرتعش، المنير في لمح البصر بانتقال خارج الزمن.

ويعتقد الخطيبي أن البلاغة والفصاحة الإلهيتان هما هذا الحضور الراسخ الموشوم على الجسم المرتعش، أي الكتابة، جاء في السيرة النبوية أن هذه التجربة لم يعرفها الإنسان العادي إلا في الرؤيا وحسبه، فإن الكتابة الملائكية هي التي تنتج وتخترق الحلم ويستشهد على ذلك بقول الرسول ﷺ فيما معناه أوتيت جوامع الكلام واختصر لي الكلام اختصارا وهنا يكمن هدف كل بلاغة، ولكنها مرتبطة في هذه الحالة بكتابة الوحي الإلهي، ويقول الخطيبي: ويلح التفسير الإسلامي على اعتبار وحي القرآن الكريم أعظم المعجزات، ففي فعل أعجز توجد فكرة تفجير العجز، إن البلاغة هي بنت المعجزة، يتطلب تفسيرها من الإنسان عملية ما فوق المعنى، مثلا وضعية الحروف السرية المعزولة(الفواتح) التي تبدأ بها بعض السور القرآنية ، إنها حروف تتجاوز معايير الاقتصاد اللغوي فأي منطوق تخبئه هذه الأدلة التي تكوكب القرآن ضمن انتشار بريقها؟... ومن بين أسرار القرآن تحويله الحرف كدليل خالص إلى حجة بلاغية فوق دالة، وفوق الدليل نفسه عن خطابه ومنطوقه بطريقة تجعل إنصات المؤمن للمعنى يبقى معلقا وبعيداً[62]

ويحاول الخطيبي أن يعرف أصل الكتابة العربية وحروفها، فيتناول النص القرآني بقوله: « فكل وحي كما يعلمنا القرآن، معلوم ومقيد في « الكتاب المبين» وحي سلطته عالية ومتمركزة حول معجزة قرآنية، فالقرآن يسمو على كل النصوص السابقة عليه، يقيس هذه النصوص ويعقد تراتبها ما هو أصل هذه القوة ؟

يرجع الخطيبي ذلك إلى التفسير الذي يجيب به النسق الصوفي بالإحالة على أصل الكتابة، ويستدل بأربع روايات ،هي:

1ـ كتب آدم الحروف والكتب قبل موته بثلاثة قرون، وبعد الطوفان، اكتشف كل شعب كتابه،

---

[62]) الاسم العربي الجريح ،ص:128

2ـ أوحى الله لأدم الكتابة في إحدى وعشرين لوحة.

3ـ كل شعب مؤمن حسب البني محمدﷺ يملك كتابه، وكتاب آدم هو الأبجدية العربية بالضبط.

4ـ عن الحروف العربية الثمانية والعشرين هي التجسيد الإلهي في جسم الإنسان [63].

ويعرض لمشكلة التمييز بين حروف أو كتابة اللغات ويتحدث عن تفسير العلماء العرب لذلك بتميزين: الأول هو أن أبجدية نصوص الوحي هي وحدها التي تحمل طابع اليد الإلهية ويرى في هذا التفسير انه أسطوري ، أما الثاني فهو منطقي في (نظره) مبني على العلاقة الاعتباطية بين الصوت والخط، علاقة فهمت المعرفة العربية بدقة مبدأها، ويستشهد بقول القلقشندي « ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة ومن ثم جاء اختلاف اللغات».

ويتناول في هذه المشكلة نظام الدليل الخطي عند اليونان والعرب، فالتراث الأفلاطوني يختزل الدليل الخطي إلى مجرد وظيفة القناع ما دامت حقيقة الكلام هي أصل الدلالة والدليل في الثقافة العربية منشق ومتصدع بطريقة أخرى، ويستدل بقول القلقشندي « الخط أفضل من اللفظ: لأن اللفظ يفهم الحاضر فقط، والخط يفهم الحاظر والغائب » ولله القائل يصف القلم:

واخرس ينطق بالمحكمات وجثمانه صامت أجوف
بمكة ينطق في خفيـــــة وبالشام منطقة يعــرف

ويرى الخطيبي في هذا الكلام قلب للدليل الأفلاطوني إلا أنه قلب مؤطر، داخل الانغلاق الميتافيزيقي، تتقاسم الكتابة والكلام خصيصة البيان فعملية الإعناء

---

[63]) السابق ، ص:129

ورؤى الإنسان معلقة بشكل مضاعف بصوت الله، يخترق الصوت الإلهي اعتباطية الدليل على الدوام فما أنطق به لسامعي ليس هو أثر هذا الصوت إلا بمقدار ما هو نظام لنطق الأصوات إنّ الله هو نافع حروف الهجاء والكلمات المركبة، والإنسان هو صانع علائقها ولكنها علائق تتم فقط على مستوى تفكيك الأصوات ».

ولعل النص الخلدوني يوضح بدقة ما ذهب إليه الخطيبي، يقول ابن خلدون « وبيانه أن في الكتابة انتقالا من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبدًا من دليل ما دام متلبسًا بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائمًا، فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فيكتسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل ».

ويرى الخطيبي أن الكتابة التي تحولت إلى خط تغير ما اعتبر وسيلة للنقل هو في حد ذاته فن مستقل بالفعل له قوانينه الخاصة بالنسبة للغة إذ يتجاوزها وبتعبير أدق يقعد علاقة الخط بين اللغة والرسم والموسيقى .

ومع ذلك يعتقد أن فكرة ابن خلدون ذات أصل أفلاطوني تعود بنا إلى مفهوم الكتابة كوسيلة لنقل محتوى مدلول سابق الوجود في الروح[65]

ويضع الخط ضمن سيميائية générale sémiotique une dans placée عامة أو دلائلية، هو بلاغة مثيرة وموسيقية ، تحول أناقة اللغة إلى رسم تأملي، والخط مع اللغة يركب جدولا ذا مستويات ثلاثة أولها صوتي، إذ أن الصوت يؤسس — بلا ريب وإمكانية قراءته، ولكن الرسم الخطي يفرقه ويوحِّدُهُ بموسيقية ظاهرة، فالصوت دليل متعدد الأصوات polyphonique d'engendrement Signe والرسم

---

[65]) الاسم العربي الجريح ، ص:131.

تبعث على إبداع المعنى في شكل قصة مصورة مشبعة منطقية وزمانية يطوعها في هذه الحالة تركيب خطي كامل، ويحافظ الشكل الثلاثي في الخط العربي على توهج الدلالة الدائرية للجسد الصوامتي، فالخط الأفقي الذي عليه النص ينزع إلى الالتواء، واللحاق بالمنحي والعمودي أو إلى الانحلال على شكل فضاء له صفة المتاه(espace labyrinthique) خاضعا للتشابه والتماثل المنتشيين، والصور في رأي الخطيبي تنتزع بمعنى ما (اللغة وتحررها من اللغز الممتزج بالشهوة هذه الحقيقة المنفصلة عن الحاضر، إنها لمح البصر[67]

وقد ميّز الخطيبي بين ستة أشكال « أصناف » من الخط العربي:

1ـ الخط الكوفي : وهو النموذج المعتمد على الزوايا، وينسجم مع المعمار والفسيفساء باعتباره هندسيا.

2ـ الخط الفارسي ، ويتفرع عنه خط التعليق وخط الرقعة

3ـ الخط الديواني والطغرة وهو الأسلوب الخاص بالإدارة الملكية والدواوين في القديم والطغرة معقدة أصلا حتى يستحيل تقليدها.

4ـ الخط النسخي

5ـ الخط الثلثي

6ـ الخط الأندلسي ـ المغربي

وبعد هذا العرض المبسط لأساليب الخط العربي، يتناول بعض الصور الخطية، مستفيدا من كتاب « أطلس الخط العربي» للكاتب الفنان ناجي زين الدين، العراقي، الذي وهب هذا العاشق للخط لأربعين عاما من حياته، على حد تعبير الخطيبي[68]

---

[67]) السابق ، ص:134.

[68]) نفسه ، ص:136/135 وانظر احالته على روجي كايوا un hommage aborgés l'herme 1964-p :214

ومن خلال مدونة (متن Corpus) من الصور الخطية ينطلق الخطيبي ليحلل بدقة هذه الصور مثل المتاه، الذي يعرفه مستنجدا بقول كايوا R.Caillois فالمتاه هو « خط سير لامتناه وملتو، ولكنه إلزامي يستحيل معه التراجع إلى الوراء ممر واحد يقترح في كل لحظة ولو أنه كان طويلا على الدوام، وجديرا بإعطاء انطباع لمن يتبعه بأنه يدور في حلقة مفرغة، إنه يرغمه في الحقيقة على المرور بالتتابع من جميع نقط المساحة المستغلة» ويقول الخطيبي « وهو بالضبط خط السير نفسه الذي تقترحه علينا صورتنا الخطية (رقم 13)[69] وهي عبارة عن مربع داخله آية قرآنية كريمة، وحسب تفسير الخطيبي « فإن المنطوق القرآني يبدأ بكلمة (الله) في الركن الأسفل بالضبط ويستمر في حركة دوارنية مربعة مرة ، ومتعرجة مرة ثانية ، ثم تختتم في المركز بكلمة (العظيم) فهذا الدوران مغلق بدوران يعارض القراءة كانقلاب الحرف، والتقابل ولعبة المرآة والقفزات من سطر لأخر والانشباكات، والتصريعات وأشكال أخرى قريبة جدًا من الموسيقى ــ تمنح القارئ سلطة المتعة ، فالمتاه يكتب ضمن تكوكب الوجود ، إنه كتابه الفناء والمتاه ــ وفي رأي الخطيبي ــ يستطيع القارئ أن يتسلى بقراءة النص المخطط الذي له صفة المتاه آية (الكرسي من سورة البقرة ، وينتهي المنطوق ، بجملة (صدق الله العظيم) وبهذه الطريقة فإن كلمة العظيم التي كتبت مرة واحدة في مركز الصورة الخطية، تنهي منطوق الآية والجملة التكميلية في الوقت نفسه ويمكن أن يتلفظ بالمنطوق، استنادا إلى كلمة (العظيم) في مستويات ثلاثة : ــ الله في بداية الآية.

العظيم ــ في نهاية الآية .

ــ في نهاية الجملة التكميلية

---

[69]) الاسم العربي الجريح ، ص:138.

وفي نهاية قراءة المتاه يحاول الخطيبي أن يحلل عبر الدليل (Signe) هذا المتاه، ليصل إلى أن الخط هنا بلاغة تائهة تتعدى مفهوم الصوتي ــ الدلالي ــ الهندسي ؛ فيقول « سواء أكان المنطوق دينيا أم لا فإن الحركة الخطية للنص تضاعف المنطوق بحركة زمانية متعددة الأصوات ، تستثمرها في تركيبية تنقلب مسبقا من اللغة، فبمجرد قلب بسيط ، أو قفزة صوتية سريعة، تسقط الكلمة ودلالتها وهنا يوجد انشقاق عميق للدليل، شطحة الحروف في حال التجلي... الخط بلاغة تائهة ومن اللازم أن نطوق شيئا فشيئًا وبموضوعية مفهوم ما يتعدى الصوتي ــ الدلالي ــ الهندسي »[70].

أما في الدائرة المضاعفة (صورة رقن 14) بالخط الكوفي المملوك؛ فيرى فيها أنها ترمز للسلطة ، وتسهل قراءتها، فنقرأ في الدائرة الكبرى « ثلاثة تحصن الملك الرأفة والعدل والجود، وفي الدائرة الثانية « محمد علي » وهو اسم الملك المصري الذي أمر بوضع الخاتم.

ويعتقد الخطيبي أن الخط العربي تتكرر فيه الآلة الزخرفية فمرة تتخذ وظيفة خطية تخضع لمحض الصدفة، ومرة تكون علامة تدل على الحرف الأساس، وهما معا نسخة مصغرة للحرف.

ويرى أن شفافية منطوق مثل كهذا (الصورة رقم14) خادعة ففيها تتوجه حركة الألفات واللامات المتعددة نحو الدائرة المركزية تحقق لهذه الصورة عنفا خاصا، وهو جرح الاسم الشخصي(فرديا وقوميا) لأن رؤوس الألفات واللامات هي كمثل حد السيوف (العلامة بين السيف والقلم) في اعتقاد الخطيبي ــ أن تاريخنا الحديث مُدون بين السلطة والكتابة ومع ذلك فهو يخفي صعوبة التفكير في مفهوم التاريخ، صعوبة لا حدود لها ، لأن هذا النص يسلم النص لنص آخر[71]

---

[70]) السابق ، ص:139.
[71]) الاسم العربي الجريح ، ص:140

أما الكتابة المقلوبة (صورة15) صورة مخططة لحافظ عثمان(1642-1698) بالأسلوب الثلثي ، وهذا المنطوق أصله دعاء يتضمن ثلاثة عشر سطرًا ستة على سمين الصفحة، وسبعة بالمقلوب ، والمنطوق المركب هنا من ستة أسطر وهو نفسه في اتجاهين إذ يوجد هنا مقلوبان ، والسطر الثالث عشر الذي يفتتح النص المخطط هو المقروء إذًا من اليمين ، وهو إمضاء الفنان ، ولابد من متابعة المنطوق في اتجاهين حتى نصل إلى الإمضاء الذي يفتتح ويختتم بهذه الطريقة النص، إنه قلب دقيق يمحور النص ، لا حول المنطوق فقط ، ولكن نحو المركز المقلوب للذي خططه إنه الحجم الجليل للاسم الشخصي المعنى الجوهري للموجودات.

ويلاحظ الخطيبي هندسيا هو استهلاك الحركة غير المتناسقة بالرغم من أننا نرتبط في الرحلة الأولى بتناسق جلي؛ ولعدم التناظر المثبت مستويان، الأول على شكل حواجز (شطب) مائلة وصارمة مما يحدث اختلالا بين الشطرين من الأسفل عموديا ومفارقة خطية لبعض الحروف في كل من الجهتين العمودية والمعكوسة، يحصل هذا كأن الفنان حافظ عثمان كان يبحث بإصرار عن خلخلة معرفتنا بالخط والمعتمد على التناظر والتنظيم والعنف الخجول، إن عدم التناظر لم يعد عكسا للتناظر أو ضعفه (المقام) إنه كخطوة رقصة مرتعشة لا تكف عن أن تكون راقصة مرتعشة[72]

أما المرآة (صورة رقم 16) كتابة بالثلثي والكوفي ، صورة خطية لمحمد شفيق (القرن 19).

المنطوق الأول: (في الأعلى) « إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله»

المنطوق الثاني : (بحروف كبيرة) « البسملة»

المنطوق الثالث : (من الجانبين بالكوفي) « وله ثقتي »

---

[72]) السابق ، ص:142.

المنطوق الرابع :(في الوسط بالكوفي)« صدق الله العظيم ».

يقرأ المنطوق الأول بسهولة، ثم يقرأ على شكل مرآة من الجانب الأيسر ويقرأ المنطوق الثاني بهذه الطريقة، فالبسملة تبدأ من اليمين وتختزل مجمل النص الخطي والبسملة التي توجد على شكل انعكاس تخترقه من الناحية الأخرى، أي من اليسار إلى اليمين، وينصح الخطيبي القارئ بعدم الذوبان في هذا الانشباك للانعكاسين كأنك وأنت تنظر لنفسك في المرآة تتقمص انعكاسك او يتقمصك والنتيجة واحدة، أن تجعل الحرف وضعفه متطابقين جسده وصورة جسده، وهو من غير شك دخول متفرد في الجنون والموت، يغرى الخط بالهذيان، ويعبث بالحجاب بالفصل بين الظاهر والباطن هو ذا في ــ نظرنا ــ يقول الخطيبي ــ وبحركة دوانية شكل من بين أشكال منهجنا في تجاوز الصوتي ــ الدلالي ــ الهندسي وهنا في نظره ــ تكمن فكرة الدليل العجيبة جرحها اسمنا الشخصي (العربي) المصطنع الممجّد ، المنحرف ، ثم المحطم في انعكاس مرتج... هنا نستقصي في اعتقاد الخطيبي، كل نزعة جمالة، حتى الجمال الفاني وعلى قمة هذا الارتجاج أن ينطق باسم الصورة في بصرنا وجسمنا بخط، خ ــ ط ــ ا ــ ب ــ اسمك الجريح[73]

العطف (الصورة رقم 17) كتابة بالكوفي والثلثي ، صورة خطية للفنان محمد شفيق ، وهو منطوق قرآني مقروء ، بل والأكثر من هذا فإن سهولة القراءة حسب مبدأ الخط تشكل فقط طريقًا معلومًا وفرصة للصورة الخطية، والخطيبي ينبّه إلى أن: ما يثير الإعجاب هو هذا العطف المظبوط بين الكتابتين الكوفي والثلثي عطفه شددته الحركة الانفجارية للرابط اللغوي(الواو) ويمكن أن نقرأ مختلف المنطوقات حسب الترتيب الذي سنختاره ولكن الطريق الأول المفضل هو الطريق الذي يحمل الصورة ويخطفها، يبدأ هذا السطر بالبسملة في الأعلى،

---

[73]) السابق ، ص:145.

ويستمد المنطوق المفتتح بالواوات الكبيرة ذات الجلال المبين، ثم يقفز إلى السطر الأعلى، بعد أن يعلق أصغر الواوات كلمة (لكن) ثم باقي هذا المنطوق ، وفي النهاية نجد هذا السطر المعلق، ثم باقي المنطوق علينا أن نقرأ المنطوق فيما بعد من عليائه مكتوبا بالثلثي من الشمال ويمكن أن نفكك حروف الخاتم المركزي عند نهاية او بداية القراءة ولكن لا بد أن يقرأ هذا الخاتم المركزي من الأسفل إلى الأعلى واللغة العربية تحول الرابط « الواو » إلى زخرفة تنحل في الذكر الصوفي وما يخاطب البصر والسمع في هذه الصورة الخطية هو التكرار والغناء الهامس الذي تحدث عنه لوي ما سينيون بصدد اللغة العربية ، فالخط في رأي الخطيبي يفجر الدليل اللغوي والواو في النظرية الرمزية لدى ابن سيناء هو الحرف اللامشروط مما يبرِّرُ الحركة الإمبراطورية لخطاطنا[74]

انغلاق الاسم الشخصي (صورة رقم18) كتابة الطغرة (1362) وهي وحدة خطية (Monogramme) والتي تكاد تكون مغلقة وهي نوع من الكتابة الرمزية ، وتتميز باستحالة قراءتنا يعتقد أنها تتعلق باسم محمد الفاتح، ولذا فإنّ على رمز السلطة أن يكون محرما، كما عليه أن يدخل في ــ نظر الخطيبي ــ لغة سريّة في الوقت نفسه، حتى ينجو من كل تقليد له ، إنه ــ في اعتقاد الخطيبي محو (بصري) للاسم الشخصي وحجم وتّابٌ، وهنا يقول الخطيبي يفتضح وهم السلطة أي جنون الوثوق من المركز بينما السلطة لا مركز لها[75]

وجه مركب من الكتابة (صورة رقم 19) يشتمل هذا المنطوق على أربعة أسماء هي ، الله ، محمد، علي ، الحسن ، الحسين.

رسم على الخد الأيمن اسم الحسين، وهو منعكس في الخط الأيسر (بالنسبة للقارئ) ولربما يكون اسم الحسن) وعلى الشاكلة نفسها يبدأ اسم محمد انطلاقا من

---

[74]) السابق ، ص:145.
[75]) نفسه ، ص:148

ففي الأمثال مثلا : كان بالإمكان دراسة البنيتين السطحية والعميقة معًا فنعمق البحث في المعجم الدقيق للمعجم ومفرداته في المثل والسجع فيه وتراكيبه لتوصلنا إلى البنية العميقة للمثل فندرس معناه المباشر أو الظاهر، ثم معناه الدلالي السيميائي، وربما نصل إلى اكتشاف أكثر من معنى غير مباشر يحتاج أن نقف عنه لجلائه لنخترق البنية الثقافية لذلك الجمع من النص أو المتن Corpus لنعرف مدى تأثيرها في البناء العام للبنية الثقافية والاجتماعية.

وفي الوشم وحديثه البليغ ، إذ أن للوشم بلاغة ، وكان ينبغي أن ندرسه في إطار الأنثروبولوجي، فهو ظاهرة لها صلة قوية بالوثنية بأكثر من صلة، فالوشم في هذا الإطار دليل على الملكية، المالك يسم ممتكاته من أنغام وعبيد وسما خاصا يكون سمة أو علامة أو دلالة عليه ويكون هذا الوشم أو العلامة معروفة لدى أفراد القبيلة والمنطقة، هذا رمز اجتماعي للمالك رمز سلعة تباع ولا تنتقل إلا عبر ما لكها فالعبيد والجمال والأغنام والخيل متساوية اجتماعيا هي تابعة لما لكها دون سواه .

وفي مرحلة أخرى انتقل الوشم علامة أو سمة منفعية إلى كل الناس بعدما كان خاصا بالمالكين فقط، فأصبح يحمل دلالة تجميلية تزيينية لكنها بقيت تدل على الترف متفاوتة ماديًا وهكذا أصبح المفيد جميلا، وأضحى القادر على الدفع أن يضع وشوما وزخارف في أماكن معينة على الجسم لتدل على مرتبة اجتماعية معينة تصف صاحبه بمميزات كالوشم على الزند والساعد للدلالة على، ربما الرجولة أو القوة أو أشياء أخرى . وغدت المرأة تكسو جسدها أو بعض جسدها برسوم مزخرفة ذات دلالات مختلفة ، وصار الوشم جسما ثالثا أو ثوبا جميلا يغطي العُري، فإذا فات المرأة الجمال الطبيعي فإنها تستنجد بالوشم لتظيف بعض الجمال لجسدها عبر الوشم والزخرفة.

والبحث كان عليه أن يعمق الدراسة في إبراز علامات الوشم ودلالاته وأنواعه وأدواته ورموزه، ويوضح بدايته وتطوره، ومراحله وكيفية تغلغله في المجتمع المغربي إلى درجة التقديس والهيام به ، ولماذا نجد الصراع بين مؤيديه ومعارضيه في صمت مميت، ولماذا ينتهي مدنسا بعد أن كان مقدسًا، وحرَّمه الدين، والأعراف الاجتماعية فيما بعد.

أما في بلاغة « الجماع » بوسع البحث والدراسة تناول نص النفزاوي أو ما يطلق على مثل هذه النصوص، « النص الغائب » ولا بد من التعمق في دراسة بنيته العميقة وعدم الاكتفاء بدراسته عموديًا والوقوف عند بنيته السطحية والكشف عن الأسباب التي جعلت منه نصا مرغوبا متداولا مقروءًا مسموعًا وفي نفس الحين ممقوتا ممنوعا إلى درجة التحريم والازدراء ، كما لا بد من البحث عن المسوغات التي أدت إلى اعتبار هذا النص مقدسًا ومندسًا في آن واحد، تلك المحطات الدلائلية السيميائية التي يجب أن يقف عندها البحث وتناوله بجدية علمية صارمة لكي يصل إلى تحديد المقدس والمدنس ومعرفة المسوغ وعدم انتشار الثقافة الجنسية في إطار المبادئ وعدم الخروج عن التقاليد التي لا تتعارض مع الدين الحنيف وتكون لبنة بناء لا معول عدم وهتك عرض أو دعوة مروق بدل تطبيق أمر لا يتعارض مع مبادئ الإنسان ومعتقداته.

وفي حديث الخط وبلاغته، بالإمكان الغوص في دلالات كل نوع من أنواع الخطوط مستقلا وطرح الأسئلة عن اختلاف الخطوط ومسوغات الاختلاف، وعملية التأثر، والجودة الفنية العالية التقنية ودلالاتها السيميائية عبر نظام الأدلة كما يمكن التعمق أكثر في دقة الخطوط والحروف ولما جاء الحرف مستقيما في الخط الكوفي ومدورًا في الخط المغربي الأندلسي.

ولما لاننقب عن ما كتبه علماء العربية عن الخط والكتابة كالعلامة الجاحظ،

والعلامة ابن خلدون، وغيرهما مثل ، ابن وهب في كتابه البرهان او القلقشندي في صبح الأعشى في صناعة الانشا،... وغيرها من المؤلفات والاستفادة منها .

ومن الدراسات الحديثة التي أقيمت حول مختلف الخطوط العالمية، فقد قام مونين Mounin في كتابه « مدخل إلى السيمياء» بدراسة حول سيميائية الخط الفرنسي لم يبتعد عن ما وصل إليه العلامة ابن وهب قبله، فقد لاحظ مونين صورًا مشتركة للحروف وأخرى مختلفة وحاول تحديد الوحدات الأساسية المكونة.

وكان ابن وهب قال في البرهان في وجوه البيان « وقد كان من الواجب أن يفرد كل حرف من حروف المعجم بصورة، لكنهم استثقلوا ذلك فجعلوه حروفا كثيرة وحرفين بصورة واحدة كالباء التي صورتها وصورة التاء والثاء واحدة، والكالسين التي صورتها وصورة الشين واحدة، وكذلك سائر الحروف المشتركة الصورة ، فصلوا بينها بالنقط ، فكان ذلك أخف عليهم، فصارت الصور الثماني عشرة صورة لتسع وعشرين حرفا».

وتلك الدلالات وغيرها وتفسيراتها وتحليلها، ومعانيها يكشف عنها بعمق البحث السيميائي الدلالي، وما قام به الناقد عبد الكبير الخطيبي عبر البحث الدلالي العميق هو خطوة هامة في الطريق وتعدّ فتحا هاما في مجال النقد السيميائي ، كما يعدُّ مدخلا للدرس الدلالي الذي كان مهابا في الدراسات الثقافية العربية ، وكان موضة أو مجاراة للتقليعات الغربية دون تعمق أو غوص في أعماق موروثنا الأدبي والثقافي ولذا فإن كتاب « الاسم العربي الجريح » هو إيذان بالانطلاقة الجادة لتناول مدلولات أخرى من قبل نقاد وباحثين آخرين .

الخاتمة

إن المتتبع للساحة النقدية العربية بهامة والمغربية بخاصة، يستنتج تفاعل المناهج والاتجاهات النقدية الكثيرة، والتي صارت تتصارع أحيانا وتتناسخ أحيانًا أخرى وفي بعض الأحايين تحاول زحزحت بعضها للبعض عن الساحة لتحل محلها.

والاتجاهات النقدية في المغرب عرفت هذا الجو الذي طبع المشهد النقدي وتداخلت الهموم السياسية والاجتماعية مع الهموم النقدية الصرفة، والمتمعن في المسار النقدي المغربي المعاصر يلاحظ ذلك بدقة .

وكثرة الاتجاهات النقدية المغربية وتفاعلها جعل البحث بعد استعراضها وتحليلها عبر المجال النظري والتطبيقي، والمقارنة أحيانا بتوصل إلى أن :

1) النقد المغربي، عرف مرحلتين مختلفتين من النقد الأدبي:

أ ــ مرحلة قبل الاستقلال ، وهي مرحلة اتسمت بالذوقية والتقيمية

ب ــ مرحلة ما بعد الاستقلال حيث عرفت التعدد والتنوع والانفتاح على المناهج الغربية وتطعيمها بما توصل إليه النقد العربي الحديث.

2) كان للتنوع الثقافي وخاصة التعليم وأنماطه المتعددة دور هام في تنوع وتوجه النقد المغربي، وتحديد مساراته واتجاهاته.

3) عدم التفاعل مع المناهج بصرامة علمية، بل نلاحظ التنوع في المنهج الواحد، ومحاولة التوليف أو الترويض لأكثر من منهج لاستخدامه في الدراسة التطبيقية.

4) سيطرة الواقعية الجدلية على النقاد مما أدى إلى السقوط من حين لآخر في فخها وإسقاط مقولاتها على الدراسات غير الواقعية وهذا لعدم تمكن النقاد من قبضتها وسلطتها القوية، لأنها جاءت في مرحلة سياسية حاسمة بعد استقلال المغرب وسيطرة الأيديولوجيات المختلفة على التوجهات الثقافية والاجتماعية

والسياسية .

5) عدم الوفاء للمنهج، والارتحال إلى مناهج أخرى بدون أي سبب مقنع، مما جعل الدراسات النقدية تعج بالنكسات وعدم السيطرة على المنهج.

6) عدم الوفاء للمقولات النظرية التي يحددها النقاد في مقدمات دراساتهم، أثناء التطبيق، وذلك لعدم الفهم الواسع والدقيق لتلك المقولات ومحاولة، الانتقاء منها مراعاة مقولات المنهج العام.

7) تعدد المشارب النقدية أو ما يعرف بالمثاقفة، خاصة من معينين الثقافة الكلاسيكية أو الأصلية مع تطعيمها بما لا يعارض مع مبادئها ومثاقفة غربية واشتراكية .

8) اقتحام مجالات أو موضوعات كانت إلى وقت قريب تغد من الطابوهات مثل عمل الناقد عبد الكبير الخطيبي في دراسته السيميائية للاسم العربي الجريح وخاصة ما يتعلق بالوشم وبلاغة الجماع تلك الدراسة التي تعد فريدة في موضعها في المغرب والوطن العربي بهذه الطريقة الدائلية المتداخلة المتعددة المتعددة القراءة ...

9) التراكم الكبير للنقد أو للإنتاج النقدي في فترة السبعينات إلى نهاية الثمانينات وتنوعها أعطى زخما فريدًا في الإبداع الجديد والجيد.

10) الاختلاف حول وجود نقد علمي دقيق في المغرب ذو أصالة مغربية متفتحة، مما أدى إلى أوصاف متمايزة لذلك النقد فوصف بالهجين، أو اللقيط، أو العشوائي أو أحيانا بالفوضى النقدية ... التمايز الكبير في الاستفادة والتبني للمناهج خاصة عند النقاد المخضرمين أو ما يعرف بالسلفين الداعية للمحافظة على القيم والأصالة .

وبين الداعية إلى التفتح على كل الثقافات بدون تحيز ونبذ الماضي وقد عرفوا بالتقدميين أو العصرنيين وكان نتيجة ذلك صراع مرير أغنى حلبة النقد وركبها عدة فرسان أثروا الثقافة النقدية وعمقوا أحايين كثيرة الخلاق المبدئي في الأسس المعرفية لكل فريقا.

11) هذا التمايز لا يلغي أبدًا وجود نقاد ونقد جيد مثل الذي رأينا في بعض الدراسات في هذا البحث، والذي يحاول ربط المحلية بالعالمية والتداخل للمناهج للوصول إلى المنهج الذي ربما يكون متعدد القراءة والفهم والتفسير.

12) إن تعدد الاتجاهات خلق في الساحة المغربية تنوعًا نقديا لم تصل الأبحاث إلى دراسته كليا، على الرغم من الأبحاث العلمية والدراسات الكثيرة إلا أن كثير من النقد يبقى مهمشًا يحتاج إلى دراسة وتمحيص.

13) الملاحظ أن جل النقاد ينتمون إلى العمل الأكاديمي الجامعي في المغرب، وذلك مما أدى إلى تفاعل العمل النظري والتطبيقي والتفتح على النظريات والمفاهيم والأسس المعرفية عن قرب، وأدى إلى طفرة في النقد الأكاديمي على الرغم من بعض العيوب أو النقائص أو القصور المنهجي نظرًا لعدم اكتمال هذه المناهج في منابتها الأصلية.

وبعد رحيلها إلى المغرب فقدت بعض حولتها وأسسها المعرفية لأنها وليدة البيئة الغربية وثقافتها وأيديولوجياتها المختلفة.

وفي الختام أدعو إلى البحث في تعميق اتجاهات أخرى لم تصل إليها الأبحاث، وربما تكون ممثلة أكثر للنقد المغربي المعاصر وتحمل ما كان يريد أصحابه منه .

المصادر باللغة العربية :

ـ القرآن الكريم .

ـ إبراهيم السلومي :الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية ط دار الثقافة الدار البيضاء عام1974.

ـ إبراهيم السولامي: تأملات في الأدب المعاصر ط،دار الثقافة،الدار البيضاء 1979 .

ـ ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ ،ط.دار الثقافة، الدار البيضاء 1984

ـ إدريس الناقوري: المصطلح المشترك ، دراسات في الأدب المغربي المعاصر،ط 2 دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1977.

ـ الجاحظ(عثمان بن بحر): البيان والتبين تحقيق وشرح ،عبد السلام هارون الخانجي ط5 ،القاهرة 1985

ـ جماعة من الكتاب: قضايا المنهج في اللغة والأدب ، ط دار توبقال الدار البيضاء عام 1987

ـ جماعة من الكتاب : الروايةالعربية، واقع وآفاق، ط ، دار ابن رشيد، بيروت 1981

ـ جماعة من النقاد : دراسات تحليلية نقدية لرواية (دفنا الماضي) مطبعة الرسالة ، الرباط ، 1980

ـ حميد لحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي دار الثقافة الدار البيضاء 1985

ـ حميد لحميداني : من أجل تحليل سوسيو/ بنائي للرواية (المعلم علي) نموذجا، منشورات الجامعة، الدار البيضاء .1984.

ـ حسن الطريبق : الشعر المسرحي في المغرب ، حدوده وآفاقه ، رسالة ماجستير ، مكتبة كلية الأداب فاس 133 .

ـ سعيد علوش : الرواية والإديولوجيا في المغرب العربيدار الكلمة بيروت1981

ـ سعيد القطين : القراءة والتجربة،حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب،

الثقافة الدار البيضاء 1985

ـــ عباس الجيراري : الأداب المغربي من خلا ل ظواهره وقضاياه، مكتبة المعرفة الرباط.1979

ـــ عباس الجيراري : من أدب الدعوة الإسلامية، دار الثقافة الدار البيضاء 1981

ـــ عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة بيروت ، ط2 1983 .

ـــ عبد القادر الشّاوي : سلطة الواقعية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981.

ـــ عبد الكريم غلاب : الإستقلاليةعقيدة ومذهب وبرنامج ، ط الدار البيضاء 1960.

ـــ عبد الكريم غلاب : دفاع عن فن القول ، ط دار الفكر المغربي 1972.

ـــ عبد الكريم غلاب : الثقافة والفكر في مواجهة التحدي،دار الثقافة الدار البيضاء 1976

ـــ عبد الكريم غلاب: في الثقافة و الأدب، مطبعة الأطلس الدار البيضاء 1964.

ـــ عبد الكريم غلاب: الفكر التقدمي في الإيديولوجية التعادلية ، ط الرباط 1979.

ـــ عبد الكريم غلاب: مع الأدب و الأدباء ، ط1 دار الكتاب الدار البيضاء 1974.

ـــ عبد الكريم غلاب: صراع المذهب والعقيدة في القرآن الكريم ، ط بيروت 1973.

ـــ عبد الكريم غلاب: عالم شاعر الحمراء ، دار الثقافة ، الدار البيضاء 1982.

ـــ عبد الكريم غلاب: رسالة فكر ، الدار التونسية للنشر 1968.

ـــ عبد الله الكنون : أحاديث في الأدب المغربي الحديث، ط3 ، الدار البيضاء 1987

ـــ عبد السلام التازي : الأدباء المغاربة المعاصرون دراسة بيبلوغرافية إحصائية ، منشورات الجامعة المغرب 1985

ـ عبد العلي الودغيري : قراءات في أدب الصباع، دار الثقافة، الدار البيضاء 1977

ـ فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،نشر الفنك،الدار البيضاء 1989

ـ محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الاداب بيروت 1979.

ـ محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة ، بيروت 1979.

ـ محمدالسويرتي : النقد البنيوي والنقدالروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي ج1، المنهج البنيوي البنية الشخصية افريقيا الشرق:1991 المغرب.

ـ محمد السويرتي : النقد البنيوي والنقد الروائي نمادج تحليتية من النقد العربي ج2 الزمن الفضاء السرد ، افريقيا الشرق 1991.

ـ محمد الكتابي : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ، ط دار الثقافة الدار البيضاء 1982.

ـ محمد مفتاح : سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، ط دار الثقافة الدار البيضاء 1982

ـ محمد مفتاح : تحليل الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ، ط2 و ط3 ، 1986 – 1992.

ـ محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ط1 1987 و ط2 1990.

ـ محمد عابد الجابري : أضواء على مشكل التعليم بالمغرب ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء (د.ت).

ـ نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1980.

ـ نجيب العوفي : جدل القرءاة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1983.

المراجع باللغة العربية

- إحسان عباس : من سرق النّار ، جمع وتقديم ، وداد القاضي ، ط، بيروت 1980.
- أحمد فطري : الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب ، ط، دار الثقافة الدار البيضاء 1980.
- بول شاوول : علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 بيروت 1979.
- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1973.
- جابر عصفور : زمن الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1999.
- جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، دراسة نقدية ، بيروت ط2 1979.
- حسن المنيعي : آفاق مغربية ، ط ، المطبعة الوطنية ، مكناس 1981.
- حسيب منسي : القراءة والحداثة مقاربة الكائن و الممكن في القرءة العربية إتحاد الكتاب العرب دمشق 2000.
- حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف بيروت عام1988.
- رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ، دار العودة ، بيروت (د.ت) .
- شكري فيصل : مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ، دار العلم للملايين بيروت 1982.
- شكري محمد عياد : الأدب و النقد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة عام 1967.
- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الأفاق الجديدة بيروت ط3 عام1985.
- صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ط2 ، دار المعارف ، 1980.

ـ طراد الكبيسي : الغابة و الفضول دار الرشيد للنشر بغداد 1979.

ـ طاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة ، ط. الدار البيضاء 1980

ـ طيب تيزيني: حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث ، دار دمشق للطباعة والنشر (د.ت).

ـ عبد الرحيم الورديغي : الخفايا السرية في المغرب المستقل (1956 - 1961). المطبعة الجديدة ، الرباط 1980.

ـ عبد الله الركيبي : تطورالنشرالجزائري الحديث، الدارالقومية لبيا تونس 1978.

ـ عبدالقادر القط : في الأدب العربي الحديث مكتبة الشباب القاهرة ط1 1978

ـ عبد القادر القط : ذ كريات شباب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة (د.ت) .

ـ عبد القادر القط : الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، بيروت 1981.

ـ عبد الكريم غلاب : تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب ، الدار البيضاء 1976.

ـ عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة 1971.

ـ عبد المحسن طه بدر : حول الأديب و الواقع ، دار المعرفة ط1 القاهرة 1971.

ـ عبد العزيز القالح : الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، دار العودة بيروت 1972.

ـ عبد المنعم تلميه : مقدمة في نظرية الأدب ، دارالثقافة القاهرة 1973.

ـ عبد المنعم تلميه : مدخل إلى علم الجمال الأدبي دار الثقافة القاهرة 1978.

ـ عزالدين اسماعيل:الأسس الجمالية في النقدالأدبي ط3 دارالفكرالعربي 1947

ـ صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ط2 ، دار المعارف ، 1980.

ـ عزالدين اسماعيل : الدب و فنونه ، دار الفكر العربي القاهرة 1968.

ـ عزدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب دار العوة بيروت (د.ت) .

ـ عكاشة شايف : اتجاهات النقد المعاصرة في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1985.

ـ عكاشة شايف : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصردكتوراه كلية الأداب،جامعة الإسكندرية 1990

ـ علال الفاسي : النقد الذاتي ، منشورات دار الكشاف للطباعة و النشر والتوزيع بيروت ، بغداد القاهرة 1966.

ـ غالي شكري : صراع الجيال في الأدب المعاصر دار المعارف مصر 1971.

ـ غالي شكري : الماركسية و الأدب المؤسسة العربية للنشر والدراسة بيروت 1979

ـ غالي شكري : شعرنا الحديث إلى اين ، ط بيروت 1978.

ـ لويس عوض : مقالات في النقد الأدبي الأنجلو المصرية القاهرة (د.ت) .

ـ ماجد علاء الدين : الواقع في الأدبين السوفياتي والعربي دار الثقافة دمشق 1984.

ـ ماجد حمود : النقد العربي الفلسطيني في الشتات دار كنفاني ط1 دمشق 1992.

ـ محمد خرماش : النقد الأدبي الحديث في المغرب (1900 1956) افريقيا الشرق الدار البيضاء 1988.

ـ محمد دكروب : الأدب الجديد والثورة كتابات النقدية ، دار الفرابي بيروت 1980

ـ محمد عابد الجابري : من أجل رؤية تقدمية لبعض الفكرية و التربوية دار النشر المغربي ، الدار البيضاء 1977.

ـ محمد عزام : النقد...والدلالة نحوتحليل سيميائي للأدب،وزارة الثقافة دمشق 1996.

ـ محمد العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة بيروت 1980

ـ محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون . مكتبة نهضة مصر (د.ت)

ـ محمد مندور : الأدب مذاهبه ، دار نهضة مصر القاهرة (د.ت).

ـ محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال القاهرة 1970.

ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية القاهرة 1956.

ـ محي الدين صبحي : دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1980.

ـ يمني العيد : في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة بيروت ط3 1985.

المصادر و المراجع المترجمة :

ـ أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة، ميشال سليمان دار الحقيقة بيروت (د.ت) .

ـ بوريس سوستكوف : المصائر التاريخية للواقعية ، ترجمة ، محمد عيتاني و أكرم الرافعي ، دار الحقيقة ، بيروت 1974.

ـ تزفيطان تودوروف: نظرية الأدب، ونصوص أخرى للشكلانين الروس أضافها المترجم إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1982

ـ تزفيطان تودوروف : نقد النقد ترجمة سامي سويدان دارالشؤون الثقافة بغداد 1986

ـ تيرى إيجلتون: الماركسيةوالنقدالأدبي،ترجمة سامي عصفورط2،الدارالبيضاء 1986

ـ جماعة من الباحثين السوفيات: علم الجمال الماركسي اللينيني دار الفن الحديث، دمشق (د.ت) .

ـ جورج بليخانوف : الفن و التصوير المادي للتاريخ (مقدمة جان فريفل) ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة بيروت 1977.

ـ جورج لوكاتش :الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترجمة هنريت عبود دار الطليعة بيروت 1980.

ـ رينيه ويليك و اوستين وارين : نظرية الأدب، ترجمة،محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط2 بيروت 1981.

ـ رينه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة ، محمد عصفور ، عالم المعرفة ع 110 الكويت 1987.

ـ جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الوالي، و محمد العمري،دار توبقال الدار البيضاء 1987.

ـ جان كوهين : بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق،أحمد درويش دارالمعارف القاهرة ط3 1993.

ـــ رولان بارط : النقد والحقيقة، ترجمة،إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط 1985.

ـــ ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة ، إحسان عباس ، ويوسف نجم ، ط بيروت .

ـــ عبد الكبير الخطيبي : الإسم العربي الجريح ، ترجمة وتقديم ، محمد بنيس ، دار العودة بيروت 1980.

ـــ عبد الكبير الخطيبي : الرواية المغربية ، ترجمة وتقديم ، محمد برادة المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1971.

ـــ عبد الله العروي : الإيديولوجيا العربية المعاصرة ،ترجمة ،محمد عيتاني ،دار الحقيقة بيروت 1970.

ـــ عبد الله العروي : أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخية ترجمة ذوقان قرقوط المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1977.

ـــ غوستاف لانسون : منهج البحث في تاريخ الأدب ، ترجمة ، منذور في ملحق كتاب النقد المنهجي عندالعرب ، نهضة مصر 1969.

ـــ ليون تروتسكي : الأدب والثورة،ترجمة،جورج طريبشي، دارالطليعة بيروت 1975

ـــ مجموعة من الكتاب الروس : الواقعية الإشتراكية في الأدب و الفن ، ترجمة محمد مستجير مصطفى،ط1 دارالثقافةالجديدة القاهرة 1976

ـــ ياكوب باريول : ماهي الإيديولوجيا، ترجمة أسعد رزوق الدارالعلمية بيروت 1981

المقالات و البحوث (باللغة العربية و المترجمة)

- إبراهيم الخطيب: ملاحظات في السرد الروائي مجلة آفاق ،ع1 عام 1971.

ـ إبراهيم الخطيب : قبور في الماء الواقعية وواقع الإستطراد، مجلة آفاق، ع4 1979

ـ إبراهيم الخطيب : ملاحظات حول واقعية زفزاف ، الثقافة الجديدة ع13 1979.

ـ إبراهيم الخطيب : عناصرلفهم ازمتنا النقدية، الثقافة الجديدةع دجمبر(12 / 1979).

ـ أحمد الطريسي : منهجية العمل الأدبي، مجلة كلية الأداب، الرباط ع7 1980، ع8 1982، ع9 1982.

ـ أحمد الطريسي : الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث العلم الثقافي ع656 يوليوز 1983.

ـ أحمد المجاطى : (كعبور لمطاعي): كلمات وهوامش في المسألة النقدية، 31 يوليوز 1977.

ـ أحمد اليابورى : النقد الأدبي بالمغرب ،الواقع والتجاوز ، انوال الثقافي ع (ملحق) 2يوليوز 1984.

ـ إدريس الناقوري : من أجل نقد منهجي متطور،المحررالثقافي ملحق 12/26 1976

ـ إدريس الناقوري : دفاعا عن المنهج الإجتماعي الثقافة الجديدة ع9 شتاء 1978

ـ آلان سيغوود، داغلتد سونولوت: نظرية الأدب عند جورج لوكاتش، ترجمة: إبراهيم العريس ، الفكر العربي (مجلة) يناير 1982

ـ أنريه باليبار، بيير مارشي : الأب شكلا إيديولوجيا، بعض الفرضيات الماركسية، ترجمة قاسم مقداد ، مجلة المعرفة أكتوبر 1982.

ـ البشيرالوادنوني : الإستلاب الإيديولوجي في الرواية المغربية المحررالثقافي13 04 عام 1975.

ـ البشير الوادنوني : الطيبون و سقوط المثال المحرر الثقافي 31 /1975/08.

ـ البشير الوادنوني : الرؤيا المأساوية في الشعر المغربي المعاصر المحور الثقافي 1976/10/10.

ـ البشير الوادنوني : وظيفة النقد الممكنة،المحور الثقافي 13 /02 / 1977.

ـ بشير جمكار : قصص العدد الماضي من الملحق الثقافي ، العلم الثقافي 6 ستمبر العدد 242 1974.

ـ بطرس الحلاق : الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس ، مجلة الباحث س1 ع4 يناير 1979.

ـ حزب الإتحاد الإشتراكي للقوات الشعبية : النشرة الداخلية (غشت 1972).

ـ حزب الإتحاد الإشتراكي للقوات الشعبية : وثائق المؤتمر الإستثنائي (غوشت 1975) ط2 الرباط 1978.

ـ حسن الطريبق : الشعر المغربي من خلال أربعة شعراء (سلسلة حلقات) ابتداء من العدد 24 /1976/12.

ـ حسن الطريبق : الثقافة والإنحراف المحموم ، العلم الثقافي (ملحق) 1977/7/15

ـ حسن الطريبق : حدود السلفية الشعرية العالم الثقافي ع 267 18/ 4 /1975.

ـ حسن الطريبق : حول المسألة النقدية وما حولها من الهوامش ، العلم الثقافي ع9 غوشت 1977.

ـ حسن الطريبق : عندما يصبح الإرهاب نقدا ، العلم الثقافي ع15 /10 /1977

ـ حسن الطريبق : عندما يتحول النقد إلى جعجعة وتسّيب،العلم الثقافي 1981/8/1

ـ حسن الطريبق : مع المحرر الثقافي ، في الثقافة الديمقراطية ومهام النقد الأدبي المسألة النقدية من جديد (2) العلم الثقافي 1979/1/19

ـــ حسن الطريبق : الممارسة النقدية و جدلية المثقفين، العلم الثقافي 09 /10 /1981.

ـــ حسن الطريبق : درجة الوعي في الكتابة ، هل هو نقد منهجي أم سياحة نقدية العلم الثقافي 1980/6/27 .

ـــ حسن الطريبق : مع محمد بنيس في الملف النقدي ، المسألة النقدية من جديد (3) العلم الثقافي 12يناير 1979.

ـــ حميد لحميداني : النقد الأدبي رؤية تحليلية ، مجلة علامات ، المجلد 10ع 38 رمضان 1421هجرية ، ديسمبر2000

ـــ حميد لحميداني : بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية خريف 1987.

ـــ خليل الدمون : العلاقة بين النقد و العمل الأدبي ، المحرر الثقافي 17 07 1977.

ـــ الزمان المغربي (المجلة) : الثقافة في برنامج الأحزاب السياسية ع5 شتاء 1981 وع6/7 ربيع 1981.

ـــ عبد الجبار السحيمي : أبرامج المدينة الحلم في غياب توازن الواقع ، مجلة آفاق ع4 ديجمبر1979

ـــ عبدالجبار السحيمي : دراسة رواية (معلم علي)،العلم الثقافي(ملحق)23/10/ 1971

ـــ عباس الجراري: الثورة والثقافة الوطنية،مجلة آفاق إتحاد كتاب المغرب ربيع1972

ـــ عبد العلي الودغيري: قراءة لديوان تأملات في تيه الوحدة،العلم الثقافي8/12/1973

ـــ عبد العلي الودغيري : ديوان تأملات في الوحدة ثانية ، العلم الثقافي/26 /1/1973.

ـــ عبد العلي الوزاني : هذا الشعر ما أعطى حياة الإنسان ، دعوة الحق يونيو 1966.

ـــ عبد العلي الوزاني: الإبداع الشعري بعض قضاياه ومشاكله دعوة الحق غشت1967

ـ عبد العلي الوزاني : لغة الشعر بين المنتج والمتلقي دعوة الحق أبريل 1967.

ـ عبد العلي الوزاني : في صحبة الشعر مجلة دعوة الحق أبريل 1968.

ـ عبد القادر الشاوي : الشعر التجريبي في المغرب الاغراب والبديل العلم الثقافي 1971

ـ عبد القادر الشاوي : أدب التلاميد الشعر من وجهة نظر سياسة مجلة أقلام يونيو 1972

ـ عبد القادر الشاوي : النار والجوع والنهاية (دراسة في شعر محمد بن دفعة) مجلة أقلام : دجنبر 1973.

ـ عبد الكريم غلاب : دور المثقف في معركة التغيير، مجلة آفاق ربيع 1972.

ـ عبد الكريم غلاب : تجربة ذاتية في كتابة الرواية العلم اثلقافي ع1 1980/5/31 وع 1980/6/6.

ـ عبد الكريم غلاب : حينما يصبح الشكل هدفا ، العلم الثقافي 3 يونيو 1980.

ـ عبد الرحمن بن زيدان : البطل في رواية " الطيبون" العلم الثقافي 13/ 10/ 1972.

ـ غالي شكري : مدخل سوسيولوجيإلى النقد العربي الجديد، دراسات عربية ع6/1980.

ـ فتح الله والعلو : التغلغل الأمبريالي والإندماج في الرأسمالية ، وتطور التشكيلية الاجتماعية الإقتصادية المغربية مجلة المشروع، ع1 أبريل 1980

ـ فيصل دراج : الأدب/ إيديولوجيا مجلة الطريق ع5 1979.

ـ فيصل دراج : أوهام وحقائق عن الواقعية الإشتراكية، مجلة الكرمل ع3 صيف 1981

ـ فيصل دراج : الواقعية و الواقع ، مجلة الكرمل شتاء 1982.

ـ فيصل دراج : سياسة الكتابة وكتابة السياسة ، مجلة الكرمل ربيع 1982.

ـ لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب ترجمة محمد برادة آفاق يوليو 1982

ـ المحرر الثقافي (ملحق) : من أجل نقد منهجي متطور " حوار مع البشير الودنوني" ع 26 12 1976.

ـ المحرر الثقافي (ملحق) : " دون ذكر صاحب المقال " الثقافة الديمقراطية و مهام النقد الأدبي ع 4 /1/ 1979.

ـ محمد بنيس : إنهيار المنهج الوصفي ، الثقافة الجديدة ع9 شتاء 1978.

ـ محمد بنيس : تعدديات الواحد ، مجلة الكرمل ع11/ 1984.

ـ محمد بيدي : لا لم ندفن الماضي ، مجلة آفاق ع4/ 1967.

ـ محمد بيدي : المثقفون في " جيل الظمأ" مجلة آفاق ع5و 6 ، 1967.

ـ محمد خرماش : البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب مجلة فصول العددان 4/3 1991 القاهرة .

ـ محمد عابد الجابري : نخبة النخبة المحرر الثقافي (ملحق) دجنبر 1974.

ـ محمدعابدالجابري : مسؤولية المثقفين في البلدان المتخلفةمجلة أقلام ع2أبريل1964

ـ محمد الكتاني: نظريات في مناهج التاريخ الأدبي،مجلة كلية الأداب فاس ع4 1984

ـ محمد مصطفىالقباج : مع عبدالمجيد بن جلون،مجلة آفاق س3 العددان1و2 1966

ـ محمودأمين العالم : كلمة الافتتاح للأيام الرواية العربية بفاس21 /24 ديجمبر1979 المحرر الثقافي 30/ 12/ 1979

ـ مصطفى صويلح : حول مقال محمد زفزاف من أجل نقد أدبي صحيح،المحرر المحورالثقافي 23/ 3 /1975.

ـ نجيب العوفي : حاشية على المسألة النقدية المحرر الثقافي 28/ 1/ 1979.

المجلات الدوريات :

آفاق : مجلة إتحاد كتاب المغرب :

ـ ع1و2 1966
ـ ع4 1967
ـ ع5و6 1967.
ـ ع4 1972
ـ ع12 1975.
ـ ع1 1977 .
ـ ع4 1979.

أنوال الثقافي : ملحق ثقافي لجريدة أنوال المغرب .

ـ ع 2 يوليوز 1984.

أقلام : مجلة مغربية .

ـ ع2 /3 يونيو ، يوليوز 1972.
ـ ع7 يناير 1973.

الثقافة الجديدة : المغرب.

ـ ع 9 شتاء 1978.
ـ ع ديجمبر 1979.

دراسات سيميائية أدبية لسانية : فاس المغرب

ـ ع1 1978.

دعوة الحق : المغرب

ـ ع6 1966
ـ ع أوت 1967

ـ ع5 أفريل 1968

الزمان المغربي : المغرب
ـ ع5 شتاء 1981

الطريق لبنان
ـ ع5 1979.

العلم الثقافي : ملحق جريدة العلم المغرب

الأعداد : - 1971/06/04
- 1971/10/23
- 1972/12/28
- 1973/01/26
- 1976/12/24
- 1977/01/07
- 1977/01/18
- 1977/01/21
- 1977/01/21
- 1977/01/28
- 1977/03/11
- 1977/08/09
- 1977/10/15
- 1980/03/31
- 1980/05/31
- 1980/06/27
- 1980/08/01
- 1981/10/09

علامات: جدة السعودية

- ع 38- ديسمبر 2000

فصول : مجلة النقد الأدبي مصر

- ع3 / 4 فبراير 1991.

الفكر العربي : لبنان

- ع 25 يناير فبراير 1982.

الحكرمل : فلسطين

- ع شتاء 1982.

كواليس : الجزائر.

- ع 18- 24 مارس 2002.
- ع 25- 31 مارس 2002.

كلية الأداب : (مجلة) الرباط المغرب

- ع 7-1980
- ع 8-1982.
- ع 9-1982.

كلية الأداب : فاس المغرب

- ع 4- 1978.

المحرر الثقافي : ملحق لجريدة المحرر المغرب

الأعداد: - 1975/04/23
- 1975/08/31
- 1976/10/10
- 1976/12/26
- 1977/07/17
- 1977/07/31

- 1979/01/14
- 1979/01/28
- 1979/12/30

المعرفة : سوريا

- ع 248 أكتور 1928.

المقدمة: أ ب ج — م

المدخل:

السمات الاجتماعية الثقافية السياسية ودورها في تطور النقد الأدبي المغربي 45-1

- تقديم :..... 3-2
— السمات الثقافية..... 11-4
— السمات الاجتماعية..... 14-12
— السمات السياسية..... 33-15
— النقد الأدبي المغربي والتفاعل الاجتماعي..... 45-34

الباب الأول:

تعدد الخطاب النقدي المغربي وإشكالية المنهج 192-46

مدخل: .....
— الفصل الأول: تطور النقد المغربي وتعدد خطابه..... 125-52
— النقد المغربي قبل الاستقلال..... 55-53
— النقد المغربي بعد الاستقلال..... 125-56
— الفصل الثاني: تعدد مشارب الثقافة النقدية واختلاف المناهج..... 171-126
— الفصل الثالث: النقد الأدبي والصراع الفكري..... 192-172

الباب الثاني:

الواقعية الاشتراكية« الجدلية الأيديولوجية» في النقد المغربي 272-193

- تمهيد : 196-194
— الفصل الأول: الواقعية الاشنراكية الأوروبية..... 211-197
— الفصل الثاني: الواقعية الاجتماعية الاشتراكية في المنظور النقدي..... 227-212
— الفصل الثالث: الواقعية الاجتماعية الاشتراكية في النقد المغربي..... 272-228

الباب الثالث:

البنيوية التوليدية « التكوينية» في النقد المغربي 346-273

— الفصل الأول: المجال النظري..... 309-174
— محمد برادة..... 281-274
— سعيد علوش..... 286-281
— محمد بنيس..... 299-286
— حميد لحميداني..... 309-292
— الفصل الثاني : المجال التطبيقي..... 346-310
— محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي..... 318-311
— رؤية العالم في ثلاث نماذج روائية.
— سعيد علوش: الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي 326-318