ISSN: - 2335 187X
E.ISSN: 2602-5213

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة طاهري محمد بشار
كلية الآداب واللغات
مخبر الدراسات الصحراوية

دراسات

مجلة دولية دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن مخبر الدراسات الصحراوية جامعة طاهري محمد بشار (الجزائر)، تهتم بنشر الأبحاث العلمية المتعلقة باللغة والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

المجلد 09
العدد 01

مجلة دراسات Dirassat

ISSN: - 2335 187X
E.ISSN: 2602-5213

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Tahri Mohamed University of Bechar
Faculty of Letters and Foreign Languages
Laboratory of Saharan Studies

Dirassat

An international review, published by the Laboratory of Saharan Studies, Tahri Mohamed University, Bechar, Algeria. It is interested in publishing scientific research related to language, literature, humanities and social sciences in Arabic, French and English

Vol 09
N° 01

مجلة دولية دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن جامعة طاهري محمد بشار(الجزائر)، تهتم بنشر الأبحاث العلمية المتعلقة باللغة والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

مجلد 09 عدد 01

شوال/ 1441ه – جوان/ يونيو 2020

للاتصال:

مجلة دراسات، كلية الآداب واللغات، جامعة طاهري محمد بشار،

ولاية بشار08000، الجزائر،

lesa.ub@gmail.com

Dirassat Journal, Faculty of Letters and Foreign Languages,

Tahri Mohamed University of Bechar, Algeria,

lesa.ub@gmail.com

رابط المجلة على البوابة الجزائرية للمجلات العلمية:

https:// www.dz.cerist.asjp/en/revuepresentation322

رقم الإيداع القانوني : 3506–2012

ISSN:2335 –187X ردمد:

E.ISSN: 2602–5213

جامعة طاهري محمد بشار

الجزائر

قواعد النشر في المجلة:

ترحب مجلة دراسات بكل إسهامات الأساتذة والباحثين، ويشترط في البحوث والدراسات المرشحة للنشر بالمجلة ما يأتي:

1.يشترط في المقالة المقدمة للنشر الحداثة والأصالة والمنهجية العلمية.

2.إذا كانت المادة المقدمة للنشر مداخلة في أحد الملتقيات أو المنتديات العلمية فإنه يتعين على الباحث أن يذكر تاريخ انعقاد الملتقى أو المنتدى وكذا العنوان الأصلي للمداخلة.

3. يرجى الإلتزام بالقالب النموذجي الخاص بتصميم المقال(النموذج متوفر على موقع المجلة الإلكتروني)

https:// www.dz.cerist.asjp/en/revuepresentation322

4. تعبئة نموذج التعهد الذي تعتمده المجلة و المتوفر على موقع المجلة ،يتعهد فيه الباحث بعدم نشر بحثه من قبل ولم يقدم للنشر إلى أي مجلة أخرى.

5. لغة النشر في المجلة هي العربية، الفرنسية و الإنجليزية.

6. يتضمن البحث ملخصين، الأول بلغة المقال والثاني باللغة الإنجليزية وجوبا إذا كان البحث باللغتين العربية و الفرنسية أما إذا كان البحث باللغة الإنجليزية فيجب أن يكون الملخص الثاني باللغة العربية مع ضرورة إدراج الكلمات المفتاحية للبحث.

7.يشترط في المقال أن لا يزيد عن 25 صفحة، ولا يقل عن 12، بما في ذلك قائمة المراجع والجداول والأشكال والصور.

8. إدراج الهوامش و الإحالات نهاية كل صفحة من البحث بطريقة ألية (note de fin)

09. تخضع المقالات المقدمة للنشر للتقويم من قبل محكمين متخصصين، مع مراعاة السرية في عملية التحكيم.

10. للمجلة حق رفض نشر البحث (المقال)، أو طلب تعديله بناءً على تقرير المُحكّمين.

11. يتم نشر البحث بعد أن تتم الموافقة عليه بصفة نهائية من قبل الخبراء المحكمين وبعد موافقة هيئة التحرير.

12. يتم إعلام الباحث بقبول بحثه للنشر في العدد المحدد لنشره به.

13.ترتب البحوث عند النشر في عدد المجلة وفق لاعتبارات فنية، لامكان لأي اعتبارات غير علمية في إجراءات النشر.

14.يحصل الباحث على نسخة واحدة من العدد الذي ينشر فيه و مستل من البحث.

15. ما تنشره المجلة يعبر عن رأي الباحث، ولا يعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

16. توجه جميع البحوث والمقالات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات عبر العنوان الآتي: ص ب417 جامعة طاهري محمد، شارع الإستقلال، كلية الآداب و اللغات . ولاية بشار 08000 . الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

يتم التواصل بين الباحثين والمجلة عبر البريد الإلكتروني للمجلة : lesa.ub@gmail.com

Publishing terms and conditions:

Dirassat journal accepts all researchers' contributions of, and it is important that the content of the research/ article follows:

1. The article submitted for publication must be modern, original and methodical, and it is not accepted for publication in any other journal or published book.
2. If the article has been presented in a seminar paper or scientific forums, the date of the seminar or the Forum as well as the original title of the intervention should be mentioned.
3. The template conform to the article is available on the journal's website.

https:// www.dz.cerist.asjp/en/revuepresentation322

4. To fulfil the commitment proposed by the journal and available on the journal's website template, in which the researcher agrees not to publish his research by and has not submitted a publication elsewhere.
5. Languages of publication in the journal are Arabic, French and English.
6. The abstract must be in two languages: Arabic & English, French & English, and English & Arabic.
7. The number of pages of the article must not exceed (25 pages) and not less (12 pages), including the list of references, tables, figures and images.
8. Insert the margins and cross-references of each page of the article in an automatic manner.
9. Articles submitted for publication depend on specialist panels, with the confidentiality of the evaluation process.
10. The journal has the right to refuse to publish the articles or to modify them according to the reports of the reviewers.
11. The article will be published after the approved of the expert reviewers and the editorial committee.
12. The researcher must be informed of the acceptance of his/her research for publication in the issue for publication.
13. The article is published in the issue of the journal according to technical procedures.
14. The researcher obtains a hard copy of the published number and an electronic copy of his/her research.
15. What the journal publishes expresses the opinion of the researcher and does not necessarily reflect the journal opinion.
16. All the articles are sent to the editor in chief of the Dirassat Journal at the following address: BP 417 Tahri Mohamed University, street of independence, Faculty of Letters and Languages -Wilaya de Béchar 08000 - Algeria. The contact between the researchers & the journal e-mail contact: lesa.ub@gmail.com

مجلة دولية دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن جامعة طاهري محمد بشار(الجزائر)، تهتم بنشر الأبحاث العلمية المتعلقة باللغة والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

المدير الشرفي :

أ.د. سعيد معموري (مدير جامعة طاهري محمد بشار)

مدير المجلة:

أ.د. بن دحان الطيب و رئيس مخبر الدراسات الصحراوية

رئيس التحرير:

د. سعاد قصار

فريق التحرير:

أ.د.عبد الله سيدي محمد أبنو، جامعة حائل، المملكة السعودية
أ.د.لحبيب الدائم ربي، أكاديمية التربية والتكوين بالجديدة، المغرب
أ.د.مجدي حاج إبرهيم، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا
د.أبو بكر عبد الله شعيب، دولة السودان
د.إسحاق رحماني، جامعة شيراز، دولة إيران
د.أم كلثوم بن يحي ، جامعة الملك خالد أبها، السعودية
د.حبيب بُوهُرُوْ، جامعة الكويت
د.رمضان عاشور حسين سالم،جامعة حلوان، مصر
د.سميرة حيدا، جامعة محمد الأول، وجدة، المملكة المغربية
د.عبدالله عمر الخطيب، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن
د.عصام واصل، جامعة ذمار، اليمن
د.علي خلف حسين العبيدي،جامعة ديالى، العراق
د.فاطمة برجكاني، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران
د.محمد الأمين ولد أن، جامعة حائل، المملكة السعودية
د.محمد عمر عيد المومني، جامعة البلقاء، المملكة الأردنية الهاشمية
د.مصطفى أحمد قنبر، كلية المجتمع في قطر
د.مصطفى شعبان، بجامعة شمال غربي الصين للقوميات،بالصين
د.مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض المغرب
د.نوال راشد الشيخ، جامعة الإستقلال، فلسطين
د.سعاد خالدي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.عبد الجبار بوخلخال، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.د.حسين بوحسون، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.د.كمال رقيق، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.د.انتصار صحراوي ، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر
أ.د.بشير بوهانيا، جامعة أحمد درارية، أدرار، الجزائر
أ.د.زروقي عبد القادر، جامعة ابن خلدون، الجزائر
أ.د.منصور بوناب عبد الحق، جامعة 20 أوت سكيكدة ، الجزائر
د.بن دين بخولة، المركز الجامعي بأفلو، الجزائر
د.بوزيدي اسماعيل، المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة، الجزائر
د.رضوان شيهان، بجامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر
د.زكرياء مخلوفي، جامعة الطارف، الجزائر
د.زهور شتوح، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر
د.سليمان بوراس، جامعة المسيلة، الجزائر
د.صباح لخضاري ، النعامة ، الجزائر
د.عبد الرحمن بعثمان، جامعة أحمد دراية ، أدرار
د.عبد القادر بقادر، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة، الجزائر
د.فتيحة بلحاجي، المركز الجامعي بمغنية، الجزائر
د.فتيحة حداد، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر
د.فتيحة داني، جامعة وهران 1، الجزائر
د.دنيا باقل، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر
د.كمال لعور، بجامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر
د.نسيمة علوي ، جامعة 20 أوت سكيكدة ، الجزائر
Pr. Bouwer Karen, University of San Francisco, USA

فريق التحكيم

أ.د. الحسين ريوش، أكاديمية وجدة، المملكة المغربية
أ.د.ابراهيم عبد النور، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.د.بركة بوشيبة، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.د.ربيعة رباب صالح حسن، الجامعة المستنصرية، دولة العراق
أ.د.مبروك كواري، جامعة طاهري محمد بشار ، الجزائر
أ.د.محمد برشان، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.أبو المعاطي الرمادي،جامعة الملك سعود، المملكة السعودية
د.اسماعين خالقي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.التاج غمري ، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.الجيلالي الغَزَابي، وزارة التعليم العالي، المغرب
د.الحاج عبو شرفاوي ، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.أم السعد فوضيلي، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة، الجزائر
د.جلول دكي، جامعة المسيلة، الجزائر
د.جمال ولد الخليل، جامعة نواكشوط، موريتانيا
د.جميلة راجاح، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر
د.حليمة عواج، جامعة الحاج لخضر، باتنة 1، الجزائر
د. محمد يعقوبي، وجدة المملكة المغربية
د.سامية داودي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر
د.شريف بن دحان، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.صليحة بردي، جامعة خميس مليانة، الجزائر
د.عبد الحفيظ بن قطاف، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.عبد الرحمن بلحسن ، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.عبد الرزاق رحماني، جامعة هرمزكان - بندر عباس إيران
د.عبد القادر جلول دواجي، جامعة الشلف، الجزائر
د.عبد القادر نبو، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.عبد الكريم بن خالد، جامعة أحمد درارية، أدرار، الجزائر
د.علي عبد الرحيم يحي نصر، جامعة الأزهر، مصر
د.عمار صديقي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.عمر عروي،جامعة حاج لخضر،باتنة، الجزائر
د.محمد الأعصر، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية
د.محمد العرابي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
د.محمد حسن عبد الحافظ، معهد الشارقة للتراث ، الإمارات
د.محمود فتوح، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر
د.ميلود ماريف، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، بشار
د.ميلود ولد الصديق،جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر
د.نور الدين بن قدور ، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
ا.اسماعيل يحياوي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
ا.زين الدين هشام، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
ا.سليمة قاسمي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر
أ.شكيب إلياس ريغي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر

مجلة دولية دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن جامعة طاهري محمد بشار(الجزائر)، تهتم بنشر الأبحاث العلمية المتعلقة باللغة والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

فهرس 09/ العدد 01

فهـــــرس 09/ العـــــــدد 01		06
كـــــلمة العـــــدد		07
الاحتجاج المغربي والخطاب السوسيولوجي	إيمان الرامي جامعة محمد الخامس – الرباط، المغرب	08
الأنوميا الاجتماعية وتأثيرها في المدرسة	يوسف بن صالح جامعة بصفاقس، تونس	35
الإيقاع الزمني في قصيدة "الطائر المجروح" لـ فهد دماس	د.سعيدة حمداوي جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، الجزائر	53
العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري	حكيمة بوقرومة جامعة محمد بوضياف بالمسيلة- الجزائر	59
الوصف الخلاق في الرواية الجديدة الفرنسية	د. سلوى بوراس جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	91
بلاغة اللغة الدرامية غير المنطوقة في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس	بوشعيب العصبي كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، المغرب	108
مغامرة كاتب أم بطل؟ المسرح الملحمي في "رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس: الملامح والتقنيات والأبعاد	عمارة الجدّاري جامعة المنستير- تونس	117
خصائص الكلمة ودورها في البنيَّة الحجاجيَّة في الإعلام المرئي	مصطفى السيد أبو ضاهر،أ.د. عاصم شحادة علي الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة ماليزيا	136
مخطوط (السّوانِحُ الفَاخِرةُ في عِلمِ المُناظَرَة) للشّيخ محمّد علي بن حسين بن إبراهيم المكّيّ المالكي 1367هـ ـ وصفًا وتقديمًا	د. فؤاد بن أحمد عطاء الله كلية الشريعة،المملكة العربية السعودية	156
القيم الأخلاقية في العصر الجاهلي	د.بن لحسن عبد الرحمان جامعة طاهري محمد بشار	169

مجلة دولية دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن جامعة طاهري محمد بشار(الجزائر)، تهتم بنشر الأبحاث العلمية المتعلقة باللغة والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

كلمة العدد

بسم اللّه الرحمن الرحيم

يصدر هذا العدد من مجلتكم (دراسات) في ظل ظروف استثنائية، تعيشها الإنسانية جمعاء، ظهور وباء (كوفيد 19) الذي لم يثننا عن عزمنا على أن تظهر المجلة بدءًا من هذا العدد في حلة جديدة... وقد استعنّا بالله واجتهدنا في سبيل ذلك قدر المستطاع، فجاء هذا العدد في ثوبه الجديد، لعل من أبرز معالمه: القالب الجديد الذي ظهرت فيه مقالات العدد، والشروط الجديدة للمقالات التي تقدم للنشر بما يعزز من العمق والجدية بصورة أكثر في التناول والعرض، ثم إثراء المجلة بمجموعة من الأساتذة (محررين مساعدين ، ومحكمين)في عدة تخصصات من جامعات في ماليزيا والصين والسعودية ومصر والسودان وجامعات المغرب العربي وأمريكا فضلا عن جامعات الوطن...

و من هذا المنبر نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل السادة و السيدات الأساتذة و الأستاذات الذين ساهموا في هذا التغيير، د. مصطفى أحمد قنبر، د. بن دحان الشريف، د. بن دين بخولة، د. فاطمة الزهراء مالكي، د.اسماعين خالقي، أ.مربوح أيوب، و الشكر موصول أيضا إلى السيد أ.د. كمال رقيق (عميد الكلية)، و السيد أ.د. الطيب بن دحان (رئيس المخبر) على دعمهم المتواصل.

والله نسأل أن يحظى هذا العمل بالقبول، وأن يجد فيه الباحثون والقراء ما يصبون إليه، والمجلة تفتح ذراعيها لكل من لديه أية إضافة أو تعليق نفيد منه في الارتقاء بالنشر العلمي.

نتمنى السلامة و العافية للإنسانية قاطبة

رئيس تحرير مجلة دراسات

د. سعاد قصار

2020/06/11

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: /01 السنة2020،
ص 08– 34

الاحتجاج المغربي والخطاب السوسيولوجي

Moroccan Protest and Sociological Discourse

إيمان الرامي

Errami Imane

بجامعة محمد الخامس – الرباط ، المغرب

Mohamed-V University in Rabat, Morocco

ir146378@gmail.com

تاريخ الإرسال: 22/ 02/ 2020 تاريخ القبول: 26/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

نسعى من خلال هذه الدراسة الى تقديم فهم سوسيولوجي لظاهرة الاحتجاج الجماعي بالفضاء العمومي المغربي، الذي يظهر في جزء كبير منه على انه تجاوز لأنماط المشروعية التقليدية،كما نحاول ابراز الممارسة الاحتجاجية كتعبير عن انتقال حدث في العلاقة بين السلطة السياسية والفاعل الاجتماعي.

كلمات المفتاحية:

الاحتجاج– الفضاء العمومي– الفاعل الاجتماعي– السلطة / الدولة– التغيير – المشروعية.

Abstract:

Through this study, we seek to provide a sociological understanding of the phenomenon of mass protest in the Moroccan public space, which appears in large part as transcending the patterns of traditional legitimacy, as we try to highlight the protest practice as an expression of an eventual transition in the relationship between political power and Social actor

Keywords: Protest - public space - social actor - power / state - change - legitimacy.

المؤلف المرسل: إيمان الرامي **الإيميل:** ir146378@gmail.com

1ـ مقدمة:

شهدت السنوات الأخيرة تناميا ملحوظا لأشكال وصيغ الاحتجاج بالمغرب، ففي أكثر من مناسبة لاحت الحركات الاحتجاجية وهي تمارس فعلها الرافض كرد فعل على ضغوطات سياسية واجتماعية واقتصادية، وانتكاسات حقوقية من طرف الدولة أو غيرها.

فقد أفصح الاحتجاج في أحد جوانبه عن وجود اختلالات داخل المجتمع، خاصة على مستوى العلاقة بين هذا الأخير والدولة بترسيخه "لسلطة" مضادة لسلطة الدولة تتجاوز أحيانا كثيرة قدرة هذه الأخيرة على الضبط أو التوجيه. وهو ما يؤكد أن الاحتجاج مغربيا يطرح عدة صعوبات، إذ يتراءى حينا كممارسة للضغط على السلطة أو لإحراجها، ويظهر أحيانا أخرى كممارسة للتنفيس عن الاحتقان أو لتصفية الحسابات ولو رمزيا مع من يفترض أنهم مسؤولون عن الأوضاع الموجبة للاحتجاج. وهو ما ينبئ بتوافر وعي جماعي يمتلك ما يلزم من النضج في اختيار سبل مواجهة مشكلاته والعمل على إيجاد حلول مستدامة لها. ولعل ما يشهده المغرب اليوم، وعلى غير قليل من الأصعدة من مظاهرات ومسيرات واحتجاجات يشكل حدثا سوسيولوجيا بكل المقاييس. جعل من الاحتجاج واقعا متجذرا في بنية المجتمع المغربي، لأسباب اختلفت سياقاتها. يتعلق الأمر بعوامل كثيرة ومركبة تنهل من نفس الهجانة والتركيب اللذان تقوم عليهما الدولة كما المجتمع وفقا لأطروحة "بول باسكون".

يفرض علينا الحديث عن الاحتجاج اليوم، في ضوء ما يجري في مجتمعنا المحلي من انتفاضات ومواجهات متنوعة الأشكال، الوقوف على ما يرافق هذا الأخير كممارسة وسلوك من تمثلاث، انتقالا من مستوى صناعة العنف، إلى ظاهرة استغلال الفضاء العام اعتمادا على أشكال احتجاجية جديدة أملا في صياغة غد أفضل ووضع عقد اجتماعي وسياسي جديد.

وبهذا المعنى يصبح الاحتجاج وما يستتبعه من ممارسات وأشكال وصيغ- في عرف هذه النظرة- ضرورة علمية أكاديمية تفرضها الحاجة المعرفية على اعتبار «...أن الذين لا يقومون بدراسة أوضاعهم قد يضطرون لإعادة إنتاجها، بأخطائها وسلبياتها".[1]

وتتمحور هذه الدراسة حول الإشكالية التالية:

الاحتجاج، هل هو إمكانية جديدة يقدمها النظام السياسي المغربي وهو في خضم التحول من نظام مغلق إلى آخر مفتوح؟وتمنحنا هذ الاشكالية إمكانية توسيع مجالات الفهم في ضوء الأسئلة المتفرعة عنه وهي:

هل الإمكانية الاحتجاجية تعبير عن انتقال حدث في العلاقة بين السلطة السياسية والفاعل الاجتماعي؟ أم أن الاحتجاج هو دليل قاطع على زوال أنماط المشروعية التقليدية الكامنة في (التقاليد والطقوس والمرجع العرفي والزعامات الرمزية)؟ وكيف تم التعامل مع الاحتجاج في صيغته الحالية وهو طبيعي بحكم أن الجميع له حق المشاركة مبدئيا في المجال العمومي؟ بصيغة أخرى كيف يتم التعاطي مع الظاهرة الاحتجاجية بالمغرب من طرف

الدولة؟ وما سقف الإمكانية الاحتجاجية التي يقدمها النظام السياسي المغربي اليوم؟ وبالمقابل هل استطاع الاحتجاج أن يفتح رهان الفضاء العمومي؟ وعليه هل أضحى الاحتجاج ظاهرة سياسية واجتماعية تخترق الفضاء العمومي المغربي؟ وهل يمتلك هذا المجتمع الاحتجاجي الصاعد ما يلزم من وسائل لبلورة ميثاق اجتماعي جديد يؤسس لديمقراطية تستجيب على الأقل في الفترة الراهنة للشروط الدنيا للاختيارات الليبرالية الاجتماعية؟

إن ما يهمنا بالأساس من هذه الدراسة هو الوقوف على التحولات الاجتماعية تجاه الاحتجاج في الفضاء العام كظاهرة متنامية، وعلى المجتمع العام الذي يحتضنها،وكذا على نوع ونمط إشكالياته العامة والأساسية. إذ بات من الثابت أن واقعة الاحتجاج هي نتاج لواقع تتداخل أبعاده المحكومة بأطر اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية تكشف وتلخص طبيعة الاختناق والتأزم الذي ينخر المجتمع المغربي كمجال لازال يعاني من ثقل عوامل المقاومة المستمرة لمشكل التحولات المتسارعة، ومن تم يبدو واضحا وجليا أن هذه الدراسة تهدف إلى رصد اختناقات الواقع، والتأمل النقدي في مشاكل الحياة الموضوعية المعاشة باعتبارها واحدة من أهم المشاكل الاجتماعية المطروحة على حقل السوسيولوجيا. منطلقين من قناعة راسخة أنه أن الأوان لتفسير الأسئلة التي يثيرها الاحتجاج وفقا للطرح "البورديوي"، وذلك بدراسة هذه الظاهرة عن قرب وبشكل هادئ لتحديد مالها وما عليها، اعتمادا على منهج نقدي لا انتقادي مادام هناك اعتقاد صادق أن ما سجلته الدراسات السوسيولوجية حول هذه الواقعة قديما وحديثا، لا يشكل في واقع الأمر سوى جزء من الحقيقة، أما الجزء الآخر، أو الوجه الثاني، فهو الذي يشكل المسكوت عنه، وهو الذي تم إقباره تحت ركام هائل من المغالطات تجابه به في كل حين.

1. مفهوم الحركات الاجتماعية:

لقد غدت الحركات الاجتماعية موضوعا للدرس والتحليل، انشغلت به العديد من الحقول المعرفية، إذ برز في كتابات الجغرافيين والمؤرخين والسياسيين وعلماء النفس والاجتماع، كما تأكد من خلال الالتباس الذي رافق التعاطي مع هذه الظاهرة. وقد قدم هذا الجدل المعرفي عددا من العناصر الأساسية التي لابد منها حتى يتسنى لفعل الاحتجاج الانتقال من المستوى العرضي إلى مستوى الحركة الاجتماعية ونجملها في:

جهود منظمة مقصودة بأهداف محددة، مجموعة من المشاركين، إرادة واعية، سياسات، أوضاع، تغيير، مكونات فكرية محركة، ووسائل تعبئة. وذات العناصر حددها "إبراهيم البيومي غانم" في سياق تعرضه للحركات الاجتماعية واصفا إياها "بتلك الجهود المنظمة التي يبذلها مجموعة من المواطنين بهدف تغيير الأوضاع، أو السياسات، أو الهياكل القائمة لنكون أكثر اقترابا من القيم العليا التي تؤمن بها الحركة"[2] .

وهو ما تماهى معه هربرت بلومر(H. Bulmer) من خلال تأكيده على أن الحركة الاجتماعية هي "ذلك الجهد الجماعي الرامي إلى تغيير طابع العلاقات الاجتماعية المستقرة في مجتمع معين، وهو ما يجعل منها مشاريع جماعية تستهدف إقامة نظام جديد للحياة وتستند إلى إحساس بعدم الرضا عن النمط السائد والرغبة في إقامة

نسق مغاير"[3]، "فالشرط المؤسس لأي حركة اجتماعية يظل مرتبطا بفعل التغيير المستمر"، "كتحول في الزمان يلحق بطريقة لا تكون عابرة لبنية وصيرورة النظام الاجتماعي، لمعرفة ما يعدل أو يحول مجرى تاريخها".[4]

وفضلا عن عنصر التغيير يحضر لدى كي روشي (Guy Rocher) " شرط التنظيم" كمحدد لا يقل أهمية عن سابقه، مبرزا أن الحركات الاجتماعية " تنظيم مهيكل ومحدد، له هدف علني يكمن في جمع بعض الأفراد للدفاع عن قضايا محددة "[5].

هدف كل حركة اجتماعية، في كل مكان وزمان إحداث التغيير، ولتحقيق ذلك لابد لها من " الاستمرارية" لإسباغ المشروعية عليها من جهة، وجعلها مشروعا متمايزا عن غيره من المشاريع الأخرى المشتركة معها في الهدف نفسه من جهة ثانية. —ليس وظيفة التمايز هنا — أن تبرر التعدد، بل أن تبرر الوجود: وجود الحركة الاجتماعية، أما التعدد فهو تحصيل حاصل لذلك الوجود. وهذا ما يلح عليه فرانسوا شازل (François Chuzel) معتبرا أن الحركة الاجتماعية " فعل جماعي للاحتجاج يهدف إلى إحداث التغيير في البنيتين الاجتماعية والسياسية"[6]، فالأمر يهم " جهودا منظمة يبذلها عدد من الناس بهدف التغيير أو مقاومة التغيير في المجتمع. وقبلها وجود جماعة تؤطرها قيم ومعايير تحقق حولها نوع من الإجماع "[7]. وبهذا المعنى تصبح الحركة الاجتماعية قوة توازن ضرورية لها إستراتيجية مسطرة تستمد شرعيتها من الحاجة الاجتماعية لها، فضلا عن الحاجة السياسية فالحراك بغير رؤية محض تنفيس للضغط.

وبناء على ما تقدم، يبدو جليا أن الأمر يهم " جهودا جماعية مقصودة لأفراد لهم أهداف محددة يسعون إلى تحقيقها بمقاربة جماعية، وان الأمر يتصل أيضا بوجود ومعايير مقبولة اجتماعيا ومن الممكن أن يتحقق بصددها نوع من الإجماع في شكل تضامن وتأييد مطلق أو تعاطف نسبي. كما تتميز الحركات الاجتماعية في غالبيتها بالإرادة الواعية للأعضاء، على اعتبار أن التغيير يفترض بداهة درجة معينة من الوعي بالحاجات والمطالب، هذا بالإضافة إلى وجود حد أدنى من التنظيم كخاصية مميزة للحركات الاجتماعية "[8].

2ـ سيرورة الاحتجاج في المغرب المعاصر:

كيف يعبر الفعل الاحتجاجي عن نفسه في المجتمع المغربي؟ كيف يشتغل في مجال "**مركب**" يعرف حركيات وتفاعلات مستمرة؟ هل الاحتجاج بالمغرب فعل ممأسس؟ وكيف يتم التعاطي مع الاحتجاج؟

أسئلة كبرى يطرحها ما يعيشه المغرب اليوم من حركية اجتماعية وسياسية، تعبر عنها الإضرابات، والمظاهرات، والاعتصامات، وغيرها من صيغ الاحتجاج. وبناء على هذه التساؤلات، وللإجابة على الاشكالية الذي انطلقت منه هذه الدراسة حول مسألة النموذج الاحتجاجي المغربي يمكن تقديم تصورين في هذا الصدد:

التصور الأول: انتقال الاحتجاج بالمغرب منذ الهزيع الأول من تسعينيات القرن الماضي من نمط الاحتجاج الصدامي مع أجهزة السلطة، نسجل ذلك مع تمرد عدي اوبيهي[9]، وانتفاضة الريف 1958[10]، حركة 23 مارس

1965[11]، وانتفاضة 20 يونيو1981[12]، بالإضافة إلى انتفاضة يناير1984[13] التي اندلعت على إثر الاضطرابات الجماعية واتساع المد الحركي الإسلامي، ثم انتفاضة دجنبر 1990[14]، إلى التظاهر السلمي. ومن المعطيات المفسرة لذلك عنصرين:

- التصور الأول: تغير بنية النظام السياسي المغربي أوائل التسعينيات من نظام مغلق ذو بنية تقليدية إلى نظام في طور الانفتاح التدريجي، وذلك كنتيجة للتحولات المرحلية التي أسفر عنها انهيار المعسكر الاشتراكي، وبالتالي خلخلة قواعد المجال السياسي المغربي.
- التصور الثاني: انطلاق الشرارة الأولى لتنظيمات المجتمع المدني، التي فرضت نفسها وجعلت النظام السياسي يقبل بها في دوائر النقاش العمومي، والسماح لها بالتظاهر السلمي بالفضاء العام لاعتبار الممارسة السياسية فيه تجري بمقتضى علاقة التمثيل والمشاركة العصرية. وبالتالي بداية التحرر –ولو بنوع من الاحتشام– من الموروث السياسي التقليدي، فضلا عن ظهور المنظمات الحقوقية (كالمنظمة المغربية لحقوق الإنسان في أواخر الثمانينيات).[15]

وفي إطار إعادة رسم خريطة المشهد السياسي، أصبح الفضاء العمومي، مجالا ينتمي إلى الحق العام وتمتلك فيه سائر قوى المجتمع حيزا معترفا به، مكفولا بقوة القانون، أو بقوة التوافق بين النظام السياسي والتنظيمات الحقوقية، وبالتالي حيازة الحق المشروع في التعبير.

ولقياس بعض مظاهر التقدم والتراجع في النظام السياسي المغربي في علاقته النوعية مع الاحتجاج، لا مناص من انجاز نوع من التحقيب التاريخي على مستوى الاحتجاجات الكبرى التي عرفها مغرب القرن العشرين، ومقارنتها بنظيرتها في مغرب القرن الواحد والعشرين، أملا في تقديم إجابة موضوعية لشكل ومضمون الاحتجاج بالمغرب.

في مضمار تحقيب تاريخ الاحتجاج بالمغرب، منذ الاستقلال عام 1956 إلى 1990[16]، نجد أنفسنا أمام محطات احتجاجية شكلت المفاصل الأساسية في تحديد مالات المغرب اللاحق، والمحطات تلك الثابت فيها هو النزوع نحو التحرر من إكراه السلطة المخزنية، والمتغير هو الاحتجاج.

لقد كان النظام السياسي في القرن العشرين يطرح نفسه كقوة لإعادة النظام إلى الحقل الاجتماعي، عبر احتواء الفوضى والارتجاج للوصول في النهاية إلى ما يضمن له البقاء والتجذر. لهذا كان انشغاله متمحورا حول بسط سيطرته وتعميق نفوذه لتقوية مكانته، والتقعيد لإعادة إنتاج نفس الرموز والأوضاع.

إن حقلا بهذه النوعية من البنى السياسية التي يحضر فيها المجال السياسي كملكية خاصة للسلطة والنخبة الحاكمة، لا كمجال عمومي تمتلكه سائر قوى المجتمع سيكون مؤهلا لإنتاج الاحتجاج، وتدشين طور مختلف سمته: الحذر المتبادل، والصدام العنيف. فقد جرب مغرب القرن العشرين صيغه الاحتجاجية الخاصة وفقا لشروط عصره، وبالشكل الذي استوجبته تلك الفترة، عبر الاحتجاج العلني في مقرات الأحزاب السياسية أو عبر جرائدها، وفي

المناسبات الانتخابية، طبعته المصادرات والاعتقالات والمحاكمات المتتالية التي لم تتوقف طيلة الفترة الفاصلة بين 1961و1973 (احتجاجات التنظيمات النقابية، الإضرابات، انتفاضات السكان...)، إلى جانب تعطل الحياة السياسية بإعلان "حالة الاستثناء"، وتنامي سياسات الخوصصة وتفكيك القطاع العام، وضرب التنمية الاجتماعية. وانفجار انفجرت أحداث عنف خلال وعقب (الاحتجاجات التلاميذية سنة 1965، اغتيال المهدي بن بركة في نفس السنة يوم 29 أكتوبر، الحراك السري في السبعينيات المتمثل في أحداث 3 مارس 1973، علاوة عن الانقلابين العسكريين في 10 يوليو 1971 و16 غشت 1972، حظر النشاط القانوني ل "الاتحاد الوطني لطلبة المغرب" في 24 يناير 1973، إضرابات ابريل 1979، انتفاضة المدن في الثمانينيات، وإضراب 14ديسمبر1990، تناسل الأحزاب الإدارية والمحاكمات، ناهيك عن الهجوم الأمني الشامل على تنظيمات اليسار الماركسي – اللينيني...) ،[17] لتشهد الحياة السياسية لحظات صعبة جدا، زادها حدة تصويت المعارضة الوطنية ضد التعديلات الدستورية، واعتذار عبد الله إبراهيم، وعبد الرحيم بوعبيد عن المشاركة في الحكومة التي عرضها عليهما الحسن الثاني. وفي المقابل مورس الاحتجاج السري داخل مراحيض الكليات والمدارس، وعلى جدران المؤسسات العمومية، وبين الأبيات الشعرية، والروايات (الخبز الحافي لمحمد شكري[18]، سبعة أبواب لصاحبها عبد الكريم غلاب[19]، وعبر فضاء الأغنية، كأغاني مجموعة ناس الغيوان[20] (أهل الحال، السيف البتار، مهمومة، غير خذوني...) التي كانت مرآة تعكس أحوال المجتمع الذي كان يرزخ تحت براثين الشتات والتصدع.

وبقيت مسألة أخيرة جديرة بالذكر، مثلث هذه المرحلة، فترة صراع حاد بعيدا عن الفضاء العام، إذ أمام ضراوة الاحتجاجات لم يتم تسجيل سعي أي منها إلى احتلال "الشارع" كان التقليد ما يزال شديد الحضور في بنى الحكم وممارسات الاحتجاج، باستثناء فاتح ماي (عيد العمال) الذي كان فيه الاحتجاج مرادفا للفضاء العام، إلى جانب لحظات التضامن مع القضايا العربية الخارجة عن القطر المحلي (القضية الفلسطينية ماي 1990، مسيرة التضامن مع العراق فبراير1991) وكذا الاحتفال العرضي بالإنجازات الرياضية (مونديال المكسيك 1986). والغاية القصوى تقديم مجتمع كامل الأوصاف.[21]

غير أنه في أواسط تسعينيات القرن الماضي بدأت الاحتجاجات تعرف طريقها للفضاء العمومي، وكان لذلك عظيم الفوائد والنتائج على الأصعدة السياسية والاجتماعية والنفسية التي يمكن إجمالها في إعادة بناء ثقة الناس المفقودة بالاحتجاج كآلية ممكنة لتغيير أوضاعهم والسير بها نحو الأحسن، ونهج يمكن اعتماده لمخاطبة نخبة حاكمة، وقد نهضت المنظمات الحقوقية، والنقابات، والمعارضة، وقوى المجتمع المدني في هذا الإطار بأدوار مهمة.

3ـ مدخل للفضاء العمومي:

تعتبر المفاهيم في العلوم الاجتماعية أهم أداة معرفية لنقل أي ظاهرة من العامية الاجتماعية إلى العلمية الإجرائية السوسيولوجية، وعليه سنقوم بتحديد مفهوم الفضاء العام[22] أولا كمصطلح مهم في فهم تطورات المجتمع المدني، وثانيا كمجال للتعددية والتفاعلية بين التمثلات الاجتماعية، وساحة تضم الاغتراب الفردي والجماعي.

تعد الحقبة الإغريقية أصل مفهوم الفضاء العمومي، بحيث عرفت أثينا وروما نقاشات فلسفية وتجمعات ثقافية رسمت ملامح الفضاء العمومي الذي نشأ في القرن 18، فساحة أغورا في اليونان ابتعد تحديدها للمجال العمومي عن التعريف العمراني ليصل إلى مستوى مفاهيمي أكثر تجريدا ينهل من الاستقلالية الذاتية للفرد في منأى عن هيمنة الدولة، جاعلا من أشكال التعبير عن الرفض وإعلان الاحتجاج خاصية له. كما أن سيرورة الممارسة المجالية كانت حاضرة أيضا بأقطار أخرى من ضمنها لندن، بكل من الحديقة العمومية Hyde park، والتي اعتبرت الموقع التقليدي للمظاهرات الحاشدة وتجمعات المحتجين بالدعوة إلى الحرية وسبل العيش، إضافة إلى ساحة panthéom التي تجمع العامة من الناس بطابعها المتحرك والمرن الذي يضم مجموعة من الاحتجاجات.

استمرت تمظهرات الفضاء العمومي في المجتمعات الغربية الحديثة، فحسب الألماني يورغنهابرماس-Y) (Habermas كانت البدايات الأولى لتشكل الفضاء العمومي في نهاية القرن السابع عشر في إنجلترا والقرن الثامن عشر في فرنسا. والفضاء العام -بالمعنى الهابرماسي -هو الملتقى الذي يتداخل فيه الفعل السياسي لتأطير الممارسة السياسية بشكل دعائي يكسب الرأي العامطابع العمومية، القائم على الفعل التواصلي بين الأفراد، وبذلك تصبح العمومية معيار يحكم رد الفعل والفعل الإنساني في تعاطيه مع قضايا الشأن العام التي تخضع بدورها لهذا المعيار.

تطرق هابرماس للعلاقات الاجتماعية و السياسية في أوروبا الغربية منذ القرن الثامن عشر، حيث لعب المجال العام الذي أسسته الطبقة البورجوازية دورا هاما في الانتقال التدريجي من الفضاء الخاص نحو نظيره العام، سواء على مستوى الأركولوجية العمومية وأماكن التجمع والتقاء الفاعلين، أو مستوى الطبيعة الثقافية التي عرفت ظهور عملية إنتاج الكتب من طرف الجماهير وقد خضع استهلاكها للتراتبية الطبقية، مما كان لهذا أثر على نمطية الحياة الاجتماعية والعلاقات بين الناس، الشيء الذي تطلب توسيع الفضاء العمومي بشكل يستجيب لافتتاحية المناقشات والمناظرات، لتطرح القضايا السياسية بشكل بعيد عن المنطق الإداري الاقتصادي، "بمعنى أخر لا يهيمن منطق الجهاز أكان اقتصاديا "منطق السوق" أو بيروقراطيا "منطق الدولة" أو ما يدعى بالفرنسية " Raison d'Etat". وحيث يساهم الرأي العام في بعث الاهتمام بالسياسة حتى لا تتحول الديمقراطية إلى تكنوقراطية، وحتى لا تغادر السياسة ولا يتحول الفضاء العمومي إلى فراغ عمومي".[23]

في تعريفه للفضاء العام ينطلق هبرماس من سؤال أساسي حول الظروف الاجتماعية التي تسمح بحوار عقلاني نقدي حول قضايا الشأن العام؟، ليجيب عنه بأن الحوار والنقاش يتأسس على مبدأ عقلانية التفكير بهدف فتح

سجال نقدي يتيح إمكانية تكوين رأي عام موضوعي. وهو مايجعل الفضاء العمومي وفقا لتصوره "حلبة للنقاش العام تدور فيها المساجلات، وتتشكل فيها الآراء والمواقف حول القضايا التي تجسد اهتمامات الناس وهمومهم".[24] الشيء الذي جعل هبرماس يقول بالمكانة الارتكازية التي حظي بها الفضاء العمومي في الفكر السياسي المعاصر، باعتباره مجال مطاطي وإطار للجغرافية العقلية للفرد. ليصير وفقا لهذا المعنى خطة ترمي لتحديث الفعل الذهني انطلاقا من الانفتاح على المغاير وتقبل الصراع الثقافي بنوعيه الداخلي والخارجي، مما يتيح فرصة التعبير عن الرأي الآخر أو نقد الأوضاع القائمة. وباختصار شديد الفضاء العمومي هو مجموع التفاعلات الاجتماعية بين السوق والدولة والمجتمع المدني. ومن يورغن إلى نانسي فريزر(Nancy Fraze) التي حاولت بناء نظريتها للفضاء العام على مخرجات الطرح الهابرماسي معتبرة بأن هذا الأخير أضحى متجاوزا، نظرا لدينامية إيقاع عالم اليوم الذي يعرف أحداث وتغيرات تضفي مستجدات العلاقة التفاعلية التي تحدد طبيعة الفعل الإنساني وفقا للزمان والمكان الراهن، تماشيا مع مستجدات الحركة الاجتماعية الجديدة وطابعها العابر للأوطان. وهو ما يلح على ضرورة فضاء عمومي بديل للفضاء البورجوازي نظرا للتحولات التي طالت النماذج الفكرية والعقلية والأيديولوجية والسياسية أصبح معها "العام "موردا استراتيجيا وفضاء للتفريغ السيكولوجي، بناءا على مجموعة من الوظائف التي يؤديها، سواء كمفهوم علمي أو كمعطى واقعي في المجتمع المعاصر. وهو ما نلمسه اليوم في المجتمعات العربية التي استقبلت" الربيع الديمقراطي" الحامل لبراديغم تغيير أنماط الاحتجاج ومجالات طرحها. إذ كان للفضاء العام حضور قوي في الظاهرة الاحتجاجية التي عرفتها بعض الدول العربية، والتي عرفت انفلاتا من قيد الإيديولوجية، (الأحزاب، المؤسسات الحكومية...) لتتجرأ على المطالبة باقتحام الفضاء العام، كمجال مكشوف وغير محدود، يضمن المشاركة السياسية لجميع الفئات المجتمعية لرفعأصواتهاوالتعبيرعناحتياجاتهاومطالبها. تماما كما هو الأمر بالنسبة للمجتمع المغربي الذي يعيش على أثير إعادة هيكلة المجالي بالمد الاحتجاجي.

ومفهومالفضاءالعموميأيضامنالمفاهيمذاتالبعدالاستراتيجيضمنهذاالمقتربنظرالعلاقتهاالجدليةبحقلالسلطة والدولة، إذيضعهماصلبسيرورةتشكلمجتمعمدنيحقيقي، يحدد النسيج الذي يعمل على مأسسة النقاشات العمومية في إطار فضاءات عمومية منظمة تنمو فيها الكفايات المتعلقة بالمواطنة والطابع الفردي.[25]

إن الأساسي بالنسبة لهبرماس هو إقامة المبدأ الأساس للتداول من أجل التصديق على القيم في الفضاء العمومي كمجال لا يتماهى مع الواقع المادي. ولتتبع فصول علاقة الفضاء العام بالاحتجاج نطرح السؤال: هل هناك إمكانية لبناء فضاء عمومي بالمغرب على أنقاض إخفاقات التجارب التي سجلناها سابقا؟ وهو ما سنعمل على الاقتراب من بعض آفاقه.

4- الاحتجاج وصراع الفضاء العمومي:

ظهرت مستجدات أخرى في منتصف التسعينيات، وهي دخول الاحتجاج كظاهرة هيكلية هدفها التغيير وإعادة كتابة تاريخ الإنسان والمجال إلى مرحلة التنظيم والسلمية. وقد أدت هذه التطورات إلى تكسير الحصار الذي أحكمته السلطة على المجتمع في المراحل السابقة، كما وقد رافقت هذا التحول احتجاجات أخرى كان للمغرب موعد معها في مختلف المدن والقرى، وفي أكثر من مناسبة، وفي محطات متفرقة من عقد التسعينيات وبداية الألفية الثالثة بأشكال ومضامين متنوعة[26].

ولا يخامرنا الشك بأن هذه اللحظات الاحتجاجية إن عبرت عن عمق الأزمة البنيوية، والاختلالات التي تعتري الجسم التنموي في أحد أوجهها، فإنها تكشف في جانب آخر عن الإمكانية التي بات يقدمها الخطاب السياسي العالمي والتي كان عنوانها الرئيسي "الدمقرطة وحقوق الإنسان"، نقطة البداية فيها كانت التعديلات التي أجريت على الدستور في العام 1996 بإدخال إصلاحات في كثير من النصوص[27] بعد المذكرة المشتركة لأحزاب الكتلة في نفس السنة وقبلها مذكرة حزب الاستقلال وحزب الاتحاد الاشتراكي في اكتوبر1991، في حين كان الأوج بتعيين زعيم الاتحاد الاشتراكي وزيرا في مارس 1998وهو ما اعتبر بمثابة مؤشر قوي على ميلاد عهد جديد. وسيترتب عن ذلك انطلاق مسلسل الإصلاح السياسي والدستوري في البلاد الذي دفع الملكية إلى قبول الانفتاح على آليات جديدة في التدبير السياسي، وبالتالي تحسين أوضاع الحريات العامة وحقوق الإنسان: بإحداث وزارة حقوق الإنسان، تشكيل المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان مع تأمين عضوية منظمات حقوق الإنسان الأهلية فيه، احترام حرية التعبير والصحافة، إلغاء الظهائر المقيدة للحقوق والحريات، العفو عن سجناء الرأي، تطوير الحقوق المدنية .[28]

كل ذلك صحيح، يوفر لنا مبررا واضحا للتساؤل: ما لذي تغير في أسلوب الاحتجاج على طول هذه السنوات؟ واحد من الأسئلة العميقة التي ينهجس بها هذا المحور في محاولة جادة لاستجلاء الثابت والمتحول في مسار الاحتجاج المغربي.

منذ ربيع 1990(المناقشة البرلمانية لملتمس الرقابة) إلى التكليف الرسمي للكاتب الأول للاتحاد الاشتراكي عبد الرحمان اليوسفي بتشكيل حكومة التناوب في فبراير 1998[29]، حصلت تحولات بالغة الأهمية في بنية النظام السياسي المغربي بشكل متنام متصل وغير مسبوق ،أهمه خروج المعتقلين اليساريين السابقين إلى العلن للاحتجاج حول مخلفات الماضي السياسي في شكل تواصلي جديد، أصبح بعض المنفيين وزراء في الحكومة بعدما تم الاعتراف رسميا بالدستور رغم محدودية صلاحيات هذه الأخيرة لوجود وزارات سيادة خارجة عن سلطة الائتلاف الحكومي، الكتابة عن تاريخ الاعتقال (الزنزانة رقم 10 لصاحبها احمد المرزوقي[30]، من الصخيرات إلى تازمامارت: تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم لمحمد الرايس...)[31]، فضلا عن تنظيم وقفات أمام المعتقلات السرية السابقة تازمامارت، قلعة مكونة، درب مولاي شريف...، وأخيرا باتت الحياة السياسية مشمولة بمبدأ الاعتراف وهو ما

جعل أشد رجالات المخزن ولاء يكتبون عن ماضيه القمعي(شهادة البخاري[32]، رسائل الخلطي...).[33] وإن كانت هذه الترسانة الهائلة من القوانين والمواثيق والتشريعات غير كافية، إلا أنها تمثل طفرة نوعية في تطور الحياة السياسية في المغرب.

تقوية بنى النظام السياسي لا تكون بأجهزة القوة والقمع فحسب، بل تنضاف إليها الشرعية الاجتماعية الداخلية، والتي تعني إشباع حاجات فئات واسعة من المجتمع، وإدماجها عبر التمثيل والمشاركة والعمل بخيار التطور الديمقراطي. ومن أبرز سمات المكتسبات الملموسة في مقاربة النظام للمسألة الاحتجاجية في البلاد ندرج الاحتجاجات الموصولة بالأبعاد الاجتماعية والثقافية كقضايا التنوع الاثني، وقضايا الهوية، والعلاقة بين الدين والسياسة. مثلا الأمازيغية المرتبطة بمطلب الهوية التي وجها آخر للسلوك الاحتجاجي[34]، وتظاهرات الإسلاميين الذين خرجوا من المساجد إلى الاحتجاج الواضح،ولم يقف الاحتجاج الإسلامي عند هذه الحدود بل امتد إلى المناظرات الفكرية والمساجلات السياسية مورست من خلال حزب العدالة والتنمية، كهيكل منظم وله حضور في المؤسسات السياسية، يؤسس خطابه من موقع الدعوة الذي يحرره من كل حرج سياسي (الإصلاح والتوحيد كذراع دعوي للعدالة والتنمية) وهو ما لم يكن يسمح به في لحظات ماضية. إلى جانب كل هذا كانت هناك مطالبات حقوقية ب (تعديل مدونة الأحوال الشخصية، تمتيع المرأة بحقوق أوفر...) التي طالبت بالحق في الفضاء العام من أجل التعبير عن مطالب اجتماعية وسياسية ملحة لا تقبل التأجيل، وهو ما أشر على ميلاد "إستراتيجية استعمال الشارع العام" كحق ينظمه ظهير الحريات العامة 1958.[35] إذ أصبحنا نعاين في الفعل الاحتجاجي القائم، توسعا ملحوظا يتجسد في استقطاب ألاف المتظاهرين في الساحات العمومية، التي أصبحت فضاء للتداول في القضايا العامة. لنجدنا أمام صور جديدة من الاحتجاج واليات أكثر جدة في التفاعل والإقناع، وهو ما يظهر أن الأحزاب السياسية لم تعد هي الفاعل الوحيد الذي بإمكانه أن ينعش الحقل السياسي بنقاشاته وصراعاته. وبالتالي خلق دينامية اجتماعية وسياسية أصبح فيها المجتمع المدني ومختلف الفعاليات الحقوقية فاعلا محوريا في سيرورة دمقرطة تشمل المجتمع والدولة على حد سواء.

يهمنا في هذا السياق أن نشدد على أن هذا التغيير الذي سرت مفاعيله في بعض مفاصل الدولة في الأعوام الأخيرة، قد جاء كاستجابة لمعطيات عديدة نجملها في: الضغط الدولي (توصيات البنك الدولي وصندوق النقد الدولي)، دور المعارضة في جعل الدمقرطة في قلب التطور السياسي بالمغرب، وعي النظام بضرورة التغيير الاجتماعي والسياسي والحد من احتكار السلطة والقمع إلى جانب تكييف سياساته مع المتغيرات العالمية، تعاظم الديمقراطية وحقوق الإنسان على الصعيد الكوني.

تلك كانت بداية أولى، لتحول كبير في وعي التطور الاجتماعي والسياسي لدى النظام المغربي. وهو تحول صاحبه تغيير في ملامح الصراع الذي انضاف إليه فاعلون جدد (إسلاميون[36]، حقوقيون[37]، أمازيغيون، النساء...).

غني عن البيان أن الذين دشنوا إستراتيجية الفضاء العام في المغرب، قد استفادوا من الانفتاح التدريجي على الحقوق والحريات، والأثر السياسي للتحولات الدولية على النظام المغربي، والذي أصبح معه الاحتجاج ضرورة لتحقيق التوازن المطلوب في الحياة السياسية والمجتمعية بصفة عامة. في حين مورس الاحتجاج في صيغته الأولى في جو من الفراغ الحقوقي في نسيج النظام السياسي.[38]

يقودنا سياق التحليل السابق لبنى السياسة والسلطة في المغرب، إلى الوقوف على تجربة "**هيئة الإنصاف والمصالحة**".[39]لعلنا نتمكن في النهاية من تسليط الضوء على حدود ومحدودية التحول السياسي الجاري في المغرب. دون أن يعني ذلك أننا نتوخى الإحاطة الشاملة بهذه التحولات، ذلك أن مسعانا في هذا العمل لا يتجاوز محاولة وضع اليد على الجدليات الكبرى التي تؤطر الفعل الاحتجاجي ومع ذلك سنجرب التفكير فيها في ضوء ما توفر لدينا من معلومات ونتائج تحليل.

5ـ تجربة هيئة الإنصاف والمصالحة: من الصراع إلى الاحتواء

على مشارف نهاية القرن العشرين، كانت تجربة إعادة كتابة التاريخ السياسي المعاصر في مراحلها الأولى بوصفها حاجة تاريخية، ومهمة سياسية ضرورية، ومن جملة ما كان في أولويات تلك المراجعة: تصفية ملفات الماضي، والتقعيد لعهد جديد، والاعتراف بأخطاء كانت سبب عدم الثقة بين الدولة – السلطة والمجتمع.

وليس من دليل أمثل على ذلك من تشكيل "هيئة الإنصاف والمصالحة"، والتي أتت تمهيدا لإعلان الصفح الجميل بين الضحايا والجلادين وفقا لتعبير الملك نفسه محمد السادس[40]، واستشراف بؤر المستقبل كما جاء على لسان عبد العزيز بلفقيه منسق تقرير الخمسينية.[41]

مع بداية فتح ملف القمع وعرضه على الهيئة، انفتحت مسارب جديدة جعلت السؤال يطرح بالبند العريض وهو: هل إقرار هيئة الإنصاف والمصالحة دليل على تغير حصل في بنية النظام السياسي المغربي؟.

على الأقل ذلك ما يبدو ومرد ذلك أولا: إلى إدارة الهيئة من طرف الضحايا أنفسهم، وثانيا استقرار برنامج الهيئة على مفصلين مركزيين، تصفية ارث حقبة الرصاص، وإدانة تلك الحقبة السياسية من خلال الاعتراف العلني للضحايا، والاستماع إليهم مقدمين صورا دالة عن معاناة الاعتقالات والاختطافات السرية وعرض ذلك على المغاربة بتاريخ 21 و22 ديسمبر2004 من خلال بث الجلستين الأوليتين على القناة الوطنية الأولى.[42] ليتمكن الرأي العام الوطني من إدراك حقائق حقبة كانت حبلى بالأحداث، وبالتالي تصويب مسار الحياة السياسية الوطنية بتأسيس السياسة من مدخل الاعتراف وتحمل مسؤولية ما وقع، إلى جانب ما تضمنه ذلك من نقد مباشر لخيارات السلطة وتصحيح سيرتها الذاتية.[43]

دشنت هذه المبادرة مسارا تصالحيا غير مسبوق في التاريخ الحديث للدولة المغربية، وفي ذلك لا يشبه المغرب تجارب جنوب إفريقيا والشيلي[44]، باعتبار الأسباب التي دفعت كلا منها لإعادة فتح الماضي.[45] والحقيقة التي لا

تقبل التجاهل في هذا الباب، هي تغير سلوكيات النظام المغربي. لسنا نجادل في اختلاف النظر بايجابية إلى رصيد المكتسبات المحققة في الأعوام القليلة المنصرمة، لكن يمكننا أن نلحظ مظاهرا متجددة في مقاربات السلطة وطرق رد فعلها، وأن نتبين أوجها مختلفة من إعادة إنتاج التقاطب بين التقليد والتحديث. ومع ذلك من المبكر الذهاب إلى قول ذلك لأن دراستنا هذه لازالت مفتوحة على كل الرهانات خصوصا إذا علمنا أن "الحاضر يشهد مظاهر التحول وفي الوقت ذاته يحمل بين ثناياه عناصر الاستمرارية والتواصل التي تتجلى رموزها في بعض الرموز والمؤسسات".[46] وبخاصة إذا وضعنا في الحسبان ملامح التوافق في التوجه العام للهيئة، والتي حرصت على عدم المطالبة بمقاضاة جناة سنوات الرصاص وعدم ذكر أسماءهم لحسابات تتعلق بالقانون الداخلي المنظم لعملها ومشروعها، مكتفية بمبدأ المصالحة وجبر الضرر.[47]

6ـ الحركات الاجتماعية الجديدة والاحتجاج حول السياسات العامة:

نموذج الاحتجاج على البطالة (حالة الأطر العليا المعطلة)

في تحليل السلوك الاحتجاجي لحركة حاملي الشواهد العليا، يلاحظ أنها عمدت منذ البداية إلى احتلال الفضاء العام، منذ التأسيس في منتصف التسعينيات إلى اليوم حيث أصبحت حركة كبرى تسمى "بالمجموعات الوطنية الأربع للأطر العليا المعطلة".[48] مختبرة أشكال احتجاجية عديدة كالاعتصام، والإضراب عن الطعام، والتهديد بالانتحار الجماعي، واقتحام البنايات العمومية والحزبية، وإحراج مباشر للدولة. اتسع هذا المدى والأفق على نحو اكبر ليشمل الشعارات أيضا رغم افتقاره للحد الأدنى من التنظيم.[49] إنه "مشهد احتجاجي في طور التحول يبحث عن ذاته، من خلال تكسير ذاته وإعادة إنتاجها وفق الثابت والمتغير محليا".[50]

من مجمل مطالب هذه الحركة طلب الإدماج المباشر في الوظيفة العمومية، مستمدة مشروعية مطلبها من المادة 23 لإعلان حقوق الإنسان، ومن النص الدستوري، إلى جانب القرارين الوزاريين رقم 695/99/888/99 الصادرين عن وزير الوظيفة العمومية في مجاراته للجيل الأول من المعطلين.[51]

تتوزع الانتماءات السياسية داخل اطر هذه الحركة بين اليسار والإسلاميين ثم الحركة الأمازيغية، إلى جانب انتماء عدد كبير لحزب الاستقلال، بيد أن هذا القول لايعني أن لاحتجاج الأطر المعطلة غطاء سياسي أو نقابي. إذ إن الانتماء السياسي للإطار العاطل ليس سوى مورد يشكل قيمة مضافة لتحقيق غاية الاحتجاج (العمل).[52]

على ضوء المناقشة النظرية الواردة أعلاه، نشير إلى أن العلاقة بين المؤسسات الحزبية والنقابية و الجمعوية والحركات الاحتجاجية (المعطلين نموذجا)، لا تخضع لتوصيف خطي واضح المعالم، فهي رهينة بالضرورة بمتغيرات المشهد السياسي. دون أن ينفي ذلك العلاقة التاريخية التي جمعت الحركات الاحتجاجية والأحزاب اليسارية الراديكالية (النهج الديمقراطي، حزب الاشتراكي الموحد مثلا) ، وعلى النحو نفسه بالنسبة للجمعية المغربية لحقوق الإنسان، وهو ارتباط استمر في شكله الموروث وفي أشكال متجددة، ومتكيفة مع المتغيرات. لكن الذي لا يدخلنا فيه شك

أن قوة الترابط تظل في شموليتها محدودة ومقتصرة على حركات بعينها دون يصل امتدادها العلائقي مجموع الاحتجاجات المغربية.[53] وغياب السند الفكري والإيديولوجي للحراك هو ما يؤدي في النهاية إلى احتجاج ضعيف سريع الزوال.

نعثر في مجتمعنا على تشكيل واسع من النماذج التي تشهد وجود مثل هذا الإحجام السياسي، وهو ما يبرر من طرف بعض الأحزاب بكون الاحتجاجات غير المؤطرة والعفوية تحوي مخاطر كثيرة، وتبقى مفتوحة على كل الاحتمالات والانزلاقات، ناهيك على أنها تكون عرضة للاستغلال وللاختراق السياسي بما يهدد جزئيا أو كليا شريط الاستقرار ومنه استمرارية النظام، وبالتالي هذا ما يفسر تحفظها من الاحتجاج وسبل الانخراط فيه. [54]غير أن هذا التوصيف الكمي عادة ما يعكس توجها أو رؤية مخندقة، والحال أن الاحتجاج في جوهره يترجم موقف الجميع، كموقف عابر للأحزاب والنقابات وغيرها من الهياكل والتنظيمات، باعتباره تحول في سيرورة الوعي المعرفي يمأسس لثقافة احتجاجية تقطع مع فرضية الزعيم التنظيمي الذي يفكر في تعيين حدود للإمكانية الاحتجاجية، وعندما يصطدم هذا الوعي الجديد مع أنظمة عتيقة في تدابيرها وسياساتها يصبح التصادم والانفجار حتمية لا مفر منها بغض النظر عن تقديرات الأحزاب لطبيعة الحدث وحجمه ومخرجاته. فالاحتجاج أساسا ليس بصبغة موسمية، وينبغي على النخب السياسية والحزبية والمدنية الانخراط فيها باستمرار.[55]

وكجواب على سؤال: **هل الاحتجاج إمكانية يقدمها النظام السياسي المغربي وهو بصدد التحول من نظام مغلق إلى آخر مفتوح؟** يمكن بداية تسجيل ملاحظة أولى تتعلق بقبول الدولة بفتح حوار مع الأطر المعطلة عندما يتم التهديد بالانتحار أو حرق الذات، فالجهات المعنية هنا تتحمل المسؤولية المعنوية عند انتحار المضرب أو وفاته،[56] وهو ما يدفعها إلى القبول على مضض بأسلوب التحاور، وهو سلوك جديد بالنسبة للدولة وعن طريقه يمكن قراءة تاريخ التحولات التي عرفتها ممارسات النظام السياسي والسلوك الاحتجاجي على السواء بحسبانهما ملمحين من ملامح "مجتمع مغربي في محك التحولات"[57] ينحو فيه كل طرف إلى تأكيد فاعليته. فالاحتجاج أساسا عنوان لفشل الدولة في تدبير ملفاتها، ومقابلته بعنف هو دليل على الديمقراطية المنقوصة. إذ يبدو من الصعب جدا جعل جواب الإشكالية التي انطلقنا منها حكرا على أحد التفسيرين دون الآخر، ذلك لأنه لا يمكن نفي بعض أوجه التغيير والانفتاح، كما لا يمكن بالمقابل التغاضي عن الطرق التي يجابه بها الاحتجاج في بعض صيغه.

7ـ الدولة والاحتجاج، جدليات الصراع والتوافق

إن الأمر المؤكد هنا، هو أن إستراتيجية العنف أو اللاعنف تتحدد انطلاقا من معطيات النسق، وهي أيضا التي تحدد الشكل والمضمون الاحتجاجي.

لقد انفردت احتجاجات مغرب اليوم بطابعها المدني من خلال توظيفها لقاموس يطالب بالتعبير عن الرفض على الطريقة "الغاندية"،[58] لينحت بذلك لنفسه مسارا جديدا في الاشتغال باستثمار معجم حضاري للتمرد على النسقية المهيمنة، وانجاز التغيير خارج خطاب الثورة العتيق وذلك بالتشبع كثيرا أو قليلا بالخطاب الحقوقي والمدني المنافي للعنف. وهو ما يطرح بعد "المتغير" في خصائص السلوك الاحتجاجي، والذي يمكن أن نلمسه في ثراء الثقافة الاحتجاجية، بالانتقال من الثقافة الصدامية إلى الثقافة في صنفها السلمي كما أسلفنا الذكر، إضافة إلى الإبداع في الشكل والمضمون (الراب، الغرافيتي، الشعارات، الصور، المجسمات الكاريكاتورية، وضع الكمامات على الأفواه، التعري، إضاءة الشموع...).

لكن مقابل هذا المعطى، شهدنا في كثير من الحركات الاحتجاجية ردا قمعيا. ولقراءة فصول هذا التعامل مع الفعل الاحتجاجي نقترح عرضا مختصرا لحاصل ملاحظة ميدانية أنجزها الباحث عبد الرحيم العطري في عمله المعنون **"بالحركات الاحتجاجية بالمغرب مؤشرات الاحتقان ومقدمات السخط الشعبي"**.

"... قبيل انطلاق أي حركة احتجاجية بشارع محمد الخامس بالرباط، تلوح حالة من الاستنفار الأمني بجنبات الشارع، قد ترتفع في حدتها أو تنخفض حسب نوعية المحتجين ومطالبهم، فعندما يتعلق الأمر بوقفة احتجاجية من أجل قضايا المرأة أو الطفولة...، فإن الاستنفار الأمني لا يتجاوز حدود المتوسط ، لكن عندما يتصل الأمر بحركات المعطلين أو المنتمين للحركات الإسلامية، فإن الشارع يعرف حالة طوارئ، إذ يتم منع وقوف السيارات به، ويتم منع الترجل من جهته اليمنى صعودا والمحاذية لمبنى البرلمان، أو يمنع المرور منها كليا من أمام محطة القطار والى غاية ساحة البريد...، وبمقابل زمر المعطلين تواصل قوات الأمن بمختلف أجهزتها و بالزي الرسمي والمدني، التموقع والاندساس بين زمر المعطلين وجلساء مقهى باليما حيث تواصل التأمل النقدي لحركات وسكنات الحقل وفاعليه...، أفراد القوات المساعدة يطوقون المحتجين تنفيذا للتعليمات، هراواتهم الطويلة بيمناهم والدروع البلاستيكية الواقية بيسراهم، في انتظار "ساعة صفرهم" التي يؤذن فيها بالضرب وتفريق المحتجين...، الترقب يظل سيد الموقف، المعطلون يستمرون في ترديد شعاراتهم، وقوات الأمن تكتفي بالمراقبة، لكن في اللحظة التي يقرر فيها المعطلون تحويل الشكل الاحتجاجي من وقفة إلى مسيرة باتجاه ساحة البريد تتحرك قوات الأمن وتنطلق في تفريقهم بما أوتيت من عنف وقمع، لا يتم التمييز بين ذكر وأنثى في الضرب، ولا حتى بين أعضاء الجسد التي تستحمل الكدمات من غيرها التي تظل حساسة للغاية،... سيارات الإسعاف تحل بالمكان لنقل المغمى عليه، وسيارات الشرطة تعتقل آخر من رفض منطق العصا،... هكذا تنتهي فصول حركة احتجاجية من يوميات شارع محمد الخامس بالرباط، تنتهي في المستشفى ومخفر الشرطة، أو بكل بساطة أرضا جراء الضرب والهروب، وبالطبع فثمة احتجاجات أخرى لا تنتظر هذا التعامل القمعي، بل تقابل بمنطق الدولة الناعمة التي تكتفي قواتها الأمنية بالمراقبة من بعيد، دونما حاجة لاستنفار عالي الثوثر، ففي هذه الاحتجاجات التي تكون مرتبة ومنسقة قبلا

بترخيص رسمي لا تحضر الأجهزة الأمنية إلا لحماية الاحتجاج والمحتجين، لان مصالحهم ومطالبهم لا تتعارض ضديا مع منطق الدولة، بل تسير في اتجاه خياراتها وتوكيد شرعيتها".[59]

صحيح أن الإرهاصات الأولى لمشروع المجال السياسي الحديث تبلورت في صيغتها المبدئية في منتصف تسعينيات القرن العشرين، إلا أن هذا لا ينفي فرضية استمرار البنى السياسية التقليدية جنبا إلى جنب مع البنى السياسية الحديثة، تم التعايش بينهما دون أن تهدده لحظات صدام جرت أحداثه في أكثر من مناسبة. ويترتب عن ذلك، توجه سياسي يجمع بين منطق حديث تفرضه –موضوعيا على سبيل الحصر– الثورة المعلوماتية، وحركة التمدن الواسعة، وتعاظم قاعدة المتعلمين في المجتمع، فضلا عن اندماج الاقتصاد الوطني في النظام الاقتصادي العالمي...، وبين منطق تقليدي تتماهى فيه القيادة والإمامة المتمثلتين في شخص أمير المؤمنين=الملك، ولابد لهذا البناء التأسيسي لنظام الحكم في المغرب من مؤسسات خاصة به وقيم سياسية تلائم منطقه يعمل من خلالها على تأكيد حضوره ويعيد إنتاج نفسه عبرها، ممارسا بذلك ممانعة حيوية لعزل فضاء السياسة والسلطة من ممكنات تبني الحداثة، ومواصلة حشد سبل التأقلم مع متغيرات الداخل وتحولات المشهد العالمي، وهكذا تكر سبحة الازدواجية. الأمر الذي لا يمنع من أن يظل المشهد المغربي فضاء لحصول ممكنات متناقضة.[60]

إنه القانون الذي يبصم مسار حقلنا المجتمعي كمجال مزدوج الشخصية، والذي يترجم وفقا لتعبير العطري "**باللانتصارواللاهزيمة**"، فالمهيمن والمهيمن عليه يستمران في إعادة إنتاج نفس الأوضاع حيث يمارس كثير من التردد والازدواجية، وهو ما يفسر حضور الدولة الناعمة، والدولة القمعية في ذات الحقل.[61] الشيء الذي يسمح بالقول بأزمة مشروعية الدولة، إذ رغم التقدم الحاصل على مستوى الحقوق والحريات الفردية، لازالت الدولة تظهر في صور متضاربة. ولاشك أن شروطا أخرى ساهمت في إفراز جوانب من النتائج التي سطرنا باختصار في الفقرات السابقة، والتي لا يسعفنا المقام لذكرنا هنا. نأمل استئنافها في سياقات أوسع.

8ـ ثقافة الاحتجاج:

كيف يحتج المغاربة؟ سؤال يحيل مباشرة على إشكال تاريخي وممارساتي في ذات الآن، يطرح السابق واللاحق ما بين الوعي والواقع.سؤال كهذا يدفع إلى التساؤل مرة أخرى هل الواقع هو الذي يحدد الوعي ونوعيته؟ أم أن الوعي هو الذي يؤثر في الواقع من أجل تبديله؟

يلاحظ تحول المشهد الاحتجاجي إلى نمط ثقافي يؤسس لذاته ثقافة خاصة جديدة لا تراكمية تتنامى وتتطور على مستوى الشكل والمضمون، وهي ثقافة تتميز في المجمل بالملامح التالية:

1) ثقافة احتجاجية فيها انتقال من الافتراضي إلى الواقع المادي، ضمن سياق كوني عولمي.

2) ثقافة تنظيمية خارج النسق الإيديولوجي المغلق (أي ليس عبر القنوات التنظيمية الكلاسيكية).

3) ثقافة احتجاجية جماعية بدون قيادة تنظيمية.

4) ثقافة احتجاجية تعكس رغبة الانتماء إلى الفضاء الحر المشترك للإنسانية، يغدو فيه المواطن المغربي مواطنا كونيا تنكشف أمامه سبل الكرامة والمساواة.[62]

ملامح يبدو من خلالها أن مصير الاحتجاج بالمغرب سينتهي إلى تغيير في البنية والوظيفة. فالملاحظ بشدة في سياق المنجز التحليلي الذي أنجزناه في هذا العمل، أن موضوع ثقافة الاحتجاج المغربي يمكن مقاربته من زاويتين: تشير الزاوية الأولى إلى سياقات ما حصل والتي تكشف تمكن الأفراد من الخطوات النضالية، وطرق الاحتجاج السلمية، وتقنيات إعداد وتدبير الزمن الاحتجاجي. أما الزاوية الثانية فتشير إلى التحديات الجديدة لهذه الثقافة الاحتجاجية، والتي تنحو لبناء نقط ارتكاز اللاعودة في الممارسة إلى صيغ الماضي الاحتجاجي. وهو ما يطرح أهمية الإسناد الثقافي للحركات الاحتجاجية، ولابد من التوضيح هنا، أن عمق الاحتجاجات الحاصلة خلال السنوات الماضية لم تنتج بعد ما يعادلها على مستوى الأفكار والذهنيات.[63] فلازلنا نعاين بعض مظاهر الاحتجاج المغلقة، ولهذا حاولنا في مختلف أطوار هذه الدراسة إثارة الأسئلة المناسبة لحجم التطورات الجارية، بهدف توسيع دوائر النقاش حول المتن الاحتجاجي وإضاءة بعض جوانب فعله التنديدي.

خلاصة تركيبية:

شخصنا في المحاور السابقة وبكيفية مختزلة بعض جوانب التحول الحاصلة في المشهد السياسي المغربي، والهدف من ذلك رسم الملامح الكبرى التي اخترناها لهذا العمل. وقبل أن نقدم عناصر محددة في موضوع تحليلنا للإشكالات التي أثارتها الأسئلة التي انطلقنا منها، نريد أن نتوقف عند عدد من الملاحظات. أبرزها تلك التي تضعنا أمام كيفيات تبلور الاحتجاج في عالم متعولم، اختلطت فيه الأسباب المولدة للنفس الاحتجاجي، كما نقف في الأدبيات نفسها على الاستراتيجيات التي يهيئها المجال السياسي الحديث، والذي يحافظ على كثير من الثوابت السلطانية التقليدية مع احتضانه بقوة لمسار التحديث.

ومع استمرار الشد والجذب بين الآليتين، فإنهما يهتديان دوما إلى تنظيم التوازن بينهما، حيث تستمر قوى التقليد في الاقتراب من مطالب قوى التحديث، وبالمقابل هذه الأخيرة لا تتجاهل الجذور التاريخية العميقة للمؤسسات التقليدية. الأمر الذي ينتج عنه العمل بقاعدة التنازل المتبادل، ولعل المتن الاحتجاجي واليات التعاطي معه دليل حي عن هذه العقيدة السياسية.

إن ما نعاينه رغم أهميته لا يسمح بتركيب موقف، بقدر ما يتيح فرصة صوغ أسئلة. ولهذا سنكتفي في هذا الباب بما يهم موضوعنا بالتركيز على آلية واحدة من جدليات التوافق والصراع، ونعني الآلية الأولى المتعلقة بلغة التوافق.

يسهل من باب النقد، أن نسجل بأن المغرب لم يشهد تغيرات على امتداد العشرين سنة الماضية، غير أن الملاحظة الموضوعية تسعفنا على إدراك جملة من التطورات التي فتحت الباب أمام استئناف جديد، لذلك في نظرنا علاقة بثلاث عوامل متضافرة أولها مناخ إيديولوجي عالمي، ثانيها مناخ داخلي مستمر في الانبناء بثقافة

جديدة تقطع مع إرث الماضي، وأخيرا نشوء وعي سياسي لدى الأطراف الحاكمة يدفعها إلى تبني نموذج قيمي جديد.

على كل حال، وكيفما كان الموقف النقدي من تجربة العشرين عاما الماضية، فإن المؤكد في هذا المسار هو أنه خلق قواعد حديثة وسعت مساحة المجال السياسي ونسجل ذلك في:

تفهم أجهزة الدولة لعدد من الاحتجاجات الناجمة عن إرادة جماعية، خاصة بعد أحداث دجنبر 1990.

فبعد هذا التاريخ بالضبط تم إقرار الزيادة في الأجور، وتشكل المجلس الوطني للشباب والمستقبل، وشكل البرلمان لجنة مكونة من مختلف الفرقاء لتقصي حقائق هذا الحدث. كما وقد بدأت المفاوضات تتبين طريقها بين القصر وحزبي الاستقلال والاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية لإجراء بعض التعديلات الدستورية.

وعلى صعيد آخر بات الاحتكام إلى الدستور والقانون والمؤسسات التمثيلية أهم من ذي قبل، مع تكون تدريجي لرأي عام واعي يؤثر في صنع القرار السياسي، وميلاد مجتمع مدني قوي على المستويين الرمزي والمادي، ذو منهج عملي حقوقي يروم تمكين الأفراد من الدفاع عن حقوقهم بدلا من النيابة عنهم في العمل.

إذا كانت المعطيات السابقة تحيل إلى تجربة من التحولات، فان هذا لا يمنعنا من التفكير في حقيقة الاحتجاج، التي تفسر الكثير من الأشياء، وتطرح معها أكثر من سؤال مأزقي. ففي كل احتجاج ومهما بدا بسيطا تبطن إمكانية التغيير ورفض القائم من الأوضاع، فالتغير الحاصل على المستوى السوسيو سياسي يحيل ظاهريا على التحول الذي يقطع مع الماضي كلي، لكن التأمل في عمق الأشياء وأنماط التدبير والتعاطي معه يحيل على تغيرات داخل نسق الاستمرارية الذي لم يعرف اختلالا بنيويا جوهريا. ويكفي الوقوف أمام تعامل السلطات الأمنية ومختلف أجهزة الدولة مع الاحتجاج لمعرفة إلى أي حد يحضر منطق "الاستمرارية" في النسق العام. ولعل كثيرا مما أشرنا إليه يتيح لنا التأكيد على الازدواجية التي ينطوي عليها النسق المغربي والتي لم ينقطع حبلها.

وما بين الثابت والمتغير، يلوح الاحتجاج كرهان اجتماعي جديد يتوق لإعمال التغيير وإعادة كتابة تاريخ الأنساق، ويعبر عن أداء الفاعلين الاجتماعيين الذين تحرروا من التمثلات الغيبية، التي كانت تواجه القمع والتهميش بالصبر والقدرية، إلى التعبير في الشارع العمومي والمطالبة بالحق في إعادة توزيع منافع الحقل. ونحن نعتقد أن هذا السلوك يعتبر من الممهدات التي تعبد الطريق المؤدي إلى باب تحرير الأذهان.

الهوامش:

[1]ـ عزيز خمليش،"الانتفاضات الحضرية بالمغرب، دراسة ميدانية لحركتي مارس 1965 ويونيو1981، الجزء الأول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005، ص:13.

[2]ـ إبراهيم البيومي غانم،" الحركات الاجتماعية: تحولات البنية وانفتاح المجال"، 8 ماي 2004. Disponible s : «http://www.islamonline.net/arabic/mafaheem/2004/05/article01.shtml »

[3]- H. Bulmer, social movements, in a. m .Ice(Ed). A new online of the principles of sociology, New York.1946.
[4]- Guy Rocher, introduction a la sociologie générale : le changement social. Tome 2. Ed HMH, Litée.1968.p.22.
[5] -Bertrand Badic et Jacques Gerstlé, sociologie politique, Hatier, paris, 2eme édition,1997 .p.217
[6]- Ibid.p. 169.

[7]- مجموعة من الباحثين، الحركات الاجتماعية في العالم العربي، مركز البحوث العربية والإفريقية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006, ص, 61.

[8]- عبد الرحيم العطري، الحركات الاحتجاجية بالمغرب: مؤشرات الاحتقان ومقدمات السخط الشعبي، دفاتر وجهة نظر، مطبعة النجاح الجديدة، 2008.

[9]- عدي وبيهي: هو رمز من رموز مغرب الاستقلال، عضو "بالحركة ذات التوجه الأمازيغي أو الجبهة الامازيغية" والتي يعتبر واحدا من أبرز أعضائها إلى جانب مبارك البكاي والحسن اليوسي، والمحجوبي احرضان، والقائد الطاهر اوعسوا، وامهروق قائد زيان. ويطلق عليهم جون واتر بوري اسم: المجموعة التي يربطها بالقصر ولاء غير مشروط، ويسميهم المعطي منجيب "الأعيان الملكيين القرويين"، ويطلق عليهم ريمي لوفو الأعيان القرويين، كما ويطلق عليهم في كتب المذكرات التاريخية اسم القوة الثالثة وهو اسم يرد عند محمد عابد الجابري، الذي ربط ظهورهم بمحادثات اكس ليبان. وتعرف هذه المجموعة بمساندتها للقصر قصد إضعاف حزب الاستقلال وهو الأمر الذي ترتبت عنه عدة أحداث في السنتين الأوليتين اللتين أعقبتا استقلال المغرب، وأبرزها "أحداث تافيلالت أو ما عرف بتمرد عدي اوبيهي" عامل إقليم تافيلالت في يناير 1957. والدراسات حول هذا الموضوع نادرة باستثناء الدراسة التي قام بها عبد اللطيف جبرو الذي جمع قصاصات جريدة العلم (لسان حزب الاستقلال) وضمنها في كتاب، ودراسة الانثروبولوجي ايرنست كيلنر. انظر: عبد الصمد الزاكي، عدي وبيهي: العامل المتمرد دراسة في مسار النخب المغربية التقليدية من الحماية إلى الاستقلال، مطابع الرباط نت. 2015.

جون واتر بوري: أمير المؤمنين الملكية والنخبة السياسية المغربية، ترجمة عبد الغني ابو العزم، عبد الأحد السبتي، وعبد اللطيف الفلق، الطبعة الثانية، الرباط، مؤسسة الغني للنشر، 2004، ص، 316.

[29]M. Mounijib ; La monarchie Marocaine et la lutte pour le pouvoir : Hassan II face a l'opposition nationale de l'indépendance a l'état de l'exception ; paris ; L'Harmattan ; p. 56.

ريمي لوفو، الفلاح المغربي المدافع عن العرش، ترجمة: محمد بن الشيخ، الرباط، منشورات وجهة نظر، الطبعة الأولى، 2011، ص، 94.

محمد عابد الجابري، في غمار السياسة، فكرا وممارسة، الجزء الأول، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2009، ص192.

[10]ـ جاءت هذه الانتفاضة كنتيجة لتهميش منطقة الريف وبالضبط المناطق التي أعلن فيها محمد بن عبد الكريم الخطابي قيام جمهورية الريف، بعدما دعا الحاج سلام امزيان كل الريفيين الذين توجد مناطقهم تحت نفوذ جيش التحرير إلى الاعتصام بالجبال وعدم التعامل مع المخزن، فأسست "حركة التحرير والإصلاح الريفية " وأصدرت ميثاقها يوم 7 أكتوبر 1958، الذي تضمن 14 المطلب أهمهم كان "العمل على تسيير الريف من طرف الريفيين. عكاشة برحاب "رسالة دورية إلى بعض قواد شمال شرق المغرب متعلقة

بحرب الريف" مجلة أمل عدد 12، 1997، ص ص 40-41 ودانييل ريفي، م، س، ص، 292، انظر نفس الوثيقة بالوثيقة الفرنسية. ضمن ملحق الدراسة، الوثيقة رقم9 أحمد السيكرج "الظل الوريف في محاربة الريف"، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، مطبعة الكوثر، برانبيت، الرباط، 2010، ص 112-113.

[11]ـهي انتفاضة انطلقت من الدار البيضاء على اثر مذكرة أصدرتها وزارة التربية والتعليم بتاريخ 19 فبراير 1965، تقضي بعدم تسجيل التلاميذ الذين تجاوزت أعمارهم 17 سنة في السنة أولى بكالوريا، لتصل فيما بعد شرارتها إلى العديد من المدن كالرباط، مراكش، فاس، مكناس. يمكن الرجوع في هذا الصدد: عزيز خمليش، الانتفاضات الحضرية بالمغرب، مرجع سابق.

جون واتر بوري، أمير المؤمنين: مرجع سابق، ص. 422.

Mohamed Lahbabi. Positions et Propositions au fil des jours ; 1960- 1980 ; Editions Maghrébines. Casablanca. 1982. p. 128.

[12]ـ انطلقت أيضا من الدار البيضاء، على اثر قرار الحكومة القاضي بالزيادة في أسعار المواد الاستهلاكية الأساسية، إذ دعت الكونفدرالية الديمقراطية للشغل إلى إضراب عام يوم 20 يونيو 1981، فانطلقت المظاهرات بكل من الدار البيضاء والرباط لتقابل بعنف شديد من طرف أجهزة الأمن. انظر: عبد الحميد عقار، 20 يونيو، التحول والتحول المعاق، مجلة الجسور، السنة الأولى، الدار البيضاء، العدد الثاني، يونيو، غشت، 1981، ص. 185.

[13]ـانتفاضة 1984، هي انتفاضة اندلعت بمختلف القرى والمدن فقد عاش المغرب مظاهرات واعتصامات امتدت لشهر تقريبا بأزيد من 50 جماعة محلية، احتجاجا على غلاء المعيشة، وتردي الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية واتساع المد الحركي الإسلامي بالمقارنة مع المد اللينيني الماركسي لكون الانتفاضة صادفت احتضان المغرب لمؤتمر القمة الإسلامي الرابع. انظر: عليعتة، تغيير الاتجاه لضمان الاستقرار وتحقيق المطالب، مطبوعات البيان، أبريل 1984، ص.17.

خطاب الحسن الثاني ليوم 22 يناير 1984: "الأوباش اللي ناضوا من الحسيمة وتطوان والقصر الكبير والناظور، الناس ديال الشمال راهم عارفين ولي العهد وحسن ما يعرفوش الحسن الثاني في هذا الباب".

[14]ـ كانت الانطلاقة من فاس، ارتباطا بالإضراب العام الذي دعت إليه المركزيتين النقابيتين: الكونفدرالية الديمقراطية للشغل، والاتحاد العام للشغالين، انظر: عزيز خمليش، الانتفاضات الحضرية بالمغرب، مرجع سابق، ص . 53.

[15]ـ عبد الرحيم المنار سليمي، السلوك الاحتجاجي والموت التواصلي في الفضاء السياسي المغربي، مجلة وجهة نظر، ع19، ربيع 2003، ص14

[16]ـما دفع بهذا التحديد الزمني هي الضرورة المنهجية التي تقتضي الأخذ " بزمن المعاصر" دون إغفال الدور الهام لباقي الانتفاضات والتي لن نقف عندها في هذه الدراسة لعدم ارتباطها بالإشكال الذي نروم الإجابة عنه ونحملها في :انتفاضة الدباغين في فاس سنة 1873 التي قرنت مبايعة السلطان محمد بن عبد الرحمان بإلغاء ضريبة المكوس ، حركة الجيلالي الزرهوني المعروف ب " بوحمارة" سنة 1902 الذي ثار ضد السلطان عبد العزيز ، وتحديدا ضد ممارسات الحاجب احمد بن موسى المعروف " ب باحماد" ، وكذا للاحتجاج على التدخل الأجنبي في شؤون البلاد ، انتفاضة الاسكافيين بمراكش سنة 1904 ، إذ بدأت السلطة المخزنية في الترويج لعملة نحاسية جديدة اثر إبرامها لاتفاق مع البنك الألماني ، إلى جانب الرفع من الضرائب بمدينة مراكش تحديدا ،وهو ما جعل الحرفيين بتنظيم سوق خاص بهم بعيدا عن السلطة المخزنية ، انتفاضة الدار البيضاء 1952، اثر اغتيال النقابي التونسي " فرحات حشاد "، لكن لايمكن اعتبار هذه الأخيرة انتفاضة ضد المخزن على اعتبار أنها تدخل في إطار الكفاح ضد المستعمر .

انظر :احمد بن خالد الناصري ، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى ، الجزء التاسع، منشورات وزارة الثقافة والاتصال بالرباط ، الطبعة الأولى ، 2001، ص 129.

Abdellatif Menouni ;Le syndicalisme ouvrière au Maroc ; Edma ; Casablanca ;1979 ;p ;29 .

Michaux Bellaire ;Villes et tribus du Maroc :Tanger et sa zone ;A.M.Vol ;paris 1921.p.130 .

[17]ـ عبد الإله بلقزيز، مرجع سابق، ص، 117.

[18]ـ محمد شكري: روائي مغربي، من بين أشهر رواياته الخبز الحافي، عرف بأدبه حول الطبقات المسحوقة.

[19]ـ عبد الكريم غلاب: روائي مغربي من مواليد مدينة فاس المغربية، له عدة أعمال روائية، وفي القصة القصيرة، والدراسات السياسية والأدبية .

[20]ـ مجموعة ناس الغيوان: هي مجموعة موسيقية مغربية، أسست في ستينيات القرن الماضي وقد عرفت انتشارا واسعا نظرا.

[21]ـ عبد الرحيم المنار سليمي، مرجع سابق، ص. 43 – 44 .

[22]ـ للفضاء العمومي دلالات كثيرة منها البعد السوسيولوجي (مختبر اجتماعي)، البعد الحضري (مشهد المدينة)، البعد الفلسفي (المدينة كتعاقد اجتماعي)، البعد الانثروبولوجي (فضاء عام – فضاء خاص)، البعد السيكولوجي (الذاكرة)، البعد الاقتصادي (السوق)، البعد الجغرافي (مركز المدينة)، البعد القانوني (الملك العمومي)، البعد السياسي (النقاش العمومي المواطنة).

انظر مجلة أبحاث، الفعل الاحتجاجي بالمغرب مقاربة الأنساق والسلوكات والقيم ، ص16.

[23]ـ عبد العلي معزوز: دولة الحق ونظرية المناقشة : قراءة في الفكر السياسي والحقوقي عند هابرماس، منشورات كلية الآداب الرباط ، عدد 156: ص 114.

[24]ـ أنتوني غدنز: علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى بالعربية 2005 : ص511.

[25]ـ ندوة بعنوان: إعادة بناء الفضاء العام في المغرب: الممارسات السياسية والمدنية لدى الشباب، مختبر الأبحاث والدراسات، جامعة محمد الخامس الرباط، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

[26]ـ احتجاجات 25 يونيو 1993 لساكنة ببوزنيقة وابن احمد وتيفلت، عشية الإعلان عن الانتخابات التشريعية.14 يوليوز 1996، احتجاج ساكنة الأحياء العشوائية بالهراويين بمدينة الدار البيضاء، عقب هدم السلطات المعنية لمساكنهم، في نفسالسنة كان هناك احتجاج آخر وهذه المرة بتاريخ 18 دجنبر والذي خص ساكنة شيشاوة احتجاجا على مشروع التهيئة الجديد للمدينة.

13 يونيو 1997، احتجاج سكان سيدي بطاش على المناخ الموبوء الذي رافق تدبير الانتخابات الجماعية. في نفس السنة وبتاريخ 13 نونبر احتجاج سكان جرادة في تضامن مع عمال المناجم الذين خاضوا إضرابا مفتوحا لعدم صرف أجورهم.

احتجاج ساكنة ازيلال وبالضبط التابعين لمنطقة ايت بلال، والذين نظموا مسيرة إلى مراكش لعرض مشاكلهم مباشرة أمام الملك ، وقد تعرفت مشاركة واسعة قدرت بازيد من ألف متظاهر وقد تم التعامل معها بعنف من الجهات الرسمية .

13 نونبر 1999، احتجاج ساكنة العيون التي انطلقت بمطالب اجتماعية محضة أهمها تمكين الطلبة من النقل والشغل، لكن تغيرت المطالب فيما بعد نتيجة العنق الذي قوبلت به هذه المسيرة السلمية ليصبح المطلب هو الانفصال وتقرير المصير.

السنوات الأولى من الألفية عرفت هي الأخرى احتجاجات، نجملها في: احتجاج إقليم الخميسات في فبراير 2000، احتجاج ساكنة سيدي الطيبي بالطريق الرئيسية الرابطة بين الرباط والقنيطرة بتاريخ 9 ابريل، الاحتجاج الذي أعقب زلزال الحسيمة سنة

2003 ستتشكل حركة منظمة في ابريل 2005 بتماسينت. انظر عبد الرحيم العطري، الحركات الاحتجاجية بالمغرب: مؤشرات الاحتقان ومقدمات السخط الشعبي، مرجع سابق، ص 114-115.

[27]ـ استوعبت ديباجة دستور 1996 مبدأ تمسك المملكة بحقوق الإنسان كما هو متعارف عليها عالميا، وهو ما يفيد قبول المرجعية الدولية لحقوق الإنسان التي تنص على ضرورة فصل السلط وتقوية مؤسسة القضاء.

[28]ـ عبد الإله بلقزيز، السلطة والمعارضة: المجال السياسي العربي المعاصر (حالة المغرب)، مرجع سابق، ص 162.

[29]ـ حكومة التناوب (1998ـ 2002) ، على اثر الانتخابات البرلمانية لسنة 1998 فاز اكبر أحزاب المعارضة في تلك الفترة وهو حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية بالموقع الأول ، ولكن بحصيلة غير كافية لتشكيل الأغلبية وعليه كلف الحسن الثاني زعيم الحزب عبد الرحمان اليوسفي بتشكيل حكومة التناوب علما بان الحزب لم يبسط تحت نفوذه وزارات السيادة.

[30]ـ ضابط مغربي سابق، من مواليد قرية بوعجول شمال مدينة فاس بالمغرب سنة 1947، في العاشر من يوليو1971 وجد نفسه مع كافة منتسبي مدرسة أهرمومو متورطا في محاولة انقلابية كان يقودها قائد المدرسة آنذاك الكولونيل محمد اعبابو ضد ملك المغرب الحسن الثاني، وقد عرفت هذه المحاولة تاريخيا باسم محاولة انقلاب الصخيرات وبعد فشل المحاولة ومقتل كثير من المشاركين فيها حوكم المرزوقي عسكريا مع الناجين من زملائه وحكم عليه بالسجن، قضى عشرين عاما، حيث رُحّل بعد عامين مع كثير من زملائه من السجن العسكري إلى معتقل تازمامارت السري ليقضي فيه 18 عاما. أفرج عنه في 15 أكتوبر 1991.

[31]ـ هو الآخر كان ضابطا سابقا، شارك في انقلاب الصخيرات بزعامة محمد اعبابو، ولقي نفس مصير احمد المرزوقي.

[32]ـ البخاري الذي قدم تصريحات صحفية حول قضية اغتيال المهدي بن بركة سنة 1965.

[33]ـ عبد الرحيم المنار سليمي، مرجع سابق، ص39-40.

[34]ـ حيث تم تأسيس الجمعية المغربية للبحث الثقافي للتعبير عن انتقادها للسياسات المتبعة في المغرب منذ الاستقلال، إلى جانب انتقاد السياسة الدستورية، وقد سبق لها أن قدمت مقترحات في هذا الباب قبل التعديل دستور 1996، ودعوتها لضرورة دسترة الامازيغية كلغة رسمية.

[35]ـ نفس المرجع، ص 41-42.

[36]ـ احتجاج عائلات إسلاميي السلفية الجهادية.احتجاجات إسلامية أخلاقية حول الأفلام السينمائية والمهرجانات.

[37]ـ ندرج في هذا السياق احتجاجات التنظيمات الحقوقية (الجمعية المغربية لحقوق الإنسان ، منتدى الحقيقة والإنصاف ...)

[38]ـ انظر عبد الغني أبو هاني، الحركات النقابية والاضطرابات الحضرية والصراعات السياسية بالمغرب، ضمن ملف أعدته مجلة وجهة نظر حول الحركات الاحتجاجية بالمغرب، عدد مزدوج 19- 20، ربيع وصيف 2003، ص 13.

[39]ـ هيئة الإنصاف والمصالحة هي عبارة عن جهاز ذي اختصاصات غير قضائية في مجال تسوية ملفات ثلاث أجيال من المعتقلين السياسيين بحيث تقتصر مهمتها عن البحث عن الحقيقة وتقييم الضرر، تم الإعلان عنها سنة 2004 علما أن التقعيد لها بدا في الهزيع الأخير من تسعينيات القرن الماضي.الموقع الرسمي للهيئة على شبكة الانترنيت: www.ier.ma.

[40]ـ راجع الموقع الرسمي للهيئة على الانترنيت www.ier.ma.

[41]ـ وهو عبارة عن تقرير صدر سنة 2006، والذي يرصد وضعية مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بعد نصف قرن من الاستقلال.

[42]ـ عبد الإله بلقزيز، السلطة والمعارضة، مرجع سابق، ص 141.

[43]ـ كمال عبد اللطيف، كتبة الاعتقال السياسي، فضاء للمكاشفة والمراجعة والنقد، ضمن أعمال ندوة الذاكرة والإبداع قراءات في كتابات السجن، منشورات اتحاد كتاب المغرب والمجلس الاستشاري لحقوق الإنسان، 2010، ص 15-17.

[44]ـ أنشئت هيئة الإنصاف والمصالحة في سياق التطور التاريخي التدريجي، الموصول بركب الإصلاح السياسي، أي أنها لم تأتي كنتيجة لثورة أو تحول مفاجئ في نظام الحكم بالمغرب.

[45]ـ مثلا على صعيد الأسباب التي دفعت بكل من هذه الدول إلى إقرار المصالحة إفريقيا شهدت ثورة اجتماعية أطاحت بنظام الميز العنصري فيها، على غرار الشيلي التي أطيح فيها هي الأخرى بنظام الاوليغارشيا العسكرية الفاشية.

[46]ـ رحمة بورقية، الدولة والسلطة في المجتمع المغربي، دراسة في الثابت والمتحول في علاقة الدولة بالقبائل في المغرب، دار الطليعة، بيروت، الطلعة الأولى، 1991،ص 11.

[47]ـ كمال عبد اللطيف، الثورات العربية تحديات جديدة ومعارك مرتقبة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات، رقم 62، الطبعة الأولى ،2013.

[48]ـ المجموعات الوطنية الأربع للأطر العليا المعطلة، تضم أربع مجموعات فرعية: النصر، المبادرة، الحوار، الاستحقاق، مكونة من حاملي دبلوم الدراسات العليا والدكتوراه تمثل مختلف الجهات كما وتتوزع الانتماءات السياسية لأفرادها بين اليسار والحركة الامازيغية والإسلاميين. كما وتتوزع تخصصات أطرها بين الآداب والعلوم إلى جانب تخصصا أخرى لا تمثل نسبة كبيرة مثل الشريعة والحقوق ولديهم في إطار عملهم الجماعي علاقات بعدد من التنظيمات مثل الكونفدرالية الديمقراطية للشغل، الاتحاد المغربي للشغل، الجمعية المغربية لحقوق الإنسان... ، وفي الجانب المتعلق بالمجموعات يفسر هذا الانقسام بكون المجموعة التي تتأسس أولا تغلق لوائحها ، وهو ما يفتح المجال أمام نشوء مجموعة أخرى، والمسالة عموما ترتبط بعدد المناصب التي عادة ما تكون محدودة الشيء الذي يجعل كل اللوائح تغلق في مراحل معينة ، أضف إلى ذلك أن طرق تعاطي الجهات المعنية مع ملف المعطلين تقتضي انقسامهم لمجموعات.

[49]ويقول شعار المعطلين: صوت الإطار ينادي بحقو في التوظيف، درب النضال في بلادي ما في غير بديل، أو فرحتنا غدا تكمل لما يجينا التعيين، وقتاش؟ وقتاش؟ وقتاش؟ وهو مستمد من الأغنية المغربية: صوت لحسن ينادي بلسانك ياصحرا...

[50]ـ عبد الرحيم العطري، الحركات الاحتجاجية بالمغرب، مرجع سابق، ص 195.

[51]ـ عبد الرحيم منار السليمي، السلوك الاحتجاجي والموت التواصلي في الفضاء السياسي المغربي، مرجع سابق، ص 50.

[52]ـ نادية البعون، دراسة ميدانية حول العمل الجماعي للعاطلين حاملي الشهادات الجامعية العليا بالمغرب (المجموعات الوطنية الأربع للأطر العليا العاطلة نموذجا)، بحث لنيل دبلوم الماستر، مسلك القانون العام، تخصص القانون الدستوري والعلوم السياسية، جامعة محمد الخامس –كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية، ص 44.

[53]ـ لقد استندنا في خلاصتنا هذه على مقابلة ميدانية آجراها عبد الرحيم العطري في دراسته للحركات الاحتجاجية بالمغرب، حيث وقف على حالة الأطر المعطلة كنموذج، ومنه يحضر السؤال ما لذي يجعل الأحزاب السياسية تختار سياسة الهروب إلى الأمام، انه سؤال اشكالي يدعو إلى قراءة موقف الأحزاب السياسية في ضوء الراهن

انظر عبد الرحيم العطري، الحركات الاحتجاجية بالمغرب، مرجع سابق، ص 197-198.

[54]ـ يمكن الرجوع لتصريح عباس بوغالم لقناة الجزيرة.

[55]ـ المثقفون والانتفاضات العربية: وجهات نظر مغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى، 2014، الورقة الخاصة بأحمد شراك، ص 114.

[56]- في مارس 2006 قام أفراد من المجموعة الوطنية للمجازين، خريجي البرنامج الوطني للتكوين المهني، بتجرع مادة سامة وصب البنزين على أجسادهم تهديدا بالإحراق، و قبلها في 15 دجنبر2005 قام أربعة شبان من حاملي الرسائل الملكية على إضرام النار في أجسادهم احتجاجا على عدم توظيفهم رغم رسائلهم الحاملة لتوقيع محمد السادس تحصلوا عليها يوم كان لايزال وليا للعهد .

[57]- Pierre Bourdieu ; Introduction a la socioanalyse ; in. Actes de recherche en sciences sociales ; n90. Décembre .1991.p 5.

[58]- نسبة إلى موهانداس كرمشاند غانديكان السياسي البارز والزعيم الروحي للهند خلال حركة استقلال الهند .كان رائدا للساتيا غراها، ومعناها مقاومة الاستبداد من خلال العصيان المدني الشامل، التي تأسست بقوة عقب أهمسا أو اللاعنف الكامل، والتي أدت إلى استقلال الهند وألهمت الكثير من حركات الحقوق المدنية والحرية في جميع أنحاء العالم .

[59]- عبد الرحيم العطري، الحركات الاحتجاجية بالمغرب مؤشرات الاحتقان ومقدمات السخط الشعبي، مرجع سابق، ص 206-207.

[60]- عبد الإله بلقزيز، السلطة والمعارضة المجال السياسي العربي المعاصر (حالة المغرب)، مرجع سابق، ص 164.

[61]- المرجع نفسه، ص 106.

[62]- المثقفون والانتفاضات العربية وجهات نظر مغربية، مرجع سابق، ص114.

[63]- نفس المرجع، ورقة عبد العزيز بومسهولي، ص 133.

المراجع والمصادر

المراجع بالعربية:

1. أبو هاني عبد العزيز، ملاحظات حول المدينة والمجال الحضري، مجلة أبحاث، مطبعة المعاريف الجديدة، الرباط، عدد3، دجنبر 1983.
2. أبو هاني عبد الغني، الحركات النقابية والاضطرابات الحضرية والصراعات السياسية بالمغرب ، ضمن ملف أعدته مجلة وجهة نظر حول الحركات الاحتجاجية بالمغرب ، عدد مزدوج 19- 20 ، ربيع وصيف 2003.
3. إدريس كسيكس ، الظاهر والباطن في ثورة الشباب ، ضمن كتاب أسئلة حول انطلاق الربيع العربي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة بحوث ودراسات ، رقم 29،201.
4. البعون نادية ، دراسة ميدانية حول العمل الجماعي للعاطلين حاملي الشهادات الجامعية العليا بالمغرب (المجموعات الوطنية الأربع للأطر العليا العاطلة نموذجا) ،بحث لنيل دبلوم الماستر ، مسلك القانون العام ، تخصص القانون الدستوري والعلوم السياسية ، جامعة محمد الخامس –كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية.
5. الزاهي نور الدين، الزاوية والحزب، الإسلام والسياسة في المجتمع المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية ،2003.

6. الزاكي عبد الصمد، عدي وبيهي: العامل المتمرد دراسة في مسار النخب المغربية التقليدية من الحماية إلى الاستقلال، مطابع الرباط نت. 2015.
7. العطري عبد الرحيم، سوسيولوجيا الشباب المغربي: جدل الإدماج والتهميش، طوب بريس، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.
8. العطري عبد الرحيم، صناعة النخبة بالمغرب، المخزن والمال والنسب والمقدس طرق الوصول الى القمة، منشورات دفاتر وجهة نظر، الرباط، العدد التاسع، الطبعة الأولى، 2006.
9. العطري عبد الرحيم، الرحامنة: القبيلة بين المخزن والزاوية، منشورات دفاتر العلوم الإنسانية، المطبعة طوب بريس، الرباط، الطبعة الرابعة، 2013.
10. العطري عبد الرحيم، الحركات الاحتجاجية بالمغرب: مؤشرات الاحتقان ومقدمات السخط الشعبي، دفاتر وجهة نظر، مطبعة النجاح الجديدة، 2008.
11. المثقفون والانتفاضات العربية: وجهات نظر مغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى، 2014.
12. المنار سليمي عبد الرحيم، السلوك الاحتجاجي والموت التواصلي في الفضاء السياسي المغربي، مجلة وجهة نظر، عدد وصيف 19-20 ربيع وصيف.
13. المثقفون والانتفاضات العربية: وجهات نظر مغربية،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى، 2014.
14. بلقزيز عبد الإله، العنف والديمقراطية، منشورات الزمن، الرباط، الطبعة الأولى، 2000.
15. بلقزيز عبد الإله، السلطة والمعارضة: المجال السياسي العربي المعاصر (حالة المغرب)، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007.
16. بورديو بيير، أسئلة علم الاجتماع حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار العالم الثالث، الطبعة الأولى، 1995.
17. بورديو بيير، الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.
18. بورقية رحمة، الدولة والسلطة في المجتمع المغربي، دراسة في الثابت والمتحول في علاقة الدولة بالقبائل في المغرب، دار الطليعة ، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
19. بورقية رحمة، مواقف: قضايا المجتمع المغربي في محك التحول، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، الطبعة الأولى، 2004.
20. بوعبيد عبد الرحيم، تصريح لوكالة الأنباء الفرنسية، 22 يونيو1981، نشرة إخبارية داخلية، الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، العدد2، 23 يونيو 1981 .
21. جسوس محمد، طروحات حول المسالة الاجتماعية، منشورات الأحداث المغربية، العدد6، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2003.

22. حمودي عبد الله،مصير المجتمع المغربي، رؤية انثروبولوجية لقضايا الثقافة والسياسة والدين والعنف، حوار وإعداد: توفيق بوعشرين ومحمد زرنين، منشورات دفاتر وجهة نظر، العدد 5 ، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.

23. خمليش عبد العزيز، الانتفاضات الحضرية بالمغرب: دراسة ميدانية لحركتي مارس1965و يونيو1981، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، 2002، جزءان، نشرت.

24. خمليش عبد العزيز، الانتفاضات الحضرية بالمغرب: دراسة ميدانية لحركتي مارس1965و يونيو1981، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005.

25. رشيق عبد الرحمان، أسئلة المغرب الراهن، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 5159،25 شتنبر1997.

26. ساعف عبد الله، تصورات عن السياسي في المغرب،ترجمةّ: محمد معتصم، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى، 1990

27. شارب جين، كفاح اللاعنف وسيلة فعالة للعمل السياسي، ترجمة: احمد العلمي، دار الجديد، الطبعة الأولى، 1998.

28. شارب جين، من الديكتاتورية إلى الديمقراطية إطار تصوري للتحرر، ترجمة خالد، دارعمر، مؤسسة انشتاين، بوسطن،2003.

29. شراك احمد، سوسيولوجيا التراكم الثقافي، منشورات المركز الوطني للإبداع المسرحي والسينمائي، فاس، الطبعة الأولى، 2004.

30. عبد اللطيف كمال، كتبة الاعتقال السياسي، فضاء للمكاشفة والمراجعة والنقد، ضمن أعمال ندوة الذاكرة والإبداع قراءات في كتابات السجن، منشورات اتحاد كتاب المغرب والمجلس الاستشاري لحقوق الإنسان، 2010.

31. عبد اللطيف كمال، الثورات العربية تحديات جديدة ومعارك مرتقبة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات، رقم 62، الطبعة الأولى، 2013.

32. عابد الجابري محمد، في غمار السياسة، فكرا وممارسة، الجزء الأول، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2009، ص192.

33. أنتوني غدنز: علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى بالعربية 2005.

34. غير تيد روبرت، لماذا يتمرد البشر؟ مركز الخليج للأبحاث، الطبعة الأولى 2004.

35. لوبون غوستاف، سيكولوجية الجماهير، دار الساقي، الطبعة الأولى، بيروت، 1991.

36. معزوز عبد العلي: دولة الحق ونظرية المناقشة: قراءة في الفكر السياسي والحقوقي عند هابرماس، منشورات كلية الآداب الرباط، عدد 156.

37. مجموعة من الباحثين، الحركات الاجتماعية في العالم العربي، مركز البحوث العربية والإفريقية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

38. واتر بوري جون، أمير المؤمنين: الملكية والنخبة السياسية المغربية، ترجمة، عبد الغني أبو العزم، عبد الأحد السبتي، عبد اللطيف الفلق،مؤسسة الغني، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.

المراجع بالفرنسية:

1. Adam André ، " La médina dans la ville d'aujourd'hui au Maroc"،in "Système urbain et développement au Maghreb" Horizon maghrébin, Cérès productions 1980.
2. Adam André "Chroniques du Maroc, AAN, 1981.
3. Abouhani Abdelghani, Politique foncière urbaine et classes moyennes, Revenue Abhath, n 2, 1988.
4. Abouhani Abdelghani, Urbanisation, habitat spontané et mouvements sociaux au Maroc, in Abouhani (A), L'état et les quartiers populaires au Maroc : de la marginalisation a l'émeus. Habitat spontané et mouvements sociaux : Série des livres du CODESRIA ، DAKAR1995,.
5. Alpe Yves, et autres, lexique de sociologie, ed Dalloz, paris, 2005.
6. Bourdieu pierre, questions de sociologie, édition Minuit, paris 1980 .
7. Bourdieu pierre, Introduction a la socioanalyse, in: actes de la recherche en sciences sociales, n 90 décembre 1991.
8. Bourdieu pierre, néolibéralisme, le monde diplomatique, décembre 1998.
9. Bourdieu pierre, l'essence de néolibéralisme, le monde diplomatique, mars 1998.
10. Bourdieu pierre, pour un savoir engagé, le monde diplomatique, février 2002.
11. Boudon.R (2009) : Effet pervers et ordre sociale ; 3eme édition ; quadrige.
12. Castells Manuel, la question urbaine, Maspero, paris, 1972.
13. Castells Manuel, Luttes urbaines, Maspero, 1975.
14. De Lauwe Chombart, Des Hommes et des villes, PAYOT, paris 1970.
15. Guérin Daniel, Rosa Luxembourg et la spontanéité révolutionnaire, Spartacus Paris 1982
16. Habermas ; J ;(1986) ; Morale et Communication ;trad.Bouchindhomme ;Ch ;Paris ;Flammarion.
17. Cheddadi Abdessalam , penser la crise , Revue signes du présent , n5 , 1989.
18. Claisse Alain, le Maghzen Aujourd'hui, Ed, CNRS, Paris1992.
19. Julien Charles André, Le Maroc face aux impérialismes (1415-1956), Edition jeune Afrique, paris.
20. Mohamed Lahbabi. Positions et Propositions au fil des jours ; 1960- 1980 ; Editions Maghrébines. Casablanca. 1982.

21. Leveau Rémy, le fellah marocain défenseur du trône, presse de la fondation nationale es sciences politiques, paris, 1976.
22. Neveu Eric, sociologie des mouvements sociaux, Ed la découverte, reperes .207 ,3eme édition, paris 2002,
23. Rachik Abderrahmane, Politique urbaine et espace périphérique a Casablanca le cas de ben M'sik sidi Othmane, Thèse de doctorat d'état en géographie urbaine, université Hassan II, Faculté des lettres et des sciences humaines, Ain Chok Casablanca, 1999.
24. Rachik Abderrahmane, ville et pouvoirs au Maroc, Afrique orient, Casablanca 1995 .
25. Rocher Guy, introduction a la sociologie générale, le changement sociale, Tome 2, ed HMH, Ltée 1968.
26. Touraine Alain, La voix et le regard, Edition serial, paris, 1978.
27. Touraine Alain, La conscience ouvrière, paris. Seuil, 1968.
28. Touraine Alain, production de la société, paris. Seuil, 1973.
29. Touraine Alain, parole et le sang, paris, Odile Jacob, 1988.
30. Touraine Alain, pour la sociologie, édition. Seuil, paris, 1974.
31. Touraine Alain, sociologie de l'action, paris, seuil, 1965.

لائحة المواقع الالكترونية:

1. http://www.anfaspress.com/index.php/2014-06-06-15-26-28/item/33182-2016-04-23-15-13-33
2. www.ier.ma.
3. http://www.islamonline.net/arabic/mafaheem/2004/05/article01.shtml.

ندوة بعنوان: إعادة بناء الفضاء العام في المغرب: الممارسات السياسية والمدنية لدى الشباب، مختبر الأبحاث والدراسات، جامعة محمد الخامس الرباط –كلية الآداب والعلوم الإنسانية–.

64

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: /01السنة2020،
ص 35– 52

الأنوميا الاجتماعية وتأثيرها في المدرسة

Social Annomia and its Impact in School

يوسف بن صالح

Ben Salah Youssef

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وحدة البحث التنمية والمحيط الاجتماعي بصفاقس، تونس

Faculty of Arts and Humanities in Sfax (Development and Social Environment Research Unit Tunisia

bensalah.youssef@gmail.com

تاريخ الإرسال: 30/ 04/ 2020 تاريخ القبول: 20/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

يتعلق الموضوع برصد جملة من الظواهر الاجتماعية المتعلقة بالمجال التربوي، والتي أخلت بصورة المدرسة، وفسحت المجال للحديث عن انوميا اجتماعية تربوية في زمن التحولات الاجتماعية وانتشار الثقافة الرقمية. وتراجعت صورة المؤسسة التربوية نتيجة اهتزاز قيمي وانتشار البطالة في صفوف خريجي المدرسة في اختصاصات دون أخرى، وأصبحت المشاكل الاجتماعية من نوع البطالة تعالج على حساب المدرسة من ذلك انتدابات لغير المختصين وانتشار لظاهرة الدروس الخصوصية وسلعنة المادة المعرفية في سوق العرض والطلب. كما استقال الأولياء وأوكلت عملية التربية والتنشئة الاجتماعية للمجموعات الثانوية. مما افرز وضع تربوي عسير على المدرسة وتحديات وحيرة الفاعلين الاجتماعيين من النمط التربوي السائد يستبطن دعوة ملحة للحلحلة العاجلة حتى لا تزداد المسالة تعقيدا.

كلمات مفتاحية:الانوميا، المدرسة، القيم، الأسرة، التمثلات، التربية.

Abstract:

The topic isrelated to monitoring a number of social phenomenarelated to the educationalfield, whichdisrupted the image of the school and allowed the discussion to talk about social educationaldevelopment in the time of social transformations and the spread of digital culture. The image of the educational institution retreated as a result of my values vibration and the prevalence of unemploymentamong the schoolgraduates in specializations and not others, and social problems of the type of unemployment have becomeaddressed at the expense of the school, includingassignments for non-specialists and the spread of the phenomenon of privatelessons and the commodification of knowledgematerial in the market of supply and demand. The parents alsoresigned and entrusted the process of education and socialization of secondary groups. Whichresulted in a

difficulteducational situation on the school and the challenges and perplexity of the social actors of the prevailingeducational style, whichincludesan urgent call for an urgent solution sothat the issue does not become more complicated..
Keywords: innomia, school, values, family, representations, education.

المؤلف المرسل: يوسف بن صالح، الإيميل: bensalah.youssef@gmail.com

1ـ مقدمة:

يكشف العنوان عن مفارقة غريبة نوعا ما، وتتمثل هذه المفارقة فيما عليه مصطلح الأنوميا من لا انتظام المعايير وتوحُّدها في نسقٍ للتقدير، من جهةٍ؛ وما ينبغي أن تكون عليه المدرسة من انتظام من جهة أخرى. فوظائف المدرسة عموما ومقاصدها جُعلت من أجل القضاء على مختلف أشكال الانوميا والحدّ منها مهما كان نوعها طالما أنها مؤسسة المعرفة والتنشئة الاجتماعية والعلم ونواة التنمية والشرط الضامن للسلم الاجتماعي. في حين تترجمالأنوميا عجز المدرسة عن أداء وظائفها على أكمل وجه. نفهم من خلال المفارقةالوضعية العسيرة للمدرسة التونسية والصعوبات العديدة التي تواجهها في نموها وتطورها. فكل خلل في المدرسة سوف يلقي بظلاله على بقية المجالات الأخرى. وإذا كانت مُخرجات السياسة التعليمية ضعيفة فان ذلك سينعكس سلبا على المجتمع. "فهناك تطابق بين البنية الاجتماعية والبنيات الذهنية"[1]، على حد اعتبار بورديو الذي يرى ان هذا التطابق يقوم بوظائف سياسية. وبالتالي ننظر في الوضعية التي عليها المدرسة التونسية اليوم ومدى قدرتها على التحرُّر من الظواهر الانومية في ظل هذا الزمن المعولم المتميز بطغيان وسائل الاتصال الحديثة وميل الفاعلين إلى تقديمها على الثقافة المدرسية والتعليمية الكلاسيكية[2]. وهو ما أفقد المدرسة دورها التربوي وسيطرتها العلمية على الحاجيات المجتمعية. من ناحية أخرى ننظر في إسهامات المجتمع المدني في النهوض بالمؤسسة التربوية والحفاظ على مكانتها الاجتماعية خاصة في ظل انتشار ظواهر تستهدف مكانة المدرسة وتحد من وظائفها وتتمثل هذه الظواهر الانومية في ارتفاع نسب التسرب والانقطاع الدراسي والتفكك الأسري وانتشار ظواهر الإدمان داخل الوسط المدرسي، فضلا عن العنف بأنواعه. مما شكل صورة تبدو مغايرة في جزء منها لصورة المدرسة التقليدية وما تحظى به من مكانة في العقول ترجمت في سلوكيات تراهن على المدرسة وتحافظ عليها. فنحن نحاول فهم جملة العناصر والسلوكيات سواء من طرف التلاميذ او غيرهم المكونة للظواهر التي تبدو انومية للمدرسة واخلت من صورتها، لأن "نظرة الفاعلين وتأويلاتهم تعد مكونا حتميا من مكونات الواقع الكلي للعالم الاجتماعي[3]". وللنظر في هذه المسألة يمكننا بسط العناصر التالية:

- **أوَّلا:** كيف يساهم التفكك الأسري في تنامي العمل دون معايير واضحة وسليمة؟
- **ثانيا:** ما هي مظاهر أزمة النظام المدرسي عموما؟

- **ثالثًا:** هل يؤدِّي تغير القيم إلى اهتزاز الصُّورة المجتمعية لمكانة المدرسة ووظيفتها؟
- **رابعًا:** ما مدى إسهام أزمة تشغيل أصحاب الشهائد العليا في إضعاف صورة المدرسة؟

2ـ أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في طبيعة الموضوع بحد ذاته، من خلال التركيز على أكبر المشكلات التي تواجه المدرسة وهي مختلف الأشكال الانومية التي أصابت المؤسسة التربوية. كما يعد انتشار الانوميا في جهاز المدرسة مؤشر على حجم الصعوبات والتحديات التي تواجهها المنظومة، ويمكن أن يترتب عن هذه الظواهر مخاطر وعوائق ثقافية واجتماعية واقتصادية مما يصبح الحديث عن مجتمع انومي تصعب عملية معالجته. لذلك أصبحت قضية البرامج والأهداف والاستراتيجيات التربوية محل نظر ومراجعة تتفاعل مع التحولات العالمية، وتحافظ على هيبة المدرسة وتراهن على جودة مخرجاتها.

3– أهداف الدراسة:

تمثل أهداف الدراسة العنصر المهم في البحث العلمي الجاد، باعتبارها ترسم المعالم والتوجهات العامة وتحدد الغايات من البحث، ولعل كبرى أهداف هذه الدراسة تتمثل في العناصر التالية:

– تشخيص الظواهر الأنومية التي تشكوها المنظومة التربوية وما يترتب عنها من مخاطر على السلم الاجتماعي.

– الكشف عن النتائج المترتبة عن الانوميا التربوية.

– النظر في إمكانية المعالجة والحد من مزيد انتشار الانوميا التربوية، عبر المزيد من التربية، والحرص على عودة الرهان على المدرسة كمؤسسة لا بديل عنها في معالجة مختلف قضايا التنمية والاستقرار والتوازن الاجتماعي.

4 ـ القسم النظري

اشتق لفظ انوميا من المصطلح اليوناني *anomia*وتعني غياب القانون[4]، ويقر "روبارت مارتون" بان الانوميا هي عدم وجود معيار ناتج عن فجوة كبيرة بين الأهداف اجتماعياوالوسائل المتاحة للأفراد للوصول إليها[5]. ولقد ميز دوركايم بين نوعين من الظواهر الاجتماعية وهما الظواهر السليمة والظواهر المعتلة، فمن ناحية الأولى **السليمة** وهي التي تقع في المجتمع وترتبط بالشروط الاجتماعية الحقيقية أي توجد بالشكل الواجب أن تكون عليه. وتكون وظائفها موجبة وتحافظ على التماسك والاستقرار والسلم الاجتماعي، من نوع العادات والتقاليد والأعراف والقيم والثقافة والمبادلات التجارية والوجدان والآداب. أما النوع الثاني من الظواهر المعتلة أو الباتوجية أو الانومية وهي المغايرة للنوع الأول من الظواهر وتستمر بحكم العادة العمياء، ومن ناحية الوظائف التي تؤديها في المجتمع غالبا ما تكون نتائجها سلبية وتستهدف الاستقرار الاجتماعي وتواجه بدلالات عدم الرضى من طرف عامة الناس، حتى

وان كانوا يمارسونها فلأنها ظاهرة قاهرة وإلزامية وفوق فردية[6] . فالانوميا هي الإحساس بانعدام الهدف أو القنوط الناجم عن الحياة الاجتماعية الحديثة، فالأخلاق التقليدية التي كان ينطوي عليها الدين والتي كانت تقوم بمهمة الضبط سرعان ما تبدأ بالتفكك مع البدء بالتنمية الاجتماعية الحديثة مما يدفع بعدد كبير من الأفراد إلى الإحساس بان حياتهم لا معنى لها ولا دلالة[7]، نظرا لانهيار العلاقات الإنسانية وتشتتها بعدما كانت وطيدة وجدّ متماسكة، نتيجة ارتباط الجيل الأخير بالعالم الافتراضي وطغيان الممارسات الرقمية عند الوقت الحرّ.

من ناحية أخرى اعتمد دوركايم في تفسيره للظواهر الاجتماعية على النزعة الاجتماعوية أي تفسير الاجتماعي بالاجتماعي أي بالظواهر التي تعززها وتكتمل معها[8]. بالإضافة إلى نظرته إلى الظواهر على أنها أشياء محددة تحديدا سببيا بمعنى إذا توفرت المقدمات ترتبت عنها النتائج. كما ربط دوركايم بين العمليات الاجتماعية أو الظواهر وبنية الوسط الاجتماعي الداخلين بحيث يتألف هذا الوسط من قسمين وهما الأشخاص والأشياء، فمن ناحية الأشياء ويقصد بها الأشياء المادية الموجودة في المجتمع، والتي هي نتاج الأجيال السابقة، مثل القانون والعادات والأعراف والآثار العلمية والفنية والأدبية[9]، في حين يقصد بالأشخاص الكثافة السكانية ومختلف حركاتهم، فمختلف هذه العناصر تؤثر في نشأة الظواهر وتطورها. فنظام التربية يفرض نفسه على الأفراد، وتابعة دائما لنظم السياسة وحتى في بعض الأحيان تتجه نحو الصناعة. كما أن لأزمة التربية تأثير واضح وكبير على أزمة القيم الإنسانية، إذ تنعكس الأوضاع التربوية المزرية على منسوب القيم داخل المجتمع وبالتالي ظهور مجموعة من الظواهر والسلوكيات التي قد تصبح أحيانا دخيلة على المجتمع[10]. وفي هذه الورقة نهدف لتفسير تأثّر المدرسة التونسية بمختلف الظواهر الانومية الناتجة عن المحيط الخارجي بالتحديد، من نوع التفكك الأسري والقيم وبطالة أصحاب الشهادات، مما أثّر في صورة المدرسة التقليدية وما نتج عن ذلك من تلاشي لصورتها الكلاسيكية.

4. 1 الأسرة وإسهاماتها في التأثير في صورة المدرسة

1.1.4 التحولات المجتمعية وبروز مؤسسات تربوية بديلة:

إن استمرار التعليم هو إلى حد كبير نتيجة التقاطع بين التأثير الوالدي والطموحات الشخصية وكذلك العائلة الممتدة[11]. هناك مسؤولية على الأسرة ينبغي ألا تتجاهلها، وهي الوعي بأنّ مهمة المدرسة ليست تربوية بحتة، وإنما وجب تذكيرها بأنَّ فعل التربية يبدأ من الأسرة باعتبارها نواة المجتمع. ونعلم جميعا أن نجاح المجتمع بنجاح الأسر وانهيار القيم واهتزاز السلم الاجتماعي من واقع تدهور الأسر. فالتربية عند "جون ديواي" هي الحياة أو أنها النمو أو أنها التوجيه الاجتماعي[12].

من جانب أخر نحن نوظف الأسرة في هذا القسم من المقال، للتذكير بأن الأسرة فاعل رئيسي وله علاقة مباشرة بالمدرسة، وأزمة المدرسة من أزمة فاعليها. لأن ما نعيشه اليوم من ارتباك اجتماعي نابع من التدهور

القيمي والتراجع في اعتماد منهج موحد وخالص في مجال التربية[13]. ويمكن القول اعتمادا على تقنية الملاحظة كيف أن الأولياء يلقون بأبنائهم في المحاضن والرياض في أشد الفترات حساسية للتنشئة الاجتماعية، ويدفعون مقابل ذلك مبالغ كبيرة حجتهم في ذلك الالتزامات المهنية وتوفير مقومات الحياة والضغوطات الاجتماعية. وبالتالي، فإن من يتولى فعل الرعاية هنا هم أناس لا تربطهم أية علاقة حميمية عاطفية بالطفولة والتي هي متغير محوري في تربية الطفل ولا ينمو إلاَّ في ظلها.

هذا في المراحل الأولى من التنشئة الاجتماعية ولحظة إحساس الطفل بأنه ينتمي لوسط عائلي يحميه ويؤهله للحياة الاجتماعية وإذا به يواجه عالمًا من الأشخاص هم من المجموعات الثانوية. أما في اللحظة الثانية وحينما ينتقل التلميذ إلى المدرسة توكل مهمة التربية والتعليم للمدّرس، بحيث نسجل ظاهرة استقالة الأولياء عن فعل التربية وتوجيه الأبناء، فتقل عمليات المراقبة والمتابعة. إضافة إلى أن التلميذ أصبح له سلوك استهلاكي جشع وقد لا يستجيب للطاعة ولا يركز في الدراسة إلا حينما تحقق له المطالب والرغبات. لعل ما يبرر موقفنا من الأسرة سواء الذين أبناؤهم في المرحلة الابتدائية أو في المرحلة الإعدادية والثانوية هو السلوكيات التي نلاحظها يوميًّا في المدارس والمعاهد. سلوكات تكشف تقصير العائلة في متابعة أبنائها سواء من حيث المراقبة أوالاتصال بالمربين في كل ما يتعلق بالنقص الذي يشكوه التلاميذ في بعض المواد. إذ غالبا ما يلجأ الأولياء آليا وينساقون للدروس الخصوصية في مواد دون أخرى خاصة التي ضواربها مرتفعة من أجل ضمان الابن المعدل المطلوب وهو ما يكون على حساب المواد الاجتماعية الأخرى التي لا يعيرونها أي اهتمام من حيث المراجعة والاهتمام، على الرغم من أنها المواد الأكثر إسهامًا في عملية التربية وتحسين السلوك وترسيخ قيم المواطنة. فهي ترمي لخلق واقع اجتماعي لم يوجد بعد[14].

إنّ التعليم جزء من ثقافات ومن تاريخ الأمم، ولا يمكن تخيل نقل نظام تعليمي ما، كما تنقل التكنولوجيات. فالإيمان بقيمة المدرسة وضرورتها هو الشرط الضامن لاستمرارها ونموها وهيبتها. ويكون الإيمان بالمدرسة متجليا في سلوك الرهان على المعرفة والعلم وحسن السلوك والتربية وانعكاس ما يتلقاه التلميذ من سلوكيات على الجانب الاجتماعي. فسلوك العنف والأخلاق السيئة مصدرها الأسرة ومسؤوليتها في ذلك، بحيث يأتي بعض التلاميذ للمدرسة محملين بقيم صادرة عن أسرهم لا تليق بالفضاء المدرسي. فالتربية واحدة من أهم ما يحرك المجتمعات، ويواكبها في البحث عن سبل تجاوز كل التحديات التي تعترضه، لاسيما وأن الإنسان جبل على تغيير مسار حياته من حقبة زمنية إلى أخرى ومن فترة عمرية إلى أخرى كذلك[15].

2.1.4 مدى وظيفيّة الفضاء المدرسيّ.

لعل ما يدل، أيضا، على الاستقالة الأسرية هو ما نلاحظه من سلوكيات تكشف عن العلاقة المهتزة بين التلميذ والمدرسة، ومع نهاية كل ثلاثية وعند إنهاء الامتحانات تجد كل الكراسات والكتب ممزقة أمام المدرسة، ومختلف أشكال «العنف المعنوي الذي تنطوي عليه الإهانات وأشكال الاستفزاز والكتابات الحائطية المحملة بألفاظ نابية أو عبارات خادشة للحياء وهو سلوك انتقامي من التلميذ للمدرسة"[16]. فما يفهم من هذه السلوكيات هو أن علاقة التلميذ بالمدرسة هي علاقة امتحان وأعداد، أي الدراسة من أجل الامتحان والعدد فقط دون أي اعتبار أخلاقي للفضاء الذي يدرس فيه.

إضافة إلى ذلك وجب النظر في السلوك الانتقامي للتلميذ تجاه الفضاء الذي يحتضنه، بمعنى أن هناك إحساسا عند غالبية التلاميذ أن الفضاء الدراسي هو فضاء عدم ارتياح وعدم سكون. وقد أكد فرانسوا دوباي على أن "أعمال العنف التي تظهر في المدرسة ليست كلها أعمال عنف مدرسي لأنها ليست دائما افرازا لوضعية مدرسية وإنما تعود أساسا لاختراق سلوكيات لا مدرسية لجدران المؤسسة"[17]. وعلى غرار هذا يرفض **دوباغييو**اعتبار العنف في المدرسة مرادفا لعنف المدرسة حيث لا يمكن تفسير العنف في المدرسة بتحميلها وحدها المسؤولية، نعتقد أن هذه مهمة الأسرة في قلة مراقبتها لسلوكيات أبنائها خارج البيت وفي تقصيرها في حث الأبناء على احترام المدرسة وترسيخ الروح المعرفية في الأبناء منذ الصغر، المتمثلة في تربيتهم على المسؤولية والنظافة والقيم، وحسن التعامل والتواصل والاحترام والتحلي بسلوك التلميذ المتعلم المهذّب والمنضبط المحافظ على المدرسة واعتبارها جزءًا منه. فالعنف كظاهرة في علاقة بظاهرة اجتماعية وهي الأسرة، وبالتالي فإن الحد من العنف في المدارس يمكن ان يعالج أسريا أفضل من أن يعالج بشكل ردعي أو تأديبي داخل الفضاء المدرسي. على الرغم من ان السلوك العنيف الذي يسلكه التلميذ قد ازداد في العشريات الأخيرة، خاصة بعدما ازدادت نسب البطالة في صفوف أصحاب الشهادات العليا، مما أكسب البعض من التلاميذ تمثلات من أوساط دون أخرى بأن المدرسة لم تعد قناة الحراك الاجتماعي.

2.4 ـ أزمة التشغيل وانعكاساتها على مستقبل المدرسة

تعتبر البطالة أو أزمة التشغيل، وخاصة بطالة أصحاب الشهائد العليا من أكبر المشاكل والصعوبات التي تواجه معظم دول العالم، باختلاف مستويات تقدمها وأنظمتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، فلم تعد البطالة مشكلة العالم الثالث فقط، بل طالت أثارها حتى الدول المتقدمة[18]. ونظرا لحساسية المسألة فإننا نعتقد أن كل اهتزاز اجتماعي أو عدم استقرار إلا وتجد قضية التشغيل وراء الأحداث. ولعله مطلوب علينا قبل ذي بدء النظر في هذا المفهوم لإدراك نتائجه.

اشتقت البطالة لغة من فعل بطل، بطل الفاعل من العمل: تعطل وتفرغ فهو بطال، بطله: عطلة، تبطل: تعطل، والبطالة: التعطل والتفرغ من العمل[19]. أما اصطلاحا فهي تلك الحالة التي يتعطل فيها جزء من قوة العمل المدنية، فلا تسهم في العملية الإنتاجية رغم قدرتها على ذلك ورغبتها في القيام بذلك، ولهذا فالبطالة تمثل هدرا في جزء من الثروة البشرية للمجتمع، وبالتالي ينجم عنها خسارة للاقتصاد القومي، تتمثل في حجم الناتج الذي كان من الممكن لهؤلاء المتعطلين إنتاجه لو لم يكونوا عاطلين[20]. وتعرف هيئة الأمم المتحدة البطالة على أنها كل حالة شخص بلغ سنا محددة ولا يقوم بأي عمل، لا مأجور ولا حرّ، رغم أنه متاح للعمل ويبذل جهدا في البحث عنه[21].

وإذا أردنا أن نضع مسألة البطالة في إطارها التاريخي والاجتماعي يمكن الاستناد إلى النظرية الماركسية التي تقرن البطالة بالنظام الرأسمالي، الذي يراهن على تكديس الإرباح وإعادة إنتاج قوى الإنتاج عبر المنافسة، بحيث يعمد الرأسماليون دائما إلى إدخال التكنولوجيات المتطورة من اجل الضغط أقصى ما يمكن على كلفة الإنتاج والترفيع في الإنتاجية مما يترتب عنها الاستغناء أكثر ما يمكن عن العمال والموظفين، وبالتالي يصبح البطال بمثابة الجيش الاحتياطي في النظام الرأسمالي بحسب المرجعية الماركسية[22].

ليست المدرسة المسؤول عن بطالة أصحاب الشهادات العليا والدبلومات، فحسب **فرانسوا ديباي** لم تعد المدرسة مفيدة على الإطلاق لمنح مؤهلات ضرورية للدخول في الحياة المهنية[23]، بقي ما حصل على المستوى الاجتماعي هو ربط البعض بين المدرسة والحراك الاجتماعي إلى درجة أصبحت المدرسة الضامن الوحيد للحراك والمسؤول عن عملية الصعود الاجتماعي. ولعل هذا يعتبر انتهاكا لقيمة المدرسة وتحميلها مسؤولية خارجة عن نطاقها. يمكن أن نبيّن تبعات هذا الموقف الذي يقرن المدرسة بالحراك الاجتماعي بحيث أصبحت كل السلوكيات تحمل دلالات عدم الرضى عن المدرسة وساد الإحباط لدى التلاميذ منذ الصغر. وكلما وجهت له الأوامر للدراسة إلا وتجد تلكؤا وعدم حماسة وقلة إقبال بإكراه على الدرس مستبطنا فكرة أساسية أو تساؤلا حول الفائدة من الدراسة؟

إن الأنوميا في هذا القسم وهي أنوميا التمثلات عند الفاعلين الاجتماعيين، وكيف أصبحت لديهم صورة برغماتية مادية للمدرسة، دون التركيز على التربية كقيمة القيم وشرط من شروط السلم الاجتماعي.

أ-آثار البطالة

هناك عدة آثار للبطالة على الفرد العاطل عن العمل وحتى على أسرته. فأولى هذه الآثار العوارض السلبية التي تستهدف السلامة النفسية والجسدية للعاطل. باعتبار أن الإنسان يسعى أن يكون شريكا في الحياة الاجتماعية، عبر إنتاجه المادي وإسهاماته المهنية وتبادل الخبرات والتجارب اليومية مع مختلف الفاعلين، "فتقل مقاومته النفسية والاجتماعية للتحدي الذي فرضته البطالة مما يجعله سهل الاستهواء[24]". وإذا تعذر عليه ذلك فإن إمكانية المرض والقلق والاكتئاب والعزلة والإحباط والاغتراب والتذبذب، واليأس وفقدان الثقة في النفس وعدم تقدير الذات والتفكير في الهجرة والعزوف عن الزواج وخلل التوازن النفسي والاهتزازات، كلها إمكانيات ممكنة ومنتظرة وسلوكيات تطغى على مساحة التفكير عند العاطل عن العمل خاصة صاحب الشهادة الجامعية.

من ناحية أخرى يصبح خريج الجامعة مرجع وعبرة سلبية للتلاميذ خاصة من ذوي الطبقات المتوسطة من خلال المستقبل المجهول وضبابية المصير، فتزداد سلوكياتهم المعادية للمدرسة وفقدان الثقة فيها وعدم الرهان عليها طالما أنها مؤسسة تنتج البطالين والعاطلين عن العمل، بعدما كانت قناة حراك اجتماعي وسلم الترقي. فما نلاحظه في المدارس ويشهد به المربين من ضعف التركيز داخل القسم وعدم استعداد للعمل والمنافسة وعدم إعداد التمارين وتطاول على المربين وإدمان وعنف متبادل بأنواعه، وهجر وتسرب وانقطاع دراسي يبلغ 100 ألف تلميذ سنويا، كلها عوارض وسلوكيات محفوفة بالمخاطر تكشف عن انوميا اجتماعية تربوية لا تزال أثارها السلبية في تنامي ما لم تتم عملية جذرية لمعالجة هذه العوارض.

كما أن هناك إشكال أخر للبطالة وهو أن بطالة أصحاب الشهائد العليا قد تمس من مصداقية الشهائد العلمية، وحتى من التعليم بحدّ ذاته، مما يكرس من نظرة سلبية تجاه المدرسة واعتبارها مؤسسة تنتج العاطلين عن العمل، حيث يتحسر الخريجون عن سنين بين اسوار المدرسة بكل ما فيها من اتعاب ونفقات مادية، ينتظر لحظة تخرجه من اجل قطاف ثمار تعبه، وإذا به يجد نفسه في طابور الانتظار مترددا على مكاتب التشغيل، وقد يشارك المئات في مناظرة يكون عدد الخطط فيها واحد أو اثنان.

4ـ القيم وأثارها في الصورة المجتمعية لمكانة المدرسة.

توجد المدرسة لتحدد القواعد الواجب إتباعها والأدوار التي يضطلع بها كل فرد[25]. إذا أردنا أن نقيم العقل التربوي وواقع المدرسة يمكن أن نستند للقيم والأخلاق كمؤشر على نجاح المنظومة التربوية أو فشلها لأن مهمة المدرسة إكساب الفرد ابيتوس التوافق مع القيم والمعايير الاجتماعية[26] . ويمكن بناء على ذلك إعطاء بعض التعريفات للقيم كي نؤكد على علاقتها بالمدرسة، وكيف أنها صورتها الفعلية والحكم المعياري على الواقع التربوي. وفي هذا الشأن المتعلق بقيمة القيم يعرف "السيد طهطاوي" القيم بأنها مجموعة من المبادئ والقواعد والمعايير والمثل العليا،

التي يؤمن بها الناس، ويتفقون عليها فيما بينهم، ويتخذون منها ميزانا يزنون به أعمالهم ويحكمون بها على تصرفاتهم المادية والمعنوية وكل منا يحكم على عمل من الأعمال بأنه خير أو شر، جميل أو قبيح بناء على القيم والمعايير الموجودة في ذهنه[27]. وهي أيضا بحسب ضياء زاهر " مجموعة من الأحكام المعيارية المتصلة بمضامين واقعية . . . ويشترط أن تنال هذه الأحكام قبولا من جماعة معينة. فالقيم هي تكوين فرضي يستدل عليه من خلال التعبير اللفظي والسلوك الشخصي والاجتماعي وهي نتاج اجتماعي يتعلمها الفرد ويكتسبها من خلال التنشئة الاجتماعية، وعن طريق التفاعل الاجتماعي يتعلم الفرد التمييز وتفضيل بعض الدوافع عن غيرها.

ويرى دوركايم أن المجتمع في قيامه بعملية التنشئة الاجتماعية يحدد القيم والمعتقدات والمعايير الاجتماعية التي يريد أن يغرسها في أفراده، واعتبر المدرسة قادرة على تشكيل الفرد وإعداده للحياة الاجتماعية بمجتمعه،فالطفليتعلم من المدرسة عن طريق التربية الخلقية والنظام والضبط النفسي. والمدرسة تساعد الطفل على استدماج قيم ومعتقدات مجتمعه بحيث تصبح جزء من نسقه القيمي ونسقه القاعدي. الأمر الذي يؤدي إلى عدم خروج الفرد على قيم ومعايير مجتمعه لإقناعه بصحتها وشرعيتها[28]. وفي هذا الإطار يمكننا الإشارة إلى أنه منذ عهد "جون ديوي" ينظر إلى المدرسة وما تؤكد عليه من قيم واتجاهات ومعايير يجب أن يكون مرتبطا بالمجتمعالخارجي الذي تعمل فيه. والتي تتمثل في اهتمام المدرسة بالضبط الاجتماعي والحفاظ على العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية وتدريب التلاميذ على الطاعة والامتثال لقواعد المجتمع وأخلاقياته بالإضافة إلى إعداده للتكيف الاجتماعي والأسري والبيئي والمهني في المستقبل. ويبقى تحديد محتوى مثل هذا التعليم الذي يجب أن يشكل في الوقت نفسه "حكم أخلاقي" و "موضوع أخلاقي[29].

لم تعد المدرسة ملاذًا لا يُنتهك[30]،فالحديث عن القيم المتعلقة بالمدرسة له عديد المبررات وهي أن المدرسة لا يمكن لها بحال الاشتغال إلا في ظل نظام متكامل من القيم، والتي يكون الجميع مسؤول عنها من الأولياء والمربين والإدارة التربوية والجمعيات ومنظمات المجتمع المدني، وإن كل إدانة للمدرسة ومخرجاتها إلا وتعد تعسفا على وظيفتها وحدّ من قدراتها، وكل وضع عسير على المدرسة إلا وخارج عن نطاقها، ويكون المحيط الخارجي المسهم بدرجة أولى في التحديات التي تواجهها، طالما أن الرهان عليها ضعيف والمسؤولية تجاهها مفقودة، والإيمان برسالتها مسلوبة. ولمزيد التأكيد والبرهنة على أقوالنا يمكن اعتماد المقارنة كتقنية منهجية في علم الاجتماع، والنظر في حال المدارس الغربية التي تطورت بفعل إسهامات المحيط الخارجي والرهان على القيم صلب المدرسة، وهي قيم مستبطنة عند الناشئة بفعل التنشئة الاجتماعية. «وبما أن المدرسة إجبارية، وبالتالي فإن الامتياز مرهون بالإرادة الحسنة للتلاميذ وبرغبتهم أو حبهم للتعلم والعمل، أكثر مما يتعلق الأمر برأسمالهم الثقافي، ما يدفع إلى مناقشة القسمة التقليدية بين تقييم السلوكيات الخاصة بالالتزام بالقواعد الداخلية للمدرسة وتقييم المهارات العقلية والفكرية المحضة»[31].

من جانب أخر يطرح الحديث عن القيم في علاقتها بالمؤسسة التربوية مفارقة صارخة وتتمثل هذه المفارقة في خطاب تربوي مشحون بالقيم والرهانات على الإصلاح والمحافظة على السلم الاجتماعي والإصلاح المؤسساتي وتحسين الوعي الاجتماعي وحثهم على حب المعرفة واحترام المرفق العمومي. وتتجلى هذه الخطابات بشكل كثيف في الميثاق الوطني للتربية والتكوين والكتاب الأبيض، دستور 2011، الرؤية الإستراتيجية . . . بحيث نجد الحث على قيمة حقوق الإنسان والديمقراطية والمساواة والسلوك المدني وغيرها، إلا أن الواقع يبدو عكس ذلك، ومنافي لمثل هذه الرهانات سواء داخل المدرسة أو خارجها. بحيث نجد العنف والإدمان والتحرش وحتى الجريمة أحيانا والحرابة من طرف التلاميذ للمربين. مما يكشف عن أن برامج الإصلاحات وترسيخ القيم العليا الاجتماعية تستوجب إستراتيجية حثيثة، وهذا الرأي نجده عند "فرنسيس بيكون" الذي يؤكد في فلسفته العلمية على ضرورة إعادة تربية الإنسان بطريقة علمية، ويرى أن المدارس إذا استطاعت وأمكن لها نشر المعرفة فإن هذا سيؤدي إلى حل المشكلات التي حيرت البشرية[32].

لقد بات إدراك أثار التربية أمرا محتّما ولازما فجميع تلك الأدوار التي تقوم بها المدرسة في تعزيز قيم المواطنة قد تذهب أدراج الرياح، إن لم تتماشي مع إستراتيجية واضحة لمواكبة التطورات العالمية دون الذوبان فيما تفرزه العولمة، وخاصة فيما يتعلق بتأثيراتها على تكريس قيم المواطنة[33]، فليست الغاية من إدراج القيم بالبرامج التعليمية مجرد أراء نظرية عاطلة عن العمل، بقدر إحياء القيم وترجمتها إلى فاعلية في الواقع[34]. فالمطلوب تفعيل كل سلوك قيمي يتم تلقيه التلميذ من المربي بمعنى الحد من السلوكيات العنيفة والنبرة والتطاول واحترام الأخر، وتجسيد قيم المواطنة حتى يكون هناك تفاعل بين المؤسسة التربوية والمحيط الاجتماعي ويكون التأثير المباشر بين المؤسسة التربوية وباقي المؤسسات. وتكون أيضا المدرسة قد استوفت شروط المسؤولية المنوط إليها. لأن أزمة التربية ستلقي بظلالها على بقية المؤسسات وأولى هذه المؤسسات التي تتأزم هي مؤسسة القيم " فمحاولة تفكيك النظم التقليدية وتجاوزها أو التخلي عنها يؤدي حتما إلى تفكيك وعزل قيم مجتمعية التي تستمد منها هوية المجتمع مقوماتها وتغيير من الأدوار والوظائف المسندة إلى الفرد داخل المجتمع. بل وتتحكم في النظام الاجتماعي ونشاطاته السياسية والاقتصادية والثقافية الجديدة وتؤثر فيه بشكل أخر[35].

5-الدروس الخصوصية كظاهرة انومية.

يمكن اعتبار الدروس الخصوصية ظاهرة انومية حتى وإن كانت تفيد البعض. وطبيعة اشتغالها تحمل سلوكيات تضر بصورة المدرسة وتستهدف المربي في أخلاقه وتحط من نزاهته. فهذه الظاهرة تبدو مقاصدها تعليمية تكوينية في الظاهر وتراهن على تحسين مستوى التلميذ الذي يشكو بعض الصعوبات في بعض المواد. وما هو متداول لدى العائلات مهما كان صنفها من العائلات الفقيرة أو المتوسطة أو الثرية، إلا وهي مقبلة على نشاط الساعات

الزائدة. ويعدون له العدّة المادية منذ بداية السنة الدراسية. إلا أن واقعها وباطنها دون ذلك فقد تضمحل رهانات التكوين والتعليم أمام حقيقة الاستثمار والمكاسب المادية الهائلة التي يجنيها المربون من وراء هذا النشاط. إلى درجة أنه أضحى النشاط الأول عند المربي ويسعى إليه جاهدا من أجل كسب أكثر ما يمكن من الزبائن.

إن هذه الظاهرة تطرح علينا التساؤل الاتي وهو: من المسؤول عن الساعات الزائدة ومن يطلبها؟ وماهو حجم المكاسب التي يجنيها مختلف الفاعلين الخاضعين للظاهرة؟فمن ناحية المربي يعتبر المستفيد الأول من النشاط نظرا للمكاسب المادية التي قد تتجاوز حجم راتبه الشهري أضعاف المرات، وفي الاختصاصات العلمية بدرجة أولى، ثم اللغات ثم المواد الأدبية والإنسانية مثل الفلسفة. ولكن نتساءل عن مردود المربي في القسم وهو مشرف على عدّة فرق في الدروس الخصوصية تكاد تكون فريق أو فريقين يوميا بما فيهم يوم الراحة. وبالتالي، كيف للمربي بهذا الحجم من العمل أن يكون له مردود في المدرسة العمومية سواء في التعليم الابتدائي أو الثانوي. حينئذ يكون النشاط التكميلي بمقابل النشاط الرئيسي. وبالتالي، نستنتج أن الظاهرة من ناحية المربي تمثل انوميا على المدرسة وتحدّ من نوعية مخرجاتها طالما أن جهد المربي يُصرف خارج أسوارها.

من ناحية أخرى هناك إشكال اخر من جهة المربي وهو ما صرَّح به الغالبية من التلاميذ في الدروس الخصوصية. يعني أن التمارين التي تُقدَّم لهم في الامتحان تكاد نفسها التي وقع التطرق إليها في الساعات الزائدة. كما يتمتع التلاميذ الزبائن عند مربيهم بأحسن الأعداد في حين يظل بقية التلاميذ في مرتبة ثانية. وقد يستعمل المربي العنف الرمزي من أجل استدراج التلاميذ لطاولة الساعات الزائدة، ويستثمر في أكبر عدد ممكن من التلاميذ. فقد يصل حجم الإنفاق على الدروس الخصوصية للمادة الواحدة قرابة الألف دينار أي مراجعة للبرنامج بأكمله خاصة في السنوات النهائية. ويتم ذلك بالاتفاق بين التلميذ والمربي، بحيث يكثر الضغط على المربي ويزداد حجم الالتزامات وكل ذلك على حساب مردوده بالفضاء المدرسي[36].

أما من ناحية التلميذ فيمكن أن يستفيد من ظاهرة الدروس الخصوصية في التكوين وتدارك النقص وتحقيق التمايز والتفوق الدراسي، خاصة في الشعب العلمية وفي السنوات النهائية كي يظفر بالتوجيه المرغوب فيه. وبالتالي يكون التعليم بمقابل هو النشاط الذي يركز فيه التلميذ ويجتهد فيه، فتقل الحماسة في القسم والاجتهاد وبذل الجهود وتكثر المنافسة خارج أسوار المدرسة في البحث على أفضل المربين وأشهرهم والتنقل من منزل مربي إلى أخر.

أما من ناحية العائلة فإن الهم الأساسي هو نجاح التلميذ والتفوق ولا تبالي بحجم ما تنفق، لان المصاريف معدة منذ بداية السنة للدروس الخصوصية، لذا نرصد ظاهرة انومية مشتركة بين جملة من الفاعلين الاجتماعي، وكيف أن هذا التعليم الموازي المتجاوز لكل المبادئ التعليمية ولا يخضع لقوانين تنظيمية، وحتى وان وجدت القوانين فهي عاطلة عن العمل، ومتجاوزة كليا لفصولها. فالدروس الخصوصية أصبحت حلا لأصحاب

الشهادات العليا لمعالجة أوضاعهم الاجتماعية وجعل حد لبطالتهم وبالتالي التدريس في المنازل دون أي تأطير بيداغوجي، فقد تجد خريجي التصرف يدرّس تلاميذ الابتدائي دون دراية بالقواعد اللغوية أو القواعد المنهجية. حيث أصبحت تعالج بعض الظواهر الاجتماعية مثل البطالة على حساب مخرجات المدرسة ورسالتها العلمية والبيداغوجية مما زاد من ضعف التعويل على الذات عند التلاميذ وقلة التركيز لديهم.

ما نود الإبلاغ عنه وأن الدروس الخصوصية تستهدف مكانة المدرسة وتحد من قيمتها الاجتماعية وتزيد من حجم معاناتها وتكرّس مبدأ التفاوت في الفرص المدرسية، مما يزيد من نفور الضعفاء من المدرسة وهجر مقاعد الدراسة في سنوات مبكرة ويزداد حجم الفاشلين وتزداد وتيرة العنف بأنواعه، ويضعف الإيمان بقيمة المدرسة ورسالتها التربوية العلمية. كما تضعف صورة المدرسة حتى في أذهان المربين وتصبح العقلية والثقافة المسيرّة والمتحكمة في سلوكهم هي ثقافة الكسب. وبالتالي تقل قيمة مسؤوليتهم المدرسية والاهتمام بها رغم أنها قيمة القيم المطلوبة بالوسط المدرسي والمستوفية لقيمة المربي. فنحن نعتقد أن الاستثمار في الفضاء المدرسي يجب أن هو استثمار في القيمة والمعرفة بدرجة أولى، والتلميذ هو رأسمال المربي والمدرسة، فالتلميذ طالب معرفة وعلم وليس زبونا أو غنيمة يستنزف المربي طاقات والديه المادية ويسلط عليه مختلف أشكال العنف الرمزي.

6-الأثر المترتب على أزمة النظام المدرسي

ليست الوضعيات الأنومية لوحدها هي ما نعزو إليه كل المسؤولية. فبعضها يتجاوز سياق القيم غير المعمول أو حتى المستهجنة. غير أننا نتناول هنا ولأسباب منهجية تلك الآثار المتصلة حصرا بالأنوميا. ولعلَّ أهمَّها:

ـ من حيث الشكل:

- لم تعد المدرسة مؤسسة تربوية تحظى باستقلالية الهيآت المكوِّنة لها. من ذلك تدخل الولي عشوائيا في تسيير عمل أو توزيع مواد أو قاعات أو حتى داخل الفصل.
- نظافة المدرسة وهيكلتها العمرانية تعاني من شح تدخل الدولة ماليا مما ينعكس سلبا على مظهر المؤسسة وما قد يتبعه من اعتصار لنفسية المدرسين والتلاميذ وتعكير أمزجتهم. فضلا عن الكتابات العشوائية على الجدران ومنها المخل بالقيم التربوية والأخلاقية ممَّا يثبِّت من عمق سلبية الأنوميا.
- محيط المدرسة الاجتماعي والتجاري والحركي قد يتأذى من كل هذا فلا يتوفَّر المناخ الذهني والنفسي والجمالي.
- من جانب آخر يمكن القول إن الكثير من القيم السلبية جد شائعة وهي بالتالي مضرة بالمدرسة، كالاكتظاظ بالقسم الواحد، بحيث نجد أحيانا أقساما يتجاوز فيها العدد الثلاثون تلميذا مما يؤرق

المربي ويجعل التلاميذ في وضع نفسي غير مريح مما يجرهم إلى سلوكيات العنف والهرج وقلة الاستيعاب. هذا بالإضافة إلى افتقار العديد من المؤسسات التربوية لتجهيزات مريحة تساعد التلاميذ على الدراسة مما يرسخ في التلميذ نوعا من النفور من المدرسة وضعف الإيمان بقيمة العلم وتشجع العنف والتوتر لدى التلاميذ وبالتالي نفورهم من المدرسة وعزوفهم ويكثر الانقطاع والتسرّب.

- **مضمونيا:**

- ينعكس على طاقة استيعاب الدروس. بل وحتى المربي نفسه قد لا يقدر على المداومة على احتمال مثل هذه النقائص–العوائق. فالمربي ليس آلة وإنَّما هو كيان بشري يؤثِّر ويتأثَّر بهكذا ظروف خارجية.
- فالتلميذ بنفسه قد يستمتع بالمداومة على التأقلم مع هذه الظروف. ومن آثاره نشأة فكرة الانقطاع والتي قد تعزِّزها الثقافة المجتمعية السائدة التي ترهب بصيغ مختلفة من المستقبل.
- كل ما تقدَّم قد لا يسمح بحسن تشخيص النقائص والعيوب. ومن ثمة فحتى في حالة عزم الوزارة على ما يسمى بإصلاح البرامج فقد يتناسب المضمون الجديد والمأمول من قِبَلِ المدافعين عن التعليم العلمي الجيد والتربية السليمة. فضلا عن تخيُّر القائمين بعمليات الإصلاح لمضامين قد تقدِّم خيارات سياسية أو تربوية أو مالية على سلامة المحتوى. فالمضمون غير الموزون بالكفاءة العلمية والبيداغوجية والاجتماعية لا ينم عن معايير وطنية إستراتيجية. ومن شأن هذا المحتوى المعتل أن يؤثِّر على كل الممارسات المهنية اللاحقة. فالطبيب والمهندس والنجار والصانع والكهربائي كلهم يتخرَّجون من المدرسة ومن المنطقي أنَّ الظروف الواهنة ستنتج آثارا أوهن لأنَّ التنشئة الأولية غير سليمة المضمون. فإذا لم يُشحن بما يكفي من قيم المواطنة فإنَّ المتخرِّج من المدرسة التونسية سيقدِّم ثقافة التأثيم القيمي على التعايش السلمي. ويدل على ذلك التنابز والتنافي والتعادي في السلوكيات الاجتماعية اليومية للتونسيين.
- في العلاقة المحبوكة بين الأخلاق والسلطة، أعتقد أنني أسمع أفلاطون الذي أعلن في الجمهورية: "عندما يرتعد المعلمون أمام تلاميذهم ويفضلون أن يملقوهم، عندما يحتقر الشباب للقوانين لأنهم لم يعودوا يعترفون بها – فوقهم سلطة لا شيء وشخص، ثم هناك، في كل الجمال وفي كل الشباب، بداية الطغيان[37].

- لا يتسنى للمدرسة أن تعد طلبة للحياة الاجتماعية إلا متى كان النظام فيها يمثل الحياة الاجتماعية.... والطريقة الوحيدة التي تعد الطالب للحياة الاجتماعية هي الاشتغال بأعمال اجتماعية[38].
- لا يمكن للمجتمع أن يكون صادقا مع نفسه بأية صورة من الصور إلا إذا كان صادقا في تيسيره النمو التام لجميع الأفراد الذين يؤلفون ذلك المجتمع. وليس في هذا التوجيه الذاتي الذي قدمناه شيء يعتبر مهما كالمدرسة، فهي كما يقول "هوراس مان" حيثما ينمو شيء ما فإن مؤسسا أو منشئا واحدا يعادل ألف مصلح أو مجدد[39]".
- تعتبر عملية الحد من أثار البطالة السلبية مسؤولية جماعية، فتضافر مختلف منظمات المجتمع المدني مطالبة بالإسهام بالحد الأدنى من التقليص من نسب البطالة التي بلغت 15% لأصحاب الشهائد العليا. فمن ضمن الحلول إقامة الدورات التكوينية المجانية لأصحاب الشهائد خاصة في الإنسانيات قصد اكتساب مهارة تخوله من المبادرة الخاصة تمكنه من ولوج سوق الشغل حتى لا تطول مدة بطالته، مع مزيد دعم النشاط الجمعياتي وحث المجازين على الاندماج وخوض التجارب فيها.

الخاتــمة:

نستخلص أن رسالة المدرسة مشروطة بجملة من المبادئ والقيم الضرورية لتتحقق بنودها، فنحن نحن بحاجة إلى إعادة التسلح الأخلاقي[40] في المدرسة، طالما أنها قناة التنشئة الاجتماعية ومؤسسة الرأسمال الدائم. فالمدرسة تسهر على إزالة مختلف الأشكال الانومية والعمل على تحقيق السلم الاجتماعي. وإذا كنا ننتظر المزيد من المدرسة فإن مقاومة أشكال الانوميا الاجتماعية تبدو ملحة، فكيف للمدرسة أن تشتغل بسلّم قيم شكلي ومجرد شعارات، وكيف لتحقيق تكافؤ للفرص المدرسية في ظل تنامي لظاهرة الدروس الخصوصية. كما أن الدور الريادي للأسرة يجب أن يتطور ويزداد في ظل تنامي ظواهر الاتصال الحديثة وإدمان الأطفال على البرمجيات والترفيه الرقمي، ويجب أن تسترجع الأسرة مكانتها بدل استقلاليتها. هذا بالإضافة إلى العمل على الحث على المبادرات الحرة وبعث المشاريع بالنسبة للشباب خريج المداس حتى تزداد الثقة في المؤسسة التربوية، وتكون المصداقية للشهادة العلمية المتحصل عليها الخرّيج بصرف النظر عن الاختصاص، وحتى لا تذهب سنوات الدراسة سدى. أي يتحول الخريج إلى فاعل اجتماعي بما لديه من معارف وما اكتسبه من خبرات. كما يمكن تحديد معنى الهدف التربوي من كونه النتيجة النهائية لتعليم ناجح، بل هو في الوقت نفسه محصلة تشير إلى أن التعليم قد أخذ مكانة فعلا وأعطى ثمارا عند المتعلم[41]. خاصة من خلال الأدوار المتعاظمة التي يمكن أن تلعبها المدرسة في تعزيز القيم لدى

تلاميذ المدرسة أمام مد عولمي ثقافي. وبالتالي نعتقد أنه من الاجدر بنا رسم ملامح انتربولوجيا تربوية جديدة تستوعب التحولات العالمية والمد العولمي، وتزيد من الرهان على المدرسة عبر برامج جديدة وبيداغوجيا متطورة ومزيد الرهان على الموارد البشرية والاستثمار في الطاقات العلمية والحدّ من التهميش والتمييز بين المدارس بل العمل على ان التعليم للجميع والفرص فيه متكافئة.[42]

الهوامش:

[1]- بيار، (بورديو)، أسئلة علم الاجتماع في علم الاجتماع الانعكاسي، ترجمة، عبد الجليل الكور، دار توبقال للنشر، المغرب 1997، ص 15.

[2]- يجدر بنا أن نلاحظ فيما يتعلّق بوسائل التراسل المعلوماتي الراهنة أنَّ المشكل في سلبيتها لا يُردُّ إليها كوسائل في حدِّ ذاتها. لأنَّ الفاعل المستثمر لها في هذا الاتجاه السلبي أو ذاك الإيجابي إنَّما هو الإنسان الفاعل. ولعلَّ المآخذ الموجَّهة اليوم لتلك الوسائل والأدوات هي مجرَّد صيغ من الإنسان نفسه لعدم الاعتراف بأنَّه هو المسؤول حصرًا عن تدبيرها في الاتجاه النافع أو الضار بالعلم والطبيعة والمدرسة والحياة المجتمعية والقيم الإنسانية.

[3]- بيار، (بورديو)، أسئلة علم الاجتماع في علم الاجتماع الانعكاسي، مرجع سابق، ص 12.

[4]-Richard Tastet, *L'ANOMIE*. CAIRN INFO/ Presses universitaires de Caen | « Le Télémaque »2018/1 N° 53.
https://www. cairn. info/revue-le-telemaque-2018-1-page-21. htm

[5]-IBID

[6]_عبد الكريم (كاظم القريشي)، الظاهرة الاجتماعية عند إميل دوركايم (تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة، 2012، ص،346.

[7]_المرجع نفسه، ص342.

[8]_المرجع نفسه، ص 339.

9_المرجع نفسه، ص339.

[10]- عبد الحق، (بن درى)، أزمة التربية، مقال نشر على بوابة علم الاجتماع، بتاريخ 17-11-2019، ص5.
https://www. b-sociology. com/2019/11/blog-post_17. html

[11]- Carole Daverne et Yves Dutercq. *Les élèves de l'élite scolaire: une autonomie sous contrôle familial,* Les Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs : DOSSIER Famille et impératif scolaire N 8 | 2009.

[12]-جون (ديوي)، المدرسة والمجتمع، ترجمة احمد حسن الرحيم، دار مكتبة الحياة-للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1978، ص10.

[13] -عبد الحق، (بن درى)،مرجع سابق، ص 6

[14]-مالك،(ابن نبي)، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين. ط:4. دمشق: دار الفكر، 1984.ص38.

[15]- عبد الحق (بن درى)، مرجع سابق، ص 6.

[16]_https://www. hassanlahia. com/2019/01/blog-post_27. html.
[17]-https://www. hassanlahia. com/2019/01/blog-post_27. html.

[18]– محمد صلاح (عبد الحميد)، أزمة البطالة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،2007، ص5.

[19]– المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 42، بيروت، لبنان،2007، ص42.

[20]– مجيد (مسعود)، دليل المصطلحات التنموية، دار المدى، دمشق، سوريا،2001،ص114.

[21]-Rapport mondial sur le développement humain, DE BOECK Université? BRUXELLES 2000.

[22]– عمار بهاليل (نجاح)، البطالة لدى خريجي الجامعة: أسبابها وأثارها الاجتماعية والاقتصادية–دراسة ميدانية أجريت بولاية قالمة– جامعة 8ماي 45–قالمة –جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية 2017–2018–ص23.

– العيسي،(نزار سعد الدين)، قطف، (إبراهيم سليمان)، [23]-Rapport mondial sur le développement humain, op.cit.الاقتصاد الكلي مبادئ وتطبيقات، دار الحامد للنشر، عمان، 2006، ص249.

[25]- Sophie Orange, Une poursuite d'études accompagnée. Les Cahiers de la recherche sur l'éducation,OP, CIT

[26]–محمد، (مهذب)، المدرسة العمومية في سياق التحولات القيمية، بوابة علم الاجتماع

[27]– أيت، (حمودة حكيمة)، أهمية المدرسة في تنمية القيم السلوكية لدى التلاميذ ودورها في تحقيق توافقهم الاجتماعي–دراسة ميدانية: مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، معهد علم النفس وعلوم التربية، جامعة الجزائر.

[28]–نعوم، (فؤاد)، المدرسة ودورها في تفعيل قيم المواطنة لدى التلميذ في ظل تحديات العولمة، مجلة سوسيولوجيا، الجزائر، ص68

[29]--Corinne Roux-Lafay. *Est-il légitime de parler de « morale laïque* » ? Dossier 1 : les éducations à … et le développement de la pensée critique. Les Cahiers du CERFEE ? EDUCATION ET SOCIALISATION. Numéros 36-2014

[30]-IBID

[31]– حسن، (رمعون)، المدرسة في البلدان المغاربية والخطاب حول المواطنة: مقاربة من خلال كتب التربية المدنية، مجلة إنسانيات العدد 60–21، 2013

[32]–صابر،(جيدوري)، الفلسفة والتربية، جدل العلاقة والتبادل، بوابة علم الاجتماع.

[33]– نعوم،(فؤاد)، المدرسة ودورها في تفعيل قيم المواطنة لدى التلميذ في ظل تحديات العولمة، مرجع سابق، ص68.

[34] -Corinne Roux-Lafay. *Est-il légitime de parler de « morale laïque* » OP. CIT.

[35]سعيد،(جودت)، في آفاق المستقبل، 1989، ص10

[36]– يوسف بن صالح، الدروس الخصوصية واقعها وانتظاراتها، رسالة الماجستير، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 2008، ص 86

[37]- Corinne Roux-Lafay . *Est-il légitime de parler de « morale laïque* » ? Dossier 1 : les éducations à … et le développement de la pensée critique. Les Cahiers du CERFEE ? EDUCATION ET SOCIALISATION. Numéros 36-2014.

[38]–جون (ديوي)، المدرسة والمجتمع، مرجع سابق، ص11.

[39] -المرجع نفسه ص31.

[40]- Corinne Roux-Lafay. *Est-il légitime de parler de « morale laïque »* OP.CIT

[41] – المدرسة ودورها في تفعيل قيم المواطنة لدى التلميذ في ظل تحديات العولمة مرجع سابق، ص68

المراجع

أولا: المراجع العربية:

أ ـ الكتب:

1. بيار، (بورديو)، أسئلة علم الاجتماع في علم الاجتماع الانعكاسي، ترجمة، عبد الجليل الكور، دار توبقال للنشر، المغرب 1997
2. جون ديوي، المدرسة والمجتمع، ترجمة احمد حسن الرحيم، دار مكتبة الحياة–للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1978.
3. محمد صلاح عبد الحميد، أزمة البطالة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،2007
4. مالك ابن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين. ط:4. دمشق: دار الفكر،1984.
5. سعيد جودت، في أفاق المستقبل 1989.
6. العيسي، (نزار سعد الدين)، قطف، (إبراهيم سليمان)، الاقتصاد الكلي مبادئ وتطبيقات، دار الحامد للنشر، عمان، 2006.
7. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 42، بيروت، لبنان،2007،
8. ـ مجيد مسعود، دليل المصطلحات التنموية، دار المدى، دمشق، سوريا،2001.

ب ـ أطروحات ورسائل:

9. عمار بهاليل نجاح، البطالة لدى خريجي الجامعة: أسبابها وأثارها الاجتماعية والاقتصادية–دراسة ميدانية أجريت بولاية قالمة–جامعة 8ماي 45–قالمة –جامعة الجزائر،كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية 2017–2018.
10. يوسف بن صالح، الدروس الخصوصية واقعها وانتظاراتها، رسالة الماجستير، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 2008.

ج ـ المقالات:

11. عبد الكريم كاظم القريشي، الظاهرة الاجتماعية عند إميل دوركايم(تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة 2012.
12. أيت حمودة حكيمة، أهمية المدرسة في تنمية القيم السلوكية لدى التلاميذ ودورها في تحقيق توافقهم الاجتماعي–دراسة ميدانية: مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، معهد علم النفس وعلوم التربية، جامعة الجزائر.
13. نعوم فؤاد، المدرسة ودورها في تفعيل قيم المواطنة لدى التلميذ في ظل تحديات العولمة، مجلة سوسيولوجيا، الجزائر.

14. حسن رمعون، المدرسة في البلدان المغاربية والخطاب حول المواطنة: مقاربة من خلال كتب التربية المدنية، مجلة إنسانيات العدد 60-21 2013.

د ـ مواقع الانترنت:

15. عبد الحق بن درى أزمة التربية مقال نشر على بوابة علم الاجتماع بتاريخ 17-11-2019.
https://www. b-sociology. com/2019/11/blog-post_17. Html
16. محمد مهذب، المدرسة العمومية في سياق التحولات القيمية، بوابة علم الاجتماع.
17. صابر جيدوري، الفلسفة والتربية، جدل العلاقة والتبادل، بوابة علم الاجتماع.
18. https://www. hassanlahia. com/2019/01/blog-post_27. html.
19. Richard Tastet, L'ANOMIE. CAIRN INFO/ Presses universitaires de Caen | Le Télémaque
20. . https://www. cairn. info/revue-le-Télémaque-2018-1-page-21. htm

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

21. Rapport mondial sur le développement humain, DE BOECK Université? BRUXELLES 2000.
22. **Carole** Daverne **et Yves** Dutercq. Les élèves de l'élite scolaire : une autonomie sous contrôle familial*Les* **Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs : DOSSIER Famille et impératif scolaire N 8 | 2009**
23. **Corinne Roux-Lafay. Est-il légitime de parler de « morale laïque » ? Dossier 1 : les éducations à … et le développement de la pensée critique. Les Cahiers du CERFEE ? EDUCATION ET SOCIALISATION. Numéros 36-2014**

42

مجـــلة دراســـــات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص53– 58

الإيقاع الزمني في قصيدة "الطائر المجروح" لـ فهد دماس

Temporal rhythm in the poem " The wounded Bird" by Fahd Damas

د.سعيدة حمداوي

Dr. Saida Hamdaoui

جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي، الجزائر

Larbi ben M'hidi University, Oum El Bouaghi, Algeria
ssaidahamdaoui@gmail.com

تاريخ الاستلام: 23/ 04/ 2020 تاريخ القبول: 20/ 05/ 2019 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

يهتم هذا المقال ببيان النسيج الزمني المشكل لقصيدة "الطائر المجروح" الشاعر فهد دماس المعارض لموشح "جادك الغيث" للشاعر لسان الدين الخطيب، والذي تعالق فيه الزمن مع بنيات النص الشعري؛ فواجه العالم النفسي والأسطوري، وتموقع مع أزمنة أخرى منحت النص تحوله وديناميته الدلالية .

كلمات مفتاحية

الإيقاع، الزمن، المعارضة، الشعر، الموشحات

Abstract:

This article is concerned with explaining the temporal fabric of the poem "The wounded bird" by the poet Fahd Damas, who opposes the "Jadak Al-Ghaith" mantra, in which time relates to the structures of the poetic text. He faced the psychological and legendary world, and signed with other times that gave the text its transformation and semantic dynamism.

Keywords: Rhythm, time, opposition, poetry, muwashahat

المؤلف المرسل: د.سعيدة حمداوي، الإيميل: ssaidahamdaoui@gmail.com

مقدمــة:

أعادنا الشاعر السعودي **فهد دماس** في قصيدته "الطائر المجروح" إلى أحد أبواب الشعر العربي الذي عرفه الشعراء الجاهليون، ويتعلق الأمر بالمعارضة، كما تجلت بين **أمرئ القيس** و**علقمة الفحل**، ومؤداه أن يحاكى شاعر قصيدة شاعر أخر وزنا وقافية ورويا ومعنى؛ إما إعجابا "كمعارضة **أحمد شوقي**، في قصيدته "نهج البردة" لبردة **البوصيري**، وإما إنكارا لما جاء فيها، كما فعل **إبراهيم طوقان** في معارضة **أحمد شوقي** في قصيدة "المعلم""[1]، وتكون المعارضة من شاعر أخر معاصر له كحال **جرير** و**الفرزدق**، أو لشاعر جاء بعده كشأن الشاعر **فهد دماس** في قصيدته "الطائر المجروح" التي عارض فيها موشحة **لسان الدين الخطيب** "جادك الغيث".

تعد الموشحات نوعا شعريا غنائيا، حفظه لنا التراث العربي الأندلسي؛ تلبية لحاجات الذوق الجمالي السائد في تلك الفترة، يملك بالموازاة مع طابعه الموسيقي خصوصية بنيوية ولغوية وأسلوبية وحمولة معرفية شأن باقي الأنواع الشعرية الأخرى، وهذا ما تشير إليه موشحة "زمان الوصل" أو "جادك الغيث"،إذ ينطلق **لسان الدين الخطيب** من ذكريات مبهجة عاشها في الأندلس بين وصل الأحبة وجمال الطبيعة، سرعان ما أنقضى عهدها بلمح البصر، مخلفة وراءها ندوبا من الأسى والألم، انعكست على نفسية الشاعر ونمط أسلوبه، ما يجعلنا نتفق على مسألة التعالق الوثيق بين الموسيقى والزمن؛ حين "يعتبر الانفعال الموسيقي محاولة لا تكتمل أبدا في سبيل توليف زمني، لأن السببية الموسيقية تكون متباينة دائما"[2] ؛ وهذا ما كانت عليه موشحة "جادك الغيث" حين بدا الزمن صراعيا جدليا، أحدثه فعل اقتران الماضي بالحاضر.

1 – تجاذبات الزمن النفسي:

تستحضر معارضة الشاعر **فهد دماس** على غرار "جادك الغيث" الزمن بكل حمولته، ومرجعياته التاريخية وأحداثه، ذلك أن الشعر "هو فن الرسم بالزمن، وفن استقبال حركية الزمن"[3]؛ نظرا لما تتمتع به القصيدة من مساحات تستوعب علاقات الحضور والغياب، وحالات التضاد والتقابل بين الأزمنة دون أن يختل النظام الداخلي للنص، إذ " ليس في الشعر ما يسمى "لا زمان". كل شيء في الشعر مرتبط بحراك الزمان، لأنه عالم لغوي"[4]. من هذا المنطلق جسدت المعارضة الزمن الداخلي في تمفصله النفسي ممتدا في حيز الذكريات، ليعمل على اختراق جدار الواقع الآني، ويكشف عن تعرجاته ومنحنياته ومطباته دون مساس بنمطية الواقعي؛ أي أن البنيةالزمانيةترد في إطار نفسي ضاغط تزداد صعوبته، لتنتج انبثاق زمن مفكك مجرد متقطع باعتماد التداعيات الداخلية والاسترجاعات، ويتجسد الوعي به حين ينجح في إحكام سلطته علينا رغم تأثيره الخفي.

في حين، يكتسب الزمن فعاليته في حركة تموج إيقاعي تجعله يبدأ من نقطة، وينتهي إلى النقطة نفسها؛فيكون بذلك اتجاه الزمن اتجاها دائريا يعكس معه ضغطا نفسيا عشناه زمنا مضى ونعيشه زمننا الراهن، وفي وقت مازالت

فيه الأمة تتعافى من جروحها، وتجمع شتاتها المبعثر هنا وهناك، نصطدم ونحن نقف شهودا على إصابتها مجددا، لتستمر معها وتيرة أحزاننا وآلامنا، وتدور بنا الدوائر فيشهد الزمن مرة أخرى علينا وعلى محطات معاناتنا اللامنتهية.

كما يوظف الشاعر زمن العجز، القلق، العزلة والموت، ليعزز تكثيف الجانب السوداوي البائس للأمة العربية، وتتجلى وطأة الزمن حين صورت القصيدة حالة غياب الفرد العربي عن وجوده، وغَربته عن هويته في حركة مستمرة عمقت آلامه، ووضعته أمام مواجهة واقعه المؤلم، لنسمع أنينه وموسيقاه وايقاعاه الحزين، مفككا متقوقعا على فلسفة صورت لنا الواقع الداخلي للأمة، والمعاناة الفردية التي يحسها كل فرد من أفرادها، هذا الإحساس العميق يتجلى فيه عنصر الزمن بسلبيته وعدميته، ليحدث أقصى درجات الانفعال، والتوتر حين يستحضر كل هزيمة، وخيبة عاشتها أمتنا.

ولم تكن معرفة الفرد العربي للزمن معزولة عن الفضاء المكاني، ذلك أن "انصهار المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فشيئا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ. علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان"[5]؛ فتتحول كل من بغداد، المقدس، والأندلس إلى رموز اشتركت دلالاتها فيالخيبة؛بوصفها أمكنة عرفت تجاذبا بين الانتصار والهزيمة، التحرير والقيد، الفرح والألم.

يظهر ذلك في قول الشاعر **فهد دماس**[6]:

طفلُ بغدادَ وطفلٌ قد رمى ذائداً دون بلاد المقدس

وإن عدنا إلى مدينة بغداد، واستقرأنا ما كتب عنها المؤرخون، فإننا نجدها من أكثر العواصم العربية تعرضا للغزو الخارجي، والتقلبات الداخلية طيلة القرون الماضية، لتشهد بلاد المقدس المصير ذاته، وتتقاسم مظاهر التدمير والحصار والغزو، ومشاعر الفقدان والعزلة والألم. فبعد استهدافها من الصلبيين، كان تحريرها على يد **صلاح الدينالأيوبي** في وقعة حطين، لتسقط في الأخير فريسة براثن الصهاينة القتلة.

وعليه، يكون الأندلس القاسم المكاني المشترك بين قصيدتي "جادك الغيث" و"جرح طائر"، حيث يرتبط ذكر الأندلس عند **لسان الدين الخطيب** بحنين عاد إلى زمن شهد لقاء الأحبة، في قوله[7]:

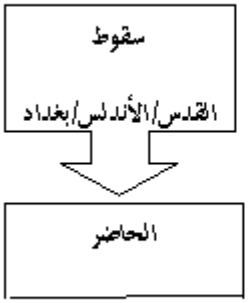
جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

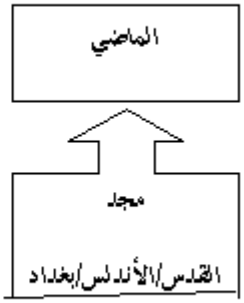
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو جلسة المختلس

وتم استحضار الأندلس، في قولالشاعر **فهد دماس**[8]:

بعد عزٍّ كان يعلو هممـا يوم كنا من نعيم نكتسي
أين حطين تقود الأمما أين مجدٌ ضاع في الأندلس

فكان الاستحضار والمثول المكاني باعتماد الاسترجاعات والتوقفات الحدثية، متجاوزا خطية الزمن حين صور لنا الواقع العربي، مع تلك الصور المشرقة والقاتمة من ماضينا، حيث تغدو أندلس المعارضة تذكيرا بزمن عرف مجدنا وعزنا، وعايش لحظات نعيم وعلو أيام حكم العرب لها. ونستفيق على وقع خسارة مريرة، وضياع دون أمل في العودة. هذا ما جعل الشاعر يتعمد المقابلة بين الأندلس وحطين، هذه الأخيرة قائدة أمتنا إلى النصر، ورمز السيادة على مقدساتنا، والغريب المؤسف أن معركة حطين والأندلس لا تستحضران إلا بعد كل نكبة، وصدمة يتناوب فيها الانتصار الهزيمة، ما يؤكد أننا شعوب نفكر بالماضي في لحظات ضعفنا وحسرتنا، دون أن نصنع حاضرا مشابها أو نأمل بعده مستقبلا واعدا.





يواصل الزمن حركته باتجاه فعل الشخصيات، "فلا زمان بدون إنسان يعطيه معنى التاريخ، ولا مكان بلا إنسان يعطيه فضاءه الحي"[9]؛ أي إن آثار الزمن تجلت على الفرد العربي، ما جعل تركيز الشاعر ينصب على فئة الأطفال (**طفل بغداد وطفل قد رمى**)؛ نظرا لهشاشة وحساسية هذه الفئة العمرية، إذ تعد الطفولة مرحلة مهمة في حياة الإنسان، وأشدها خطورة بالنظر إلى ما يكسبه من صفات، وخصائص تؤسس لباقي المراحل الحياتية القادمة، وما لتلك المرحلة من أهمية في تطويرمسار حياة الإنسان من جميع النواحي، كما لم يغب حضور المرأة (ليلى)، بالنظر إلى ما تحمله من قدسية وحرمة، تهون من أجلها الأنفس، وتُذَلُ بذُلها الأمم، وهذا ما يعزز ظهور فجوات انفجارية حادة ترافق قراءتنا للنص الشعري، وتنعكس بدورها على نفسيتنا بوصفنا قراء.

نتج عن تحرك الزمن بوطأته وسلبيته على الأمكنة والشخصيات تجلي إيقاع منتظم ومكرر في آن مرتبط بإيقاع العالم الداخلي للمعارضة، إذ استحضرت بوادر زمن تاريخي عضد الزمن النفسي، وأسهم بدوره في

توضيحه، وبروزه، ومن ثم، سيطرته. ويعد في الأساس المرجعية التاريخية لأحداث النص الشعري الذي انضوى تحت ما يسمى بتاريخ النكبات.

إن الامتداد الزمني المدمر للمكان جعل المعارضة تهتم بالقضية الفلسطينية، وتَعْرضُ نضال الأطفال المسلحين بالحجارة ضد عدوان يهودي وحشي جند كل الأسلحة الفتاكة، والمنابر الإعلامية لخدمة مخططه السرطاني التوسعي، وهذا في قول الشاعر[10]:

طفلُ بغدادَ وطفلٌ قد رمى ذائداً دون بلاد المقدس
فيهودٌ عاث واجتاح الحمى وغدا يأخذ صوت المجلس

وفي قوله[11]:

بمدافعٍ بقنابلَ بذخائر وأنا بكلّ حجارتيْ سأسدّدُ

وما يجعل الحجارة سلاح الفلسطينيين أقوى وأخطر في نظر العدو الصهيوني، هو قوة إيمانهم بالله وتسلحهم بعدالة قضيتهم، وهو ما أبقى نيران الكره للإسلام من طرف العبرانيين مشتعلة منذ زمن بعيد، وهو ما يدعمه قول الشاعر[12]:

هل ضرهم أني أصلّي عابدا أم أنني في مسجدي أتعبدُ
فسلاحي الإيمان ذُخر عزيمتي وكتابي القرانُ وهو المرشدُ

وفي إشارة إلى حجم المعاناة التي عاشها الشعب الفلسطيني – وليلتحق به مؤخرا بشكل مؤسف الشعب العراقي– تستعين القصيدة بمعجم وظف مفردات تناسب وصف حالة الشعب العربي (**يشكو، جراح، دموع، مات، جوعا، ألهبت، صخر، درع**،...)، في مقابل استخدام أفعال توضح سلوك اليهود (**عاث، اجتاح، يأخذ، يغار، يحقد**)، حركت زمن القلق والاستيلاب والظلم، وضاعفت الإحساس بالعدمية والعبث، خاصة حين نقف أمام مقابلة رسمت صورة الموت التي جمعت بين (**الرضيع / الورد**) في قول الشاعر[13]:

ورضيعٌ مات جوعا مثلما مات وردٌ في جنان المغرس

وكأن الشاعر بتشكيله البلاغي هذا يحاول أن يؤكد خللا وجوديا، وزمنيا يتحكمان في كينونة الذات العربية، وهو ما أدى إلى طغيان النظرة التشاؤمية أو القلق الداخلي. ويرجح السبب في ذلك إلى حاجة الهروب من الواقع الآني القاسي إلى واقع ماضوي أكثر قسوة.

2- الزمن بين لحظات الحضور وإيماءات الغياب:

يعتبر الزمن الحاضر ركيزة ينبني عليها كل معمار شعري، فبمجرد أن نتجاوز أبيات المعارضة حتى يطل علينا الحاضر في صورة أفعال مضارعة تدل جميعها على تحديد بؤرة الانطلاق الحدثي الآني المنصب حول ما يجري تحقيقه من ممكنات، ويتجلى إيقاع الزمن في استخدام أفعال مضارعة (**يغني، تهاوى، نشكو، يحتسي، يأخذ، تذرف، يعلو، نكتسي، تقود، يداوي، تستريح، تسعد، يطيب، أصلي، أتعبد، يمر**)، كما يشتمل الحاضر على عناصر من الذاكرة (**الأندلس، حطين**)، "أبقت مكانا للتضامن بين الماضي والمستقبل، أبقت لزوجة الزمان، التي تجعل من الماضي جوهرا للحاضر، أو بكلام أخر لا يكون الآن الحاضر سوى ظاهرة للماضي"[14].

يجوب بنا الشاعر ردهات الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)، لكنه سرعان ما يعود إليها في حركة دائرية تتقطع لتلتئم مجددا في وهن وضعف، إذ يستدعي الشاعر الماضي في شكل استرجاعات رصدت الحدث الماضي في شكل انسيابي، جلت الزمن بصراعه، وتناقضه الذي صبغ بعض الأحداث، والمواقف بصيغة مأساوية، كما أدى إلى غياب الرؤية الزمنية المتفائلة بسبب ترسبات طبقات الماضي. ومن الدلائل المشيرة على ذلك؛ المزج بين الزمن الحدثي، وبين زمن تقمص الحدث الماضي داخل الواقع، وبين الزمن المنهمر داخل كل فرد، ما أدى إلى تعامل يشوبه التمزق والتشتت، ويغيب فيه تحيز لأحد أجزاء الزمن وتياراته دون الآخر، وهو الشيء الذي أحدث نوعا من غياب الترابط المنطقي، والانسجام الحدثي بين الماضي والحاضر في أغلب الأحيان، ثم إلى الحاضر بتأمل الأزمة التي تعانيها الأمة العربية، لكن هذا لا ينفي وجود نية تهتم برصد حركة الزمن الماضي، ببطولاته وأمجاده، وحتى خيباته.

ولا يغيب المستقبل زمن التوقعات والتنبؤات عن منطق الأحداث الأساسية في المعارضة؛ لأن "السعادة آتية، الخلاص حتمي، الحلم واقع مستقبل، وليس رؤية ميتافيزيقية"[15]،لتكون خاتمة القصيدة دعوة مشبعة بتطلعات مستقبلية، ورؤى تفاؤلية بعد مساحات شاسعة من التشاؤم والقلق والاضطراب، وهو ما يدعمه قول **فهد دماس**[16]:

من يداوي علة الجرح وما حاك في النفس عذاب النفس

يجعلنا الوقوف قليلا مع عنوان المعارضة "الطائر المجروح"، نكشف الرابط بينه وبين قوله (**علة الجرح**)، فنتوصل إلى أن ما أصاب جسد الأمة – على تعاقب الأزمنة والعهود، واختلاف الأمكنة والحواضر- استطاع أن يفتح جروحا قديمة، ويحدث أخرى جديدة أكثر عمقا، وأصعب التئاما، جعلت أمتنا بعد تحليق حضاري طويل ومزدهر- شهد له العدو قبل الصديق- يتخبط اليوم في واقع مُدمي، ما يستدعى من أبنائها المخلصين البحث العاجل عن دواء شاف، ومُعالج يجعلنا نتجاوز الآثار النفسية والندوب لكل تلك الاخفاقات المتتالية، نحلق بعدها

مجددا في سماء أكثر صفاءً، وتعود الأقصى مجددا إلى حاضنتها الإسلامية الأصلية قِبلة للمسلمين، وهو ما صرح به الشاعر في قوله[17]:

سنجيءُ يوماً للمساجد سجّداً قد طبتَ يا أقصى وطاب المسجدُ

3- زمن الأسطورة أو أسطورة الزمن:

ترحل بنا المعارضة عبر أزمنة من نوع أخر، حينها فقط يمتزج الواقعي بالتخيلي، والحقيقي بالأسطوري؛ ليتمكن من التقاط اللحظات الزمنية المختلفة، حيث تنزاح ليلى – المتوجة في قصائد قيس رمزا لأسمى القيم الإنسانية، ومثالا نموذجيا للمحبة التي قادت قيسا إلى الجنون- في صورة مفارقة تختصر عصرا غابت فيه أبسط ما يرتجي الإنسان من حقوق، ما يجبر ليلى على ارتداء دلالة رمزية جديدة، بينها قول **فهد دماس**[18]:

تلك ليلى تذرف الدمع دما أين يا ليلى ثياب السندس

بات كل الوجد فيهاألَـمًا وثيابُ الذلّ كالمفترس

فبعد أن كانت ليلى في نظر قيس أسطورة حب صادق، تتحول في منظور النص الشعري إلى نموذج للتعاسة والبأس والذل والمهانة، ولعل قدر هذه الشخصية (ليلى) أن لا تعيش الفرح والسعادة، وأن لا تذوق طعمهما طول حياتها.

ويأخذ الزمن الأسطوري خطا بيانيا مغايرا لحركيات الأزمنة الأخرى، فيشكل نمطا خاصا لتفكير الإنسان وأساليبه، وصراعه المستديم مع واقعه، وتنضوي الدلالة على هذا الصراع بقلق الإنسان نفسه، هذا التصور يتجلى في استعانة النص الشعري بأسطورة "نرسيس" اليونانية، التي تقول أن شابا اسمه "نرسيس"؛ كان مولعا بانعكاس صورة وجهه الجميل على الماء، ظنا منه أنها امرأة، وذات يوم أراد أن يلمسها بيده، واهتزت البركة فتبددت صورته، ونتيجة حزنه الشديد، مرض ومات، ونبتت في قبره زهرة النرجس، لتتحول بعدها إلى رمز للنهاية التراجيدية التي يؤول لها كل من ينظر في الأمور بسطحية دون دراسة وتقصي، ويعجب بنفسه، ويزهو مفتخرا بجماله فيجلب الخراب والتهلكة لنفسه.

ولهذا، يربط النص الشعري بين الحزن والدمع من جهة، وبين العيون والنرجس من جهة أخرى، لتضاف إلى أسطرة المأساة، أجواءً أكثر تراجيدية، تتعدى الدلالة التي جاءت بها موشحة "جادك الغيث" في اقتصارها على

اعتبار النرجس رمزا حسد السعادة والسرور اللذين عاشهما الشاعر أيام وجوده في الأندلس، فكانت سببا من أسباب زوال أيام جمعته بأحبته وخلانه، وهو ما بينه **لسان الدين الخطيب** في قوله[19]:

غارت الشهب بنا أو ربما أَثَرَتْ فينا عيون النرجس

ولعلنا نسمح لأنفسنا بأن نستعير الدلالات التي جاء بهارمز النورس الذي وظفته المعارضة من خلال دلالة الألم الدرامي التي جاءت في مسرحية "النورس" للكاتب المسرحي الروسي **أنطوانتشيخوف**، والذي يبرره في قوله: "أردت فحسب أن أقول للناس بصدق وصراحة: انظروا إلى أنفسكم، انظروا كيف تحيون حياة سيئة مملة، فأهم شيء أن نفهم الناس ذلك، وعندما يفهمون سيشيدون حتما حياة أفضل وستكون حياة مختلفة تماما، لاتشبه هذه الحياة"[20]. وحين نتأمل دلالة حضور النورس في المسرحية، فإننا نجده كائنا لا وجهة له في الحياة، ورمزا للحرية عند "نينا زاريتشنايا"– إحدى شخصيات المسرحية – مع أنها تدرك في الأخير أن مضمون الحياة يكمن في تحمل تقلباتها، والتطلع إلى المستقبل.

"**نينا: لماذا تقول إنك قبلت الأرض التي سرت عليها؟ ينبغي قتلي(تميل على المكتب) كم تعبت! لو استريح.. لو استريح! (ترفع رأسها) أنا نورس.. ليس هكذا. أنا ممثلة. نعم. حقا! (...) أتذكر عندما قتلت نورسا؟ بالصدفة جاء شخص، فنظر، ومن الفراغ قضى عليها.. موضوع لقصة قصيرة**"[21].

وعلى النقيض يتحول النورس في نظر "تريبليف" إلى رمز للموت حين يقوم باصطياد الطائر، ويقدمه إلى "نينا" عربون محبة، وإشارة إلى استعداده للتضحية من أجلها.

"**تريبليف: (يدخل بدون قبعة، بندقية ونورس مقتول) أنت هنا وحدك؟**

نينا: وحدي.

(تريبليف يضع النورس تحت قدميها)

ما معنى هذا؟

تريبليف: ارتكبت اليوم دناءة بقتل هذا النورس. هاأنذا أضعه تحت قدميك

نينا: ماذا بك؟ (ترفع النورس وتتفحصه)

تريبليف: (بعد فترة صمت) قريبا أقتل نفسي بهذه الصورة"[22].

وعليه، يعد النورس في المسرحية بمثابة "سياج مادي يحد من الانطلاق الروحي لمعظم الشخصيات، أما عنصر الزمن فيلعب دورا في تأكيد عذاب الضياع"[23]. وتنحصر دلالة النورس هذا الطائر البحري المضطرب بين

البر والبحر في النص الشعري، حيث تشير إلى تداعي الأمة العربية واضطرابها، وتقلب أوضاعها رغم ما تحمله شعوبها من آمال وتطلعات لغد أفضل، رغم إدراكهم حجم الجراح التي يشكون آلمها، يصير طائر النورس في حياته وانطلاقته، وطيرانه شبيها بالفرد العربي الحالم بحثا عن حريته في ظلام صراعات وفتن، وإخفاقات وإحباطات، وكل هذه الدلالات يضاف إليها فعل الجرح في العنوان، ولنتصور المشهد حين يتقابل الغناء بالحزن حين يتبدى في قول الشاعر[24]:

طار غرّيداً يغني في السما حاملا جُرحا كطير النورسِ

لتختم القصيدة عالمها كما بدأته يزاوج فيه الألم الأمل، ويتخذ الزمن بينهما بعده الإشكالي، فالمسألة التي تحركها القصيدة زمنية، ذلك أن الزمان حي والحياة زمنية على حد قول **غاستون باشلار**، وزمن الذل والمهانة مهما طال وامتد سينتهي يوما ما كما عبر عنه الشاعر[25]:

لا..لن يمرّ الذلُّ فوقَ حجارة وقد ألهبت وجها يغار ويحقدُ

خاتـمة:

نخلص في الأخير من خلال ما سبق إلى مجموعة من النتائج لعل أهمها ما يأتي:

1- جاء إيقاع الزمن في المعارضة متناغما وشاعريا؛ نتيجة استخدام اللغة الشعرية المتماوجة موسيقيا، واستخدام الاستعارة بوصف الفنون الأدبية زمنية بامتياز، وتغيرت معالمه لتنتقل من مجرد تجربة معاشة إلى حقيقة ميتافيزيقية تجريدية وجودية، كابدت قسوته وآثاره السلبية على الفرد.

3- تحرك الزمن في معارضة "جادك الغيث"- باعتباره عنصرا من عناصر النص الشعري- وغدا موضوعا للمعارضة، ومدار اشتغاله، وتجلى في صراع احتوى كل الأزمنة، فَعَلَ بواسطته حركية الزمن بإيقاعه المتسارع عبر متابعة عدة شخصيات، وأمكنة ورموز مرجعية ومن ثم، يقاس به حجم التراكمات التي خلقتها الدلالات وتراكيبها المعقدة والمتحركة في آن واحد.

4- تواشج الزمن وانتظم سير عمله في النص الشعري،كما اختزل نشاطه في الوقت نفسه؛ فانبثق بوصفه النسيج العام الذي تتشكل من خلاله العناصر الأخرى المكونة للنص، كما أدى التشابك الحاصل بين مختلف الأزمنة إلى خلخلة المسطح الخطي منه، منحت النص أبعادا حجمية كثفت الفضاء الشعري، ليرتبط البعد الجمالي بالزمني.[26]

الهوامش:

[1]- يعقوب، إيميل وآخرون. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية. ط1. دار العلم الملايين، بيروت، 1987، ص: 363.

[2]- باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ط3. تر/ خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص: 137.

[3]- الخضور، جمال الدين. قمصان الزمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 59.

[4]- المرجع نفسه، ص: 62.

[5]- باختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص: 66.

[6]- دماس، فهد. نمارق. ط1. مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2016، ص: 71.

[7]-المقري،نفح الطيب، ج 09، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 237.

[8]-المرجع نفسه، ص: 72.

[9]- الخضور، جمال الدين. قمصان الزمن، ص: 128.

[10]-دماس، فهد. نمارق، ص: 71.

[11]-المرجع السابق، ص: 74.

[12]-المرجع نفسه، ص: 74.

[13]-المرجع نفسه، ص: 71.

[14]-باشلار، غاستون. جدلية الزمن، ص: 14.

[15]- قلعه جي، عبد الفتاح. المسرح الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012، ص:25.

[16]-دماس، فهد. نمارق، ص: 72.

[17]-المرجع السابق، ص: 74.

[18]-المرجع نفسه، ص: 72.

[19]-المقري،نفح الطيب، ص: 238.

[20]- قلعه جي، عبد الفتاح. المسرح الحديث، ص: 23.

[21]-تشيخوف، أنطوان. الأعمال المختارة، مج4، دار الشروق، القاهرة، 2009، ص: 123.

[22]- المرجع السابق، ص: 83.

[23]- قلعه جي، عبد الفتاح. المسرح الحديث، ص: 24.

[24]-دماس، فهد. نمارق، ص: 71.

[25]- المرجع نفسه، ص: 74.

المراجع والمصادر

1- باختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

2-باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ط3. تر/ خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.

3- تشيخوف، أنطوان. الأعمال المختارة، مج4، دار الشروق، القاهرة، 2009.

4-الخضور، جمال الدين. قمصان الزمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

5- دماس، فهد. نمارق. ط1. مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2016.

6- قلعه جي، عبد الفتاح. المسرح الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012.

7- يعقوب، اميل وآخرون. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية. ط1. دار العلم الملايين، بيروت، 1987.

26

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213
المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص59– 90

العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري

Al-Ajaabi in Al-Ghaith's novel by Mohammed Sari

حكيمة بوقرومة

Hakima Bougurouma

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة– الجزائر

University of M'sila, Algeria

Hakima1200@gmail.com

تاريخ الاستلام: 20/ 02/ 2019 تاريخ القبول: 20/ 05/ 2019 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

تعد رواية "الغيث" واحدة من الروايات الجزائرية التي غاصت في أعماق المجهول، تغري القارئ بالدخول إلى عوالمها السردية لكشف المخبوء والمسكوت عنه فيها، تتصارع فيها القوى غير الطبيعية واللامعقولة مع الواقع الإنساني، وقد تجلى الجانب العجائبي في شخصيات الرواية بعالمها الغريب، وأماكنها المتنوعة التي لم تعد جافة فحسب، بل تنبع منها الحيوية وترتبط بالشخصيات التي تتحرك فيها، وقد صورها الكاتب بطريقة عجائبية. والرواية تدعو القارئ إلى بذل جهد كبير لفهم انزياحاتها وفك رموزها وشفراتها، بلغة تدعوه إلى تجاوز المألوف والواقع والتمييز بينه وبين الخارق العجيب، فكانت لغة عجائبية تثير الدهشة والتوتر لدى القارئ، مما يعني قدرة الكاتب على استحضار الجانب الخيالي العجائبي الذي تميز بالخروج عن النمط المألوف

كلمات مفتاحية:الرواية– الغيث– العجائبي– القارئ– السرد– الغرائبي– الخيال

Abstract:

The novel "the Rain" is One of the Algerian novels that sank into the depths of the unknown, entice the reader to enter the worlds of narrative to reveal something hidden and silent in, which powers the abnormal and irrational grappling with the human reality, and has demonstrated the miraculous aspect of the characters of the novel Avalmha strange, and various places that not only is dry, but derive them vital and linked to the personalities that are moving in, and has portrayed the writer miraculous manner. And the novel invites the reader to make a great effort to understand Anziahatha and decipher and blades, in a language invites him to transcend the ordinary and reality and distinguish between them and strange Ripper, was the miraculous language of surprising and tension the reader, which means the writer's ability to evoke the fantasy side miraculous which was marked out for style.

Keywords: novel- Rain- Miraculous- Reader- Narration- Exotic-Imagination

المؤلف المرسل: حكيمة بوقرومة، **الإيميل**: Hakima1200@gmail.com

مقدمـة:

اهتّم الروائيون وخاصة في الآونة الأخيرة بالقيمة الفنية للشكل الروائي، مما أدى إلى ظهور أشكال متباينة من هذا الفن، لها سمات خاصة، ترتبط بتشكيلها، فبرزت أشكال متعددة للرواية، من بينها: الرواية الشعرية، الرواية المتعددة الأصوات، الرواية العجائبية. هذا التباين يشير إلى انفتاح الشكل الروائي على تشكيلات متعددة من السرد، ما جعل الرواية تتميز عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

ولعلّ تركيزنا في هذا البحث على أحد الأشكال الروائية، وهو الرواية العجائبية، سيفتح المجال للحديث عن سردية التعجيب التي تعد واحدة من أبرز الأشكالالجديدة للتعبير، يتجاوز بها الروائي الإطار التقليدي للحبكة السردية، وانطلاقا من ذلك ينشأ مظهر من مظاهر التغيير في الشكل الروائي، وإن كانت مكونات هذا النوع من السرد هي نفس المكونات البنائية للخطاب الروائي عامة، من أحداث وشخصيات وزمان ومكان وغير ذلك، لذلك لم تكن الرواية العجائبية جنسا أدبيا مستقلا عن الرواية، وإنما هي نوع من أنواع الرواية الحديثة، يبني العجائبي فيها اختلافا وشكلا جديدا من السرد، ويشكل حضورا قويا في العديد من النصوص الروائية إلى جانب الواقعي.

وإذا كانت الرواية الواقعية تحاكي الواقع، فإن الرواية العجائبية تتجاوز هذا الواقع إلى اللاواقعواللامنطق، من خلال خاصيتي التعجيب والتغريب، وقد تباينت وجهات النّظر في النّقد العربي حول وضعية العجائبي من حيث ضبط المفهوم الخاص به.

1- مفهوم العجائبي وتجلّيه في الأعمال الروائية:

تأرجح مفهوم العجائبية بين مصطلحات مختلفة، من أهمها: الفنتاستيك، الفنتازيا، الأدب الاستيهامي، الغرائبي، السّحري، وعلى الرّغم من الفروقات الواضحة بين هذه المصطلحات إلا أنها تشترك كلها في كونها تدل على الخارق واللامألوف والعجيب.[1]

كما أن العجائبية ترتبط بمفاهيم أخرى، كونها لا تقتصر على الأدب فحسب، بل تتعداه إلى بقية المعارف الإنسانية الأخرى، ولها «مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللاّمألوف».[2]

وردت في لسان العرب مادة (ع.ج.ب)، فالعُجْب والعَجَب، إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العجَب، أعجاب، والتعجيب: الأمر يتعجّب منه، والعجب هو النّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد.[3]

وفي القواميس التاريخية للغة الفرنسية ورد أنّ أصل كلمة العجائبية (Fantastique) يعود إلى المفردة اللاتينية (Phantasticus) المأخوذة بدورها عن الإغريقية (Fantastikos) التّي تخص المخيلة، وتعني في القرن السّادس عشر كلّ ما هو شارد الذّهن، وأخرق وخارق ثم خيالي.[4]وفي قاموس لغة القرن السّابع عشر تعني العجائبية كلّ ما يقع خارج الواقع، وكلّ ما هو مستبعد وشاذ وخارق.[5]

وقد أشار "جميل حمداوي" إلى عدم وجود مقابل في المعاجم العربية لمصطلح Fantastic / Fantastique المعروف في النّقد الغربي، لذلك فضّل استعمال مصطلح "العجائبي" لقربه منه واشتراك المصطلحين في دلالات عدّة، كالرّوعة والعظمة والعجب والاندهاش والخيال الوهمي والخارق غير الواقعي. كما ميّز بين مصطلحين قريبين منه، وهما: حكاية الخوارق والحكاية الغريبة، لما لهما من خصوصيات دلالية وبنيوية وتداولية.[6]

ومن جهة أخرى يستند الأدب العجائبي إلى تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية وتوظيف الامتساخ والتحويل والتشويه ولعبة المرئي واللاّمرئي، وحيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسيّة وعالم التصور والوهم والتخييل، ممّا يوقعه بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة، لا يخضع لمنطق العقل والطبيعة وقوانينها.[7] وقريب من هذا، التّعريف، ما أورده "تودوروف" عندما عرّف الأدب العجائبي، أو ما يسمى بالفانتاستيك، قائلا بأنه التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، ويجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظّاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسبّبات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن التردد بين هذه المسبّبات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي.[8]

وقد ضبط "تودوروف" الشروط الأساسية التي تحدّد شعرية النّص العجائبي، وتتمثل في إرباك التّشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السّارد بمتلقي النّص عندما يجبر النص متلقيه على اعتبار عالم الشّخوص عالم أشخاص أحياء. وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي إنّ المتلقي يشكك في صحة الخبر عن العالم، ولكنّه في الوقت نفسه يظلّ غير قادر على تفسيره.[9]

أمّا "روجيه كايوا" (Roger Caillois)، فيعرّف العجائبي بأنّه اقتحام الممنوع الذي لا يمكن أن يحدث، ولكنّه رغم ذلك يحدث في نقطة وفي لحظة دقيقة، وفي عالم متحدّد بامتياز، حيث يعدّ وليد استقرار فظّ لما فوق الواقع في عالم مادي.[10]

أمّا "أبتر" (Apter)فيفضّل مصطلح "الفنتازيا"، حيث يرى أنه ثمة شك بخصوص العالم الذي ينتمي إليه أدب "الفنتازيا"، هل هو هذا العالم، أم هو عالم مختلف عن ذلك تماما.[11] وبهذا يمكن القول إنّ العجائبي يشكّل قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه وبروزا مفاجئا لما هو معروف في الحياة اليومية التي لا تتغير.

وإذا تأملنا في أغلب التعاريف الواردة في هذا الشأن، سنلاحظ أنّ أغلبها مستقاة من تعريف "تودوروف" سواء في سياق التنظير أو التّطبيق. فالعجائبي في نظر "تودوروف" يتجلى في حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي [12]، ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عديدة من بينها:[13]

أ- ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات.

ب- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزّمان.

ج- اتّخاذه الأحلام والرؤى سبيلا للبناء الفني.

د- اعتماده على خلق المفارقة والسّخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتّضخيم.

وتعدّ الرّواية العجائبية واحدة من هذه المتخيّلات السردية التي ارتبطت بالشروط السّابقة، ونقصد بالرواية العجائبية تلك الرواية التي يبتعد فيها التّشخيص عمّا هو حقيقي وتضعف صلتها بالواقع لتصبح هي مرجع ذاتها وفق ما يسمى بالتشخيص الذاتي وفق قوانين فوق طبيعيّة.[14]

يزخر كلّ من الأدبين الغربي والعربي بالروايات ذات الطابع العجائبي، بداية من النصوص اليونانية إلى الروايات الغربية الحديثة، «وهناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة 1970 م، لأنّ الفانطاستيك جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجّد العقل والمنطق والعلم والطبيعة»[15]، وبعد ذلك تطور الأدب العجائبي في إنجلترا ثم في ألمانيا، وظهر في فرنسا الكثير منه، وفي روسيا.

أمّا في الأدب العربي، فنجد أولى بدايات السّرد العجائبي تتجلى في القصة القرآنية، كنوم فتية "أهل الكهف" لمدة ثلاث مائة وتسع سنين واستقاظهم من رقدتهم تلك الطويلة، وتسرّب الحوت المطبوخ إلى البحر في قصة "موسى مع العبد الصّالح"، وغير ذلك من القصص القرآنية التي تحمل طابعا عجائبيا. ثمّ قصص ألف ليلة وليلة وما تحمله من حكايات عجيبة خارقة للنظام البشري، وكليلة ودمنة والسير الشعبية، كسيرة فارس اليمن سيف بن ذي يزن، وسيرة الزير سالم وعنترة بن شداد، وغير ذلك.

ومع ظهور الرواية العربية الجديدة، حاولت هذه الأخيرة التّجريب لكسر النّمط السّردي وتأصيل الرواية العربية وربطها بالتراث العربي القديم، قصد ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسّمو بالخيال. ولعل العوامل السياسة والواقع التاريخي ساهمت في ظهور الرواية العجائبية وإثرائها، فحاولت التعبير عن ظواهره بطرق مختلفة ومتنوعة، استندت إلى المفارقة والسخرية والتحول والمسخ وغير ذلك.

ورواية "الغيث" التي نحن بصدد دراستها واحدة من الروايات العربية التي تسعى إلى التجريب والتحديث من أجل تأصيل الرواية العجائبية. ويعدّ الرّوائي الجزائري "محمّد ساري" واحدا من الروائيين الجزائريين الذين استحضروا الجانب العجائبي في كتاباتهم الروائية رغبة منه في التّجريب والتنويع، كخطاب فني لرؤية العالم والجمع بين الواقعي والعجيب لجعل المتلّقي في حيرة من أمره وفي تردّد دائم.

إذا بحثنا في مقومات الأدب العجائبي الذي يتميز بالانزياح والخروج عن المألوف، والذي يتجاوز الواقع إلى المتخيّل، ليكتب نصا مترددا بين عوالم الحقيقة والمجاز، والذي يندهش أمامه المتلقي، ويقف حائرا، وإذا علمنا أن "تودوروف" اعتبر الأدب العجائبي وسطا بين جنسين أدبيين، هما: الغريب والعجيب، فإنّ رواية "الغيث" وظفت العجيب بشكل مكثف، وكان التعجيب سمة بارزة فيها تشكيلا ودلالة ووظيفة.

وعند تأمل مميزات الإبداع الروائي العجائبي المتمثلة في: الخيال والوهم والخارق، والقوانين فوق الطبيعية، والتخييل، والمحتمل، والتردد والشك وانتمائها إلى زمن متعالٍ باعتبارها أفعالا عجيبة وغريبة، ولجوئها إلى ما هو غير مرئي مع التصور و الافتراض[16]، فإنّ رواية "الغيث" تضمّنت كلّ هذه المميزات، وتفاوتت فيها من موضوع لآخر، على حسب تعدد الموضوعات التي تناولتها الرواية متراوحة بين العجيب والغريب، وبين الوهم والواقع، وبين المنطق واللامعقول، وبين الانسجام واللاانسجام، تعتمد أحداثا غريبة ومدهشة تحدث التردد والحيرة عند القارئ الذي يحاول أن يجد لها تفسيرا طبيعيا أو غير طبيعي.[17]

2- الرّاوي وعجائبية السّرد:

إنّ الراوي يمثل القوة المنشئة للخطاب إلى جانب الكاتب، فهو الروح الثانية لكاتب الرواية، وهو الذي ينهض بفعل السرد، والحلقة الرابطة بين المروي والمروي له، يحضر في كلّ نص بشكل مميز، وله خصائصه في كلّ شكل سردي (قصة، رواية،...)، وله كذلك حضور في الرواية العجائبية.

ورواية "الغيث" تميل إل تشخيص العجيب الذي لا يفارق الواقع إلا لكونه يشذ عنه، وقد ورد بأشكال متعددة في الرّواية، تتجسد انطلاقا من العلاقات المضطربة بين الشخصيات، حيث تعود بنا الرواية إلى أزمنة غابرة لتقارنها مع الحياة المعاصرة.

يتماهى صوت الراوي في بداية الرواية مع الكاتب ويتطابق معه، قبل أن يحيل الكلمة لشخصيات الرواية لتحكي بنفسها ما حدث لها أو ما حدث لشخصية أخرى، حيث يلفت السارد انتباه المتلقي منذ البداية إلى أنّ ما سيحكيه سيكون عجيبا وغريبا، ولهذا تواترت اللفظتان في الرواية بشكل مكثف، نجدهما بين ثنايا الأحداث، لجعل القارئ في حيرة دائمة وتشوق مستمر لمعرفة وجه العجب والغرابة التي تسيطر على هذه الرواية. والروائي "محمد ساري" معروف في رواياته السّابقة بتشخيص العجيب، مخترقا آفاق الواقع، بفعل امتلاك شخصيات رواياته قوى خرافية عجيبة تسمح لها بالإتيان بما تعجز عنه القوى البشرية العادية.

وبداية رواية "الغيث" تشير إلى لحظة إقلاع وبداية العجائب التي سيحكيها لنا الراوي، حيث يقول:«الحكاية طويلة ودروبها متشعبة، وقودها الصّبر ونفاذ البصيرة»[18]، فيخاطب القارئ مباشرة، ويجعل منه حكما على بعض الأحداث وشاهدا عليها، لجعله يعاصر الأحداث التي سيرويها، «تعرفون ولا شك أن السماع والاستماع يستوجبان الجلوس المريح استعدادا للسفر مع فعل القص النّبيل، إذ أنني سأقص عليكم أحسن القصص وأمتعها. بدءا أطلب منكم أن تبحثوا عن أمكنة تلائم المقام، لتزيدكم شوقا وتؤجج فضولكم. هيا أسرعوا واجلسوا حيث يحلو لكم، على التراب، فوق الأحجار، تشبثوا بالأحراش وجذور الشجر، إنها كثيرة ومظللة. أعطوني آذانكم فقط، لا أطلب غيرها. وأنا أعطيكم صوتي».[19]

كان لبداية الرواية اهتمام واضح بمتلقيها الذي ما إن يسمع هذه العبارات حتى يتهيأ للتفاعل معها جسدا وروحا، بل وتسمع دقات قلبه وهو يتهيأ لسماع أحداث تتسم بالعجب والغرابة، فيقول: «بمكنكم التمدد، وغمض الجفون، وسيحملكم صوتي بعيدا، إلى أبعد مما يرغبه خيالكم، وستسبحون في الفضاءات العجيبة، وسط الكائنات الغريبة، ستتوغلون بداخل غابات وأدغال تخجل أشعة الشمس من الولوج إليها. سأمتحن أعصابكم عبر الوهاد والشعاب والجبال الشامخات».[20]

ثم يواصل كلامه فيقول: «سادتي المستمعين، أنا في خدمتكم، حددوا طلباتكم بالحجم واللون، وهيئوا أنفسكم للإقلاع. سأضع أحلامكم الأكثر جنونا على السّكة الآمنة، سأطهر أحشاءكم من المخاوف الكامنة بها منذ دهور خلت، سأدفن ترددكم وترّهاتكم تحت ركام من عجائب القرن الجديد».[21]

يهيّئ السّارد متلقي الرّواية لتقبّل هذا الحكي العجيب، بمخاطبته مباشرة لاختراق الطبقات الزمنية والإفلات من سلطة الخوف والحيرة مما قد يسمعه من أحداث غير طبيعية تفوق التصور، ليحكي ركاما من عجائب القرن الجديد، فيقول:«بما سأخط حكاياتي العجيبة الغريبة؟ أ بقلم من القصب وعلى قرطاس متغضّن... لا تستعجلوا النتائج. سأمطركم بوابل من المفاجآت»[22]، «اصبروا على قليلا من الوقت ولا تتعجلوا. إنّ العجلة من الشيطان. حكايتي غاصّة بالعجب العجاب، لا تندهشوا لخوارق الأحداث التي ستقرأون تفاصيلها وإن كانت قسوتها ترجف ذوي القلوب الهشّة».[23]

كانت هذه العبارات بمثابة تهيئة المتلقي لإسماع عجائب الحكي، تدعوه لاختراق المكان الذي يتواجد فيه، لينتقل إلى مكان آخر حيث تجري أحداث تلك الرّواية العجيبة، لمساعدته على النّهوض بأفعال لا يتسنّى للواقعي أن يتحملها أو أن يقوم بها، وهكذا تنحو الرّواية في منحاها نحو وقائع غريبة جرت في مدينة "عين الكرمة"، حيث يركز الراوي على تشخيص الأحداث الخارقة لقوانين الواقع. ويكون الرّاوي في هذه الحالة بمثابة راوٍ خارج حكائي، يظلّ غريبا عن الأحداث التي يرويها ولا يشارك فيها، وهذا ما أطلق عليه (Narrateur Hétérodiégétique)، وهو ذلك الراوي المستقل عن الحكاية التي يسرد أحداثها[24]، ذلك أنّ السّارد في هذه الحالة يحكي لنا أحداثا عجيبة وخارقة للنظام البشري المألوف، ولكنّه لا يسند أي فعل أو حدث لنفسه، بل يبقى طيلة العملية السردية بعيدا عن الأحداث، فيظلّ السّرد هنا سردا ابتدائيا من الدّرجة الأولى، إلى أن يحيل الكلمة للشخصيات لكي تحكي عن نفسها.

إنّ السّارد من الدّرجة الأولى، يحاول أن يأخذ بيد المروي له، ويتوسّط بينه وبين العالم الذّي يرويه، ومن حين لآخر كان يتنازل عن السّرد ليفسح المجال لشخصيّات الرّواية لكي تحكي، فاعمر حلموش يحكي ونايلة تحكي ولالة فطومة تحكي ولالة حليمة تحكي، إلى آخر ذلك من الأصوات التّي ستظهر في الرّواية لتحكي ما حدث لها من حكايات تتّسم بالعجب والغرابة، مما يوحي بتعدّد الأصوات السّاردة في الرّواية، وأنّ السّرد في عمومه قد تجاوز

الدّرجة الأولى لينتقل إلى السّرد من الدّرجة الثّانية، حيث يكون كلّ هؤلاء السّاردون بمثابة سارد داخل حكائي أو سارد من الدّرجة الثانية، وينتقل السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، والأمثلة على ذلك كثيرة، ففي المقطع التالي تحكي "نايلة" ما حدث لها، « من أين أبدأ حديثي يا مضيفتي العزيزة؟ كيف أحكي لك ما حدث لي في ذلك اليوم المشؤوم، والأيام التي تلته، وأنا محتبئة مرعبة، أحمل في أحشائي جرحا نتنا، مشيت تائهة في البراري أياما وليالٍ، كالعمياء، وجسدي يتأوه ألما وجوعا وخوفا... أجد صعوبة في نطق الكلمات. اعذريني أختاه. يصعب على مواصلة الحكي...».[25]

وهكذا تواصل "نايلة" حكايتها بهذه المقدمة المطولة لتحكي عن مأساتها كيف داهم عساكر فرنسا الأكواخ باحثين عن المجاهدين الذين هم في الحقيقة يغادرون الديار قبل الفجر بقليل، بينما لا يصل العساكر إلا بعد طلوع الفجر، فبينما كانت "نايلة" تطحن الشعير سمعت صراخ الأطفال عند رؤية العساكر مع العرب الحركة يأمرون الجميع بمغادرة المنازل التي سيحرقونها، غير أنها لم تلتحق بأهل الدشرة الذين تجمعوا تحت أشجار اللوز في الهواء الطلق قرب العين، بل دخلت إلى زريبة الأغنام، واختفت تحت كومة تبن، ولما وصلها لهيب النار، خرجت فمرّ عسكري أمامها وأوقفها بسلاحه، ثم ظهر عسكري آخر، وهكذا تعرضت للاغتصاب من قبل العسكريين، وبقيت تواجه آلامها لوحدها، إلى أن تزوجها "الشيخ امبارك" الذي أذاقها مرارة الحياة وقسوتها مع الفقر المدقع، مما اضطرها لكي تخرج للعمل في بيت إحدى العائلات الثرية، وقد كان ذلك سببا ليطلقها زوجها وينتزع منها ابنها الوحيد "المهدي".

وهنا تحكي حكاية أخرى من حكاياتها العجيبة، فتقول:«حينماوطىء لأوّل مرة نعليّ البالي الأرضية المبلطة لذاك الرّواق الطويل العريض، بقيت مشدوهة فاغرة فمي من العجب العجاب الذي يمتد أمام بصري المرتبك. ما أجمل البيت؟ الغرف واسعة، مضيئة، مؤثثة بأفخر الخزائن والطاولات والكراسي»[26]، وتقول: «قضيت شهورا كي أتمكن من نطق تلك الألفاظ الغريبة وأتمكن من التّفريق بينها».[27]

تحكي "نايلة" دخولها إلى بيت الأغنياء كخادمة وتصف بيتهم و هي متعجبة كلّ العجب من جمال البيت واتساعه وأثاثه الفاخر، وإضاءته، هي أمور عادية لا يمكن عدّها من العجب، ولكن "نايلة" بما أنها ترى ذلك لأول مرّة، فإنها تتعجب وتصف البيت بأوصاف خارقة أصبغت عليها الكثير من العجب، ولكن بعد مدّة اضطرها صاحب البيت (الجيلالي) لمغادرة هذا البيت العجيب —كما وصفته–، وذلك عندما حملت منه، فخاف أن يكشف أمره، دفع لها مبلغا من المال وأرسلها إلى وهران عند امرأة لتساعدها على الإجهاض، ولكنها لم تجهض، بل أنجبت ابنتها "ليلى"، وتعرّفت على "لالة حليمة" وابنتها "زليخة"، والغريب أنّ "لالة حليمة" كان لها نفس وضع "نايلة" كون "زليخة" هي ابنة غير شرعية.

وها هي "لالة فطومة" ساردة أخرى تدخل إلى ساحة الحكي لتروي لجارتها ما رأته من العلاقة المشبوهة بين "نايلة" و "اعمر حلموش" عندما أقفلت عائدة من بيت أختها وقت الظّهيرة، «إنّ ما أرويه لك يا جارتي العزيزة، سرّ يندفن هنا، لا أريد أن يصل مسامع سي اعمر... تصوري بمن التقيت؟ سي اعمر وما أدراك، دائما بسترته العسكرية، ولكنه بلا سلاح. مرق كالمارد أمامي، يسرع الخطى، أظن والله أعلم أنه خرج من مخبأ وراء الأحراش، كان منشغلا بقفل حزامه وتسوية عمامته...الظّاهر أنه انزعج من مصادفة شخص في طريقه، وفي تلك اللّحظة بالذّات. بعد فترة وجيزة عرفت السّبب. وإذا عرف السّبب، بطل العجب. في اللّحظة التي وصلت إلى مدخل المنحدر، المحاط بحشائش وأغصان وارفة الأوراق، تسلّلت منه امرأة. وقفْت واجمة، أتفحص ملامحها... إنّ جمالها ليوقظ الشّيخ من قبره. امرأة كالقمر في ريعان الشّباب... كانت تسوي محرمتها بيد، وبالأخرى تنفض الغبار عن فستانها المدعوك... لا أخفي عنك بأنّ الرّعب قد تملكها حينما رفعت رأسها ووجدتني أمامها... أوصلتك بعض التّفاصيل عن علاقتها بالمجاهد؟... رمقتني بنظرة تحدّ، ثمّ خفضت عينيها وقالت بصوت لطيف فيه كثير من التوسّل، يا خالتي أستري ما ستر الله... من ستر مؤمنا ستره الله في الدّنيا والآخرة».[28]

وكان السّارد من الدّرجة الأولى قد روى هذه الأحداث قبل أن يسلّم زمام السّرد إلى "لالة فطومة" لتحكي هذه الأحداث بطريقتها الخاصة ومن منظورها هي، ولتكون شاهد عيان على الأحداث وتمنحها المصداقيّة.

أمّا "عبد القادر كروش"، فقد كان معروفا بالسّكر والعربدة، وبعد توبته من ذلك صار يلازم المسجد مع أصحاب النّاقة الذين يتزعمهم "المهدي"، ولكنه صار يحنّ إلى الخمر، مما جعله يعود إليها، ولكن "المهدي" كان له بالمرصاد، عرف أمره فعاقبه عقابا شديدا.

تراوح السّرد هنا بين "عبد القادر" وبين الراوي الخارجي، كلّ واحد منهما حكاها بطريقته الخاصّة. هؤلاء الرواة –ما عدا الكاتب– مشاركون في الأحداث التي يروونها، ويحكونها بضمير المتكلّم، أي أنهم بمثابة سارد داخل حكائي أو سارد من الدّرجة الثانية (Narrateur Homodiégétique)، وهو الرّاوي الحاضر كشخصيّة في الحكاية التي يروي أحداثها مستعملا ضمير المتكلّم.[29]

وهذا يدلّ على أنّ طبقات السّرد ومستوياته قد تعدّدت في هذه الرّواية، إذ نجد أن الراوي الخارجي (الكاتب) يتنازل لشخصيّات الرّواية حتى تروي قصتها بنفسها، هي شخصيات واقعية، ولكن طبيعة الأحداث أصبغت على بعضها طابعا عجائبيا، ففي الحالات التي لا يروي أحداث الحكاية الراوي الخارجي، تتولى الشخصيات روايتها بنفسها، وكأن منطق الإيهام يقتضي مثل هذا الدّور، «ذلك أن الشخصية العادية لا تستطيع أن تنتهك قوانين الواقع وتتابع غيرها من الشّخصيات الخارقة المتجاوزة أصلا حدود هذا الواقع أو المشاكل لهذا الواقع».[30]

كما أنّ الراوي الخارجي في هذه الرّواية هو راوٍ مؤطر للحكاية الأساس، ويبدو أنّه عالم بأدق التفاصيل، حتى أنّه يعلم عن الشّخصيات ما لا تعرفه هي عن نفسها ولا تدركه، فتكون الرؤية في هذه الحالة رؤية من الخلف (Vision par derrière).

وهنا يكون الرّاوي أكبر من الشخصية الحكائية، ويكون عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إذ يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، وأنه بإمكانه أن يدرك ما يدور بذهن الأبطال، كما أنه يستطيع إدراك رغباتهم الخفية، التي لا يدركونها هم أنفسهم.[31]

يعرف السّارد الخارجي أسرار الشخصيات ونوايا وأفكارها، ومثال ذلك، فهو يعلم بأسرار كثيرة عن "المهدي" لا يعرفها هو عن نفسه، كونه يجهل أنّه ابن غير شرعي لـ "اعمر حلموش" من خلال ما يتم التلميح إليه بين فقرات الرّواية، كما أنّه يجهل أن تكون "ليلى" أخته من أمه، لذلك أعجب بها وحاول كسب ودها، غير أنها لم تلتفت إليه، ثمّ أنّه أحرق بيتها واحترق معه رضيعها، هي أمور لا يعلمها إلا السّارد المؤطر لأحداث الرّواية، والذّي يفهم جيّدا حركات الشّخصيات ويبرر أفعالها، وله قدرة على ترجمة أصواتها وإشاراتها إلى لغة مفهومة.

والملاحظ أن في مفتتح الرّواية تمّ الجمع بين ضمير المخاطب والغائب، مما يعني حضور المؤلف والمخَاطَب في المقدّمة حضورا صريحا دون المشاركة في أحداث الرّواية، وقد اتّخذ هذا الحضور أشكالا متعدّدة، تتمثل في مخاطبة القارئ مباشرة، منها «تعرفون ولا شك... إذ أنّني سأقص عليكم أحسن القصص وأمتعها... أطلب منكم أن تبحثوا عن أمكنة... هيّا أسرعوا واجلسوا... تشبّثوا بالأحراش... سادتي المستمعين أنا في خدمتكم.... حدّدوا طلباتكم... هيّئوا أنفسكم للإقلاع... وسّعوا... اصبروا عليّ قليلا...»[32] ، فهذا النّوع من الخطاب موجه إلى القارئ مباشرة، ويسعى به المؤلف (السارد) الخارجي إلى الإقناع والتأثير لتحقيق غايات يرمي إليها هو نفسه بما يخدم استراتيجياته في كتابته الرّوائية.

كما حفلت الرّواية بالعناوين الفرعيّة الدّاخلية لتمنحها بعدا توثيقيا أو تضفي عليها نوعا من المشروعية وتخفف من الطّابع اللاّعقلاني لبعض شخصياتها ولأحداثها، وهذا التوخي في الإخراج يؤكد سمة الإدراك الكلي للراوي، مما يجعل معرفته غير مساوية بمعرفة الشخصيات، بل أكثر معرفة منهم، ويجعل التّبئير غالبا في درجة الصّفر. «والتّبئير هو اختيار الراوي مركزا محددا موقعه، يدرك من خلاله ذاته، أو العالم الذي تتضمّنه الحكاية، وهذا الإدراك يتّم عبر قناة ناقلة مما تشمله حواس هذا الرّاوي»[33]، والتّبئير ثلاثة أنواع: داخلي، خارجي، تبئير صفر[34]، والمعوّل عليه في التّمييز بين هذه الأنواع هو مقدار معرفة الرّاوي بالحكاية مقارنة بمعرفة الشّخصية بها، والرّواية العجائبية العربية يكون التّبئير في أغلبها صفر.

تدلّ بداية الرّواية والعبارات الواردة فيها، والتي تخاطب المتلّقي مباشرة على أنّ الرّاوي يأخذ بيده شيئا فشيئا ويستدرجه ليدخل به إلى عالم الحكاية في هذه الرّواية.

3- عجائبية الشّخصيات:

إنّ الشخصية الرّوائية بكلّ تجلياتها ليست سوى عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية وفق رؤية فنية تتحكم في النّص السّردي، « والشّخصية العجائبية ما هي إلاّ مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقعي واللاّواقع وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها العجائبية الحديثة لتعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنّما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطّبيعة».[35]

ويتّم في الرّواية العجائبية وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشّخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه الشّخصيات على خرق العرف الطّبيعي وخلق قوانين جديدة، تسعى بعض الرّوايات العجائبية إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدّهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنّبات.[36]

إذا تأمّلنا في روايةّ الغيث" سنلاحظ أنّها حافلة بالشخصيات العجائبية، حيث أخرجها الكاتب من طابعها الواقعي ليلبسها بعدا عجائبيا غريبا عن الواقع الذّي نعرفه، ومن أمثلة ذلك، شخصية "الشّيخ امبارك"، بدأ السّارد الحديث عنها بإظهار الجانب العجائبي فيها، فيقول: «حكايات عجيبة غريبة تُروى عن الشّيخ امبارك، قيّم زاوية سيدي المخفي. إنّه مقرئ قرآن ومطبّب بالأعشاب، يصنع التّمائم بخطّ آيات بيّنات على قطع أوراق... كما يقدّم مجموعة أعشاب وجذور نباتات نادرة، يقتلعها بنفسه من الأحراش المجاورة...».[37]

استقرّ "الشّيخ امبارك" في مزار سيدي المخفي، فأخذ مكان هذا الأخير قيّما وسيّدا للمزار، اشتهر بإخصاب النّساء العواقر بطريقة عجيبة، انتشر هذا الخبر عبر السّهول والرّوابي، وتكاثرت العواقر وتدافعتإليه، إلى أن اكتشف أمره ذات مرّة، بينما أتى زوج بزوجته من قرية قصية، يطلب الذرية، وبعد حوالي نصف ساعة من دخولها، « فجأة ارتفعت صيحة بداخل المزار، ماذا يحدث؟ ارتعش جسمه تحت وخزة أشبه بالرّصاصة... انفتح الباب بعنف وخرجت زوجته نصف عارية، تسوّي جبّتها، والشّيخ يمسكها من الذّراع ليعيدها إلى الدّاخل، صعق الرّجل من الفضيحة، وأدرك في تلك اللّحظة مكر الدرويش الذي يخصب بنفسه الزّائرات العواقر...»[38]، أمسك الزّوج عصاه وتبع الشّيخ وأراد قتله، ولكنّه باعتباره شخصية عجيبة كان أسرع منه فأغلق الباب من الدّاخل، لم يفلح الرّجل مع الحاضرين في كسر الباب، ثم أمرهم الشّيخ بالتوقف وأنّه سوف يخرج، طلب منهم كأس ماء لكي يتوضأ ليصلي، آخر ركعة، لعلّ الله يغفر له زلاته، فقدّموا له ما طلب، وانتظروا خروجه، فلم يحدث ذلك إلاّ « في لحظة ما، انتبه أحد الرّجال إلى تسرّب الماء من تحت الباب، مياه سوداء، وسخة، ثمّ لاشيء. ارتفعت أصوات تطلب من الشّيخ الخروج بسرعة، وإلاّ... لا مجيب... قرّر كسر الباب. ولكن البناية كانت فارغة، بحثوا بداخلها جيدا. لا أحد. لا

أدنى أثر للجاني»[39]، اختفى الدرويش مخصب العواقر، «ذُهل الحاضرون الذين صمموا على حرق الشّيخ حيا، فانتابهم خوف ميتافيزيقي، لا تفسير له وهم يكتشفون اختفاءه، شلّت حركاتهم وجمدوا في أماكنهم، أين يكون الدرويش قد اختفى؟ يروى الكثير عن قدراته الخارقة. من يدري لعله استعان بالجن الأحمر؟ إن هؤلاء الدراويش يملكون علاقات مريبة مع العفاريت والجّنة. لاحظ أحدهم أنّ الماء قد تبخّر... ألا يكون الشّيخ هو الذي مُسخ إلى ماء كي يسهل عليه الإفلات من قبضة الغاضبين...»[40].

وكان "الشّيخ امبارك" قد تعلّم كلّ ما يفعله عن جدّته التي « تمتهن الدّروشة والتطبيب بالأعشاب، كما تقرأ الغيب في الكفوف وتبطل السّحر في بيض الثعابين...».[41]

حدث أن التقى صدفة بالشيخ "إدريس"، وهو درويش مغربي، امتدّت شهرته إلى آفاق واسعة من السّاحل الصّحراوي، وعلّمه الكثير أيضا من أمور الدّروشة.

كان "الشّيخ امبارك" يحكي لابنه "المهدي" الكثير من الحكايات العجيبة و الغريبة، لذلك تأثر به، وبعد وفاة والده بسبب مرض السّرطان، هجر المنزل العائلي متّجها إلى ضريح "سيدي المخفي"، وقد ظهرت عليه هو الآخر علامات الجنون، حاول "اعمر حلموش" مساعدته، فلم يتمكن من ذلك لأنّه اختفى دون سابق إنذار.

بقي "المهدي" يعيش الهواجس وهو داخل الضّريح، وبقي يحلم مثلما حدّثه والده عن رغبة "سيدي المخفي" في إيجاد ذلك النّفق السرّي الذي يساعده على قطع المسافة الشّاسعة بين مكة المكرّمة والمغرب، « احتفظ بذلك الحلم الهائج بداخل أوصاله في أن يتمكن من الولوج ذات فجر، قبل أن تغرق قمة الرابية في نور الشّمس، بداخل الممرّ الدّيماس الذي سيوصله دون ريب إلى الكعبة الشريفة»[42]، إلى أن اكتشف "المهدي" « مخطوطا قديما، مغطى بالغبار: عشرات الصّفحات كتابتها متناسقة...»[43]، قرأها بشره لا مثيل له، اكتشف حكايات عجيبة عن عالم الأولياء العجيب أهل الكرامات والأفعال المستحيلة، تتجاوز تلك التي رواها له أبوه "الشيخ امبارك" و "اعمر حلموش"، لفتت انتباهه حكاية الصّوفي "إبراهيم عبد الله"، الذّي قرّر أن يحج ماشيا على رجليه راكعا ساجدا زهدا في ملذات الدّنيا وخضوعا للإرادة الإلهيّة، اكتسب بعد تلك الحجة كرامات جليلة، كانتقاله بين ضفتي نهر الفرات دون معبر ومشيه فوق سطح الماء، وقدرته الخارقة على إحضار شخص ما في لمح البصر من بلاد بعيدة،...

قرر "المهدي" أن يفعل مثل "إبراهيم عبد الله"، انطلق من "عين الكرمة" دون أن يتزود بزاد يتقوّت به في طريقه، متيقنا أنّ الله سيكرمه وينزل عليه الكرامات. ولكن الشّرطة لم تسمح له بمواصلة السّير لأنّه لا يملك جواز السّفر، فعاد خائبا إلى بلدته، حيث تعرّف على صديقه "سليمان" ليبدآ معا مشوارا جديدا.

يركّز الكاتب كثيرا على شخصيّة "المهدي" واصفا إيّاه بأبعاد كثيرة بداية من المظهر الخارجي إلى المظهر السّلوكي والنّفسي والاجتماعي، فقارئ الرّواية لا شك سيتهمه بالجنون المؤكد وجهله بالكثير من الأمور التي تغيّرت

واختلفت عن عهد "إبراهيم عبد الله"، فقد وصفه وصفا جسديا ليعبّر عن التّناقض الصّارخ بين هذا الشّاب ورغباته، «شاب نحيف، ملابسه مغبّرة، أشعث الشّعر، بلحية حديثة العهد، وتلك النّظرة الهادئة، على شفى حفرة من البله».[44]

وبعد محاولته الفاشلة للوصول إلى مكة، وعودته إلى "عين الكرمة"، اكتسب سلوكات جديدة، «بدءا تخلّص من ملابسه الأوروبية، مستبدلا إياها بلباس إسلامي: قميص على شكل جلابية وعلى رأسه شاشية بيضاء. كما أطلق العنان للحيته، فانتشرت بفوضوية نحو كلّ الجهات مثل النّبتة البرية في أرض جدباء».[45]

أصبح "المهدي" يتردد مع صديقه "سليمان" على مسجد "سيدي عبد الرّحمن"، ويؤديان الصّلوات الخمس في أوقاتها، انشغل "المهدي" بقراءة القرآن الكريم والكتابات الفقهية، فالتحق به فتيان آخرون وصاروا جماعة، فطلب منهم عدم الصّلاة خلف الإمام لأنّه في رأيه: «موظف عند الدّولة الشيوعية التي تملي عليه خطبه».[46]

ومن خلال ذلك نصّب "المهدي" نفسه إماما، وراح يبحث عن مكان لبناء مسجد، مع أصدقائه الذّين تجمعوا عند مدخل المدينة في أوّل النّهار، يرتدون ملابس متنوعة، «أقمصة، جلابيب، سترات ومعاطف، بألوان باهتة، لا تخرج عن الأبيض والرّمادي والبني، على الرؤوس شواشي بيضاء، مستديرة الشّكل أو مسنّنة قليلا، أو طاقيات غريبة استقدمت توا من آسيا الصّغرى القروسطية، وفي الأقدام أحذية جلدية خشنة أو مطاطية رياضية. أمّا الوجوه، فتخفيها لحى كثة، سوداء، وفي الأيدي مسابح...».[47]

هذا، وقد اعتنى الكاتب بوصف الملامح الجسدية حتى للشخصيات الأخرى، كما حدث مع وصف "نايلة" أمّ "المهدي"، وابنتها ليلى كذلك، يقول في وصف "نايلة" عندما رآها "اعمر حلموش" المجاهد الصّنديد لأول مرّة عندما طلبت منه إنقاذ زوجها من الرّجلين اللّذين أخرجاه من بيته إلى الغابة لقتله، لأنّه تواطأ مع المستعمر الفرنسي أثناء الثّورة: «قامة رشيقة، جيد ممشوق، عينان لوزيتان، وجنتان بارزتان، صحيح أنّها نحيفة، ولكن ملامح وجهها جذابة، طافحة بالأنوثة»[48].

وكذلك وصف "ليلى" الابنة غير الشرعية لـ "نايلة" وصفا مثيرا، فقال: « تمدّدت السّنوات بسرعة وفي غفلة عن ليلى، كادت لا تنتبه إلى تحوّل جسدها، انتفخ صدرها بسخاء ملحوظ، نبتت قامتها كما البرعم في أرض خصبة مسقية، كانت تتجول في جسد فتاة بالغة، كالثّمرة اليانعة، المغرية، المثيرة للشهية، في حين لازالت تظهر سلوكا ومواقف طفلة بريئة، غير مدركة للكمائن المنصبة في طريقها»[49].

غير أنّ شخصية "المهدي" تتجلى في الرّواية بوصفها من أهّم الشّخصيات، لما تحمله في تركيبها من تناقضات وصفات تتسم بالعبثية، وسوء فهم للدّين، ساعيا إلى تقويض أخلاقيات المجتمع، فكانت عمليّة بناء هذه الشخصية تتوخى أن تجعل منه رمزا عبر المعطيات العجائبية والواقعية، لمرحلة كامنة في تاريخ الجزائر المعاصر، خاصة العشرية السّوداء، والتي عبّر عنها بالعمليات التّخريبية التي قام بها المهدي الذّي يتزعّم أصحاب النّاقة.

تأتي عمليّة بناء الشّخصية في الرّواية على مراحل، تؤكد كل مرحلة على تيمة معيّنة، ترتبط بسابقتها لتتظافر هذه التيمات فيما بعد في رسم معالم الشّخصيات العجائبية (المهدي، الشّيخ امبارك، سليمان، أصحاب النّاقة،...).

ومن جهة أخرى يعطي الكاتب للشّخصيات بعدا آخر، وهو البعد الأخلاقي، ويتمثل ذلك في شخصية "اعمر حلموش"، الذي يقيم علاقة غير شرعية مع "نايلة" أم "المهدي"، تناقضا مع شخصيّة المجاهد المدافع عن الوطن وأبنائه وكرامته، وإقامة علاقة أخرى لـ "نايلة" مع ربّ البيت الّذي عملت به كخادمة، ثمّ العلاقات المشبوهة لابنتها "ليلى". ذلك أنّ الملامح الجسدية لا تكفي وحدها لرسم الشّخصية، ولذلك نجد الكاتب يسبغ على شخصياته أوصافا كثيرة، ومن أمثلة ذلك السّلوكات المشينة التي يقوم بها أصحاب النّاقة سواء عن جهل أو تجاهل، حيث تتناص الحادثة مع حادثة النّاقة في عهد الرّسول –صلى الله عليه وسلّم– عندما هاجر إلى المدينة المنورة، وانساق خلف ناقته لترشده الرّشاد المبين، كونها مأمورة، فتجوب النّاقة شوارع المدينة، ثمّ تتوقف في مكان ما حيث يجب أن يُرفع مسجد الإسلام.

استحضر "المهدي" تلك الحادثة، وقال لأصحابه: «اليوم، وبعد مرور خمسة عشر قرنا، نحن أتباعه الأوفياء، سنقتفي أثره، كلكم يعلم أنّنا بحاجة إلى مسجد، وهذه فرصة من ذهب، سيكون لنا مسجد، وفي أقرب وقت ممكن، هذا المساء قبل غروب الشّمس، إن شاء الله تعالى، النّاقة هي التي سترشدنا إلى مبتغانا، بمباركة

الله ورسوله الكريم»[50]، إلى أن توقفت النّاقة عند سوق الفلاح، فقرّر "المهدي" وأصحابه بناء مسجد هناك.

إنّ تصرّفات "المهدي" وأصحابه مع النّاقة توحي بخلل في عقولهم، والتي أتقن الكاتب وصفها بطريقة تجعل منهم أضحوكة ومسخرة وشخصيات عجيبة، وصولا إلى كل التصرفات السيّئة التي قام بها هؤلاء من تعذيب الناس وتخريب الممتلكات وقتل الأبرياء، وغير ذلك. هي تصرفات مركبة ومعقدة جدا، بداية من تقليد "المهدي" لإبراهيم عبد الله، ثم حادثة النّاقة، ثم ما تلاها من أفعال أخرى تفسّر كلها بتفسيرات أبعد ما تكون عن المنطق والواقع، بل هي تصرفات لا منطقية ولا مبرّر لها.

إنّ "المهدي" بأفعاله العجائبية اللاّمعقولة يوحي بأنّه شخصية مريضة نفسيا، تعاني من اضطهاد روحي، وانحطاط في السّلوك، فيحدث الصّراع في الرّواية وتتناقض المصالح.

وفي خطّ سردي مغاير تتجلى شخصية "نايلة" التي كانت ضحيّة اغتصاب من طرف المستعمر الفرنسي، ثمّ زواجها من "الشيخ امبارك" ذلك الدّرويش العجيب الذّي كان يخصب النساء العواقر بطريقته الخاصة، ثم علاقتها مع "اعمر حلموش" المجاهد، وعلاقتها مع صاحب البيت الذي عملت فيه كخادمة، وإنجاب ليلى التّي كانت لها قصص أخرى، وهذا ما شكل تجاوزا للقيم الإنسانية والأخلاقية والدينية.

أمّا الجانب العجائبي الأكثر ترويعا في هذه الرّواية، هو حينما قرأ "المهدي" في ذلك المخطوط عن معجزة "محمد ابن تومرت" الذّي سمي في الأخير بـ "المهدي بن تومرت"، وتكلّم مع الأموات، أو مع "إبراهيم عبد الله" الذي تحرّكت الكعبة الشريفة لاستقباله، ولذلك ظلّ "المهدي" مهووسا طول حياته بأن يكلّمه الأموات، وتحدث له المعجزة، وانطلاقا من ذلك ذهب به خياله بعيدا، فتمنى لو عاش لحظة أشبه بتلك التي عاشها "محمد ابنتومرت". إلى أن حدثت تلك المعجزة والحدث العجيب، فصارت واقعة عجيبة يرويها الناس في مقاهي "عين الكرمة"، و«في نظرات السّامعين قلق غريب، قلق أقرب إلى الخوف، ذلك الخوف الميافيزيقي الغامض الذي لا يشعرون به إلا عند حدوث الكوارث الطبيعية العظمى، كالزّلازل والفياضانات... يروى أنّ طفلة في السّابعة من العمر، مصابة بمرض الصّرع منذ شهورها الأولى كما تعاني من تخلّف ذهني، توفّت دون سبب ظاهر مع أولى تباشير الفجر. وفي اللّحظة التي وضعت بداخل القبر، طفقت تتحرك وتغمغم، ذهل المشيّعون وسارع رجل إلى فك رباط الكفن، نظرت إلى الوجوه المشرئبة، وقالت بصوت رقيق أشبه بالدّعاء: –المهدي، أين المهدي، أريد رؤية المهدي... ثمّ سكتت وأغمضت عينيها».[51]

ولما سمع "المهدي" ذلك فكّر أنّ هذه الحادثة العجيبة ليست سوى علامة من علامات العناية الإلهية تتجسد أمامه. وصل إلى المقبرة، لكن الطفلة كانت قد ماتت، انصرف الجميع وبقي "المهدي" هناك غارقا في تأويلات مضللة، يقارن نفسه بالرسل والأنبياء.

أما أسماء الشخصيات، فالكثير منها يتصل بقصدية معينة، مثل تسمية "الشيخ امبارك" و "المهدي" التي فيها جانب من السّخرية، فـ "الشيخ امبارك" الذي يخصب النّساء العواقر بطريقة مريبة جعل له الكاتب اسما مباركا إمعانا في السّخرية من هذا الشّخص المتهور، وكذا اسم "المهدي" الذي هو إشارة إلى اسم المهدي المنتظر الذي سيأتي في آخر الزّمان ليملأ الأرض عدلا.

والسّخرية من أهم الميكانيزمات التي يعتمد عليها الخطاب العجائبي، وهذا ما يطلق عليه اسم الباروديا أو المحاكاة السّاخرة، وبالتالي لا يمكن فنيا وإيديولوجيا فصل العجائبي عن فن السخرية الذي يدل على الانقسام الذي يشعر به البطل وهو يواجه تحديات الواقع.[52]

وعندما يتداخل الأدب العجائبي مع أدب السخرية، فإنه ينبغي أن يوظف هذا التداخل بطريقة فنية لخدمة مضمون النّص وإضفاء صفة الواقعية عليه، وهي تتضافر لنقد الواقع وتأسيس عالم فني تسهم في بنائه عدّة عناصر: سرد، شخصيات، أحداث، ضمائر، فضاء زماني ومكاني، لكنها لا تخلو في كثير من الأحيان من عنصر ذاتي يعكس ذات الفرد المبدع وبعض خصائصه الشخصية.[53]

انتظمت أسماء الرّواية في نظام صارم أدّى إلى تعميق الدّلالة بوجود عالمين متصارعين ومتناقضين، هما الواقعي والعجائبي يكمل أحدهما الآخر، هذا النظام يتأسس على حركتين، الأولى حركة تناسب وتطابق تؤدي إلى مفارقة

لوضع شخصيّة "المهدي" مع محيطها مولدة بذلك أجواء عجائبية، والثانية حركة تنافر وتعارض بين اسم الشخصية وصفاتها، مثلما حدث مع "الشّيخ امبارك".

هذه الأسماء يُفترض أن تحمل الخير والأمل، فالمبارك من البركة و "المهدي" يهدي الناس إلى الحق والصّواب، ولكنّها كانت رمزا للشرّ واللارحمة، وجفاف العلاقات الإنسانية والخراب، مما جعل من هذه الأسماء مفارقة لمرجعياتها، وهذا ما ساعد على بروز الأحداث العجائبية في هذه الرّواية، وما عنوان الرّواية (الغيث) إلاّ رمزا لقحط القلوب وجفافها، كأنّ عقاب الله ينزل عليهم لمنع الأمطار من السّقوط رغم صلاة الاستسقاء التي ظلوا يكرّرونها دون جدوى.

إنّ رواية "الغيث" قدّمت أوصافا خارجية ونفسية واجتماعية لشخصياتها، غير أنّ الاهتمام الأكبر انصبّ على مسألة في غاية الأهمية في النّص العجائبي، وهي تجاوز المألوف والعادي والنّواميس الطبيعية للحياة والجمع بين الأشياء والموجودات المتناقضة والتأكيد على الفعل الخارق والغيبي للشخصية الروائية، مما أضفى عليها أبعادا عجائبية تآزرت مع باقي مكونات الحكي في تشكيل الصورة الكلية للنص الرّوائي.

5- عجائبية الفضاء وتحولاته:

إنّ مفهوم الفضاء يتّسع ليشمل الزمان والمكان، ووجهة النظر، فالفضاء هو الحيّز الرّمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب».[54]

تجري أحداث رواية "الغيث" في مدينة "عين الكرمة"، و«في السّهل الممتّد إلى ما لا نهاية، تقبع عين الكرمة وسط البساتين المهملة، منطوية على خدرتها المستفحلة، منتظرة أن تُزف عروسا للأسياد الجدد»[55]، وقد ارتبطت الأماكن بالشخصيات التي تتحرّك فيها، والتي تسبح في فضاءات عجيبة وسط كائنات غريبة، في الغابات والأدغال، والوهاد، والشّعاب والجبال الشّامخات، ومن جهة أخرى يكتسي المزار والزّاوية والمسجد وغيرها، فاعلية ساهمت في تعميق أبعاد الحادثة، ولقد اجتهد الكاتب في وصف هذه الأمكنة لخلق ديمومة إحساس تربط الأماكن بالشخصيات، ووظفها بطريقة تجعلها ترتقي جماليا وفق انفعالات وتصورات تلك الشّخصيّات، مما يعني أن الأماكن عند الكاتب لا تعني ذلك البعد الهندسي الجاف بقدر ما تحمل من دلالات وإيحاءات في ظلّ تواجد الشخصيات بها، وقد كانت معظم الأماكن مشحونة بدلالات العنف، والقوة والرّعب والتمرّد، اتّسمت فيها حركية الأحداث بالجانب العجائبي الغريب في كثير من الأحيان.

تحمل أماكن الرّواية في أغلب الأحيان أبعادا عجائبية يشير إليها الكاتب في بداية الرّواية، حيث يقول: «سيحملكم صوتي بعيدا، إلى أبعد ممّا يرغبه خيالكم، وستسبحون في الفضاءات العجيبة، وسط الكائنات الغريبة، ستتوغلون بداخل غابات وأدغال تخجل أشعّة الشّمس من الولوج إليها. سأمتحن أعصابكم عبر الوهاد

والشّعاب والجبال الشّامخات، وإن أردتم حلّقت بكم عبر السماوات السّبع، وأنتم مسترخون على السّجاد الطّائر، أو معلّقون بمخالب طائر الرّخ العملاق».[56]

توقف "المهدي" عند أسفل غابة الصّنوبر، مشى خطوات، فحص المكان باحثا عن الدّرب الّذي تعوّد أن يسلكه، الدّروب كانت ستؤدي حتما إلى مزار سيدي المخفي المنتصب بشموخه على قمّة الرابية، تمنى لو يصل بسرعة إلى الضّريح، وبعد مقاومة كبيرة وصل إلى هناك، « براحة يد مرتعشة دفع الباب، فارتفع صرير أشبه بأنين الأشباح، شعر بوخز في أحشائه فتوقف واجما، سوّطته روائح المقفول والبخور، لتوقظ في نفسه تلك الأجواء الغريبة، حيث تتلاشى فيها الفوارق بين الواقع والخيال، بين الطّبيعي والسّحري، وتقرّبه من عوالم الكائنات اللاّمرئية».[57]

وبقرب مدخل المزار، في زاوية ما، ذكرت عجوز أنّه كانت هناك بئر قرب نخلة، ماؤها فيه بركة ويصلح للعلاج لأنه يأتي من بئر زمزم، «سمعت الخبر من جدّتي رحمها الله. قالت بأنّ أمّ الولي الصّالح فقدت طاسها بداخل بئر زمزم أثناء حجها إلى البقاع المقدسة، وعند عودتها وجدته عائما على سطح ماء هذه البئر، لهذا الماء منافع جمّة، له قدرات علاجية عجيبة. كان سيدي المخفي يستخدمه للرقية. وكان يزيل الأمراض من الأجساد في لمح البصر، فيعود المرضى إلى ديارهم معافين»[58]، حكت تلك العجوز عن هذا المكان العجيب وعن تلك البئر العجيبة ولكن الأغرب من ذلك هو اختفاء العجوز بعد تصريحها بهذا الكلام.

بقي المزار مهملا بعد اختفاء الدرويش (الشّيخ امبارك) الّذي مُسخ إلى مياه سوداء وسخة ثم تبخر واختفى الدرويش.

تعوّد "المهدي" أن يجلس بداخل الضّريح، تتقاذفه أحلام متموجة، إلى أن عثر على ذلك المخطوط الذي قلب حياته رأسا على عقب، حيث تأثر بقصة "إبراهيم عبد الله" وقصة "محمد ابن تومرت"، ومن ذلك اليوم وهو مهووس بتقليده إلى درجة الجنون، « إنّ ما اكتشسفه يتجاوز كلّ الحكايات العجيبة التي رواها له أبوه و "اعمر حلموش" مجتمعة».[59]

تتشكل الأمكنة العجائبية في رواية "الغيث" وفق رؤية واضحة لدى مؤلفها، تشتغل على ثنائية فكرية دينية (المسجد، الكعبة الشريفة،...) ترتبط بالعلوي الذّي هو الجنّة وأرضية تتمثل في الواقعي.

والمكان الأرضي يتقاطع ويتماهى بإشاراته الجغرافية والتاريخية ومرجعياته الواقعية في مدينة "عين الكرمة". أما العلوي فيستثمر المعطيات الدينية والثقافية. ويأتي رسم هذه الأماكن على شكل عجائبي/ واقعي، ومن خلال ذلك يبرز الحدّ الفاصل بين العالمين المؤطرين للرّواية، هما الأرضي والعلوي.

ويبرز كذلك الحدّ الفاصل بين عالم المدينة وعالم الرّيف، وكانت "نايلة" كساردة من الدّرجة الثّانية قد عبّرت عن هذا الفرق الواضح بين العالمين، بمجرد دخولها إلى بيت في المدينة متعجبة من ذلك، فالبيت موجود بشكل ما في

الواقع، ولكنّها جعلت منه مكانا عجيبا، كونها لم تر مثله من قبل، فتقول: «حينما وطىء لأول مرة نعلي البالي الأرضية المبلطة لذلك الرّواق الطويل العريض، بقيت مشدوهة، فاغرة فمي من العجب العجاب الذي يمتد أمام بصري المرتبك. ما أجمل البيت؟ الغرف واسعة، مضيئة، مؤثثة بأفخر الخزائن والطاولات والسّقوف عالية مزينة، النّوافذ والأبواب متّسعة...»[60]، تواصل كلامها، فتقول: «وأنا الفخورة بكوخي الواطىء، اللاّصق بجنب الهضبة كحلزون جاف، في خوف دائم من أن يصدم رأسي سقف الدّيس والتّبن».[61]

تقارن "نايلة" بين عالم المدينة وعالم الرّيف والغابات حيث كانت تعيش ، فثمّة فرق واضح بينهما، ترتكز في وصفها على عالم اللامعقول الذّي وصفته بالعجب العجاب في توصيف عالم واقعي معقول، تهدف من خلاله إلى الكشف عن الصورة الجميلة لهذا البيت (الفيلا) في المدينة والصورة البشعة لكوخها.

إنّ المكان الواقعي المقدّم بصورة عجائبية لم يأت منفصلا عن باقي مكونات البنية السّردية، ولا سيما الشخصيات، ذلك أنّ المكان الروائي يعمّق الإحساس والتعجب من أماكن يراها الإنسان لأول مرّة ويكشف عن قسوة المكان الذي كان يعيش فيه.

أمّا المكان العلوي فإنّه يتعالق نصيا مع المكان الدّيني (الجنّة/ النار،...)، هذا المكان لا يعبّر عن حدود جغرافية واضحة المعالم، بقدر ما يمثل رؤية فلسفية فنية.[62]

ومن خلال الصّراعات والتناقضات التي تعيشها الشّخصيات في مدينة "عين الكرمة"، بل وفي أماكن مختلفة من هذا العالم، يحاول الكاتب وهو الراوي الخارجي أن يرسم توصيفا لا واقعيا خياليا يدلّ على عالم مفقود، وهو عالم القيّم و الأخلاق والمساواة والعدل والمحبّة، بعيدا عن العالم الواقعي حيث تدهور القيّم الأخلاقية والكراهية والحقد والبغض، التي تتحكم في تصرّفات الشّخصيات، كتلك التصرفات المؤذية التي كان "المهدي" وجماعته يقومون بها باسم الدّين، خاصّة حادثة تهديم "سوق الفلاح" لبناء مسجد مكانه بعد أن توقفت النّاقة هناك.

غير أنّ المفارقة الكبرى وهي مفارقة ساخرة تأتي في خاتمة الرّواية عندما يكشف عن الحقيقة والوهم الذّي عاش "المهدي" لأجله هو عالم لا وجود له إلا في أحلامه وهلوساته، وذلك عندما «أخرج خنجره وأدخله في ثقب بين الألواح الخشبية الرثة وضغط بقوة، زلج السكين وكاد يجرح يده... بعد عراك، تمكن من كسر اللّوحة، ثمّ جذب بقيّة الأخشاب الأخرى من جهة العرض، فظهرت فتحة واسعة مظلمة... أدخل رأسه وخطى خطوات داخل الظّلمة... ما خلاه نفقا، ليس إلا حفرة ضيّقة، بلا مخرج. خرج يجرّ وراءه خيبة قاتلة. أخذ الشّمعة ودخل مرّة ثانية... هناك في العمق ترقد رفاة بشرية: جمجمة وعظام مكسّرة. أطلق صرخة مسعورة، ضرب رأسه ضدّ الجدار، شعر بطاقة تدميرية تزحف لجسده... بضربة قدم جنونية، زعزع الجدار المحاذي للباب، تحرّك السّقف وسقط التراب والحصى فوق جسده. خرج مسرعا إلى البطحاء... بعد مدّة دخل إلى الضّريح، تناول علبة الكبريت، فأضرم النّار في أوراق المخطوط، ثم أخذ الصّفحات المشتعلة وبعثرها على القماش، بسعار حيوان مجروح».[63]

وهكذا اشتعل الضّريح بأكمله، و "المهدي" يطوف حول البناية المهدّمة، «يحمل لوحة مشتعلة بيده اليمنى، يؤجج بها النّار، وخنجره باليد الأخرى، يصرخ، يرغي ويزبد كالمعتوه»[64]، وهكذا تنتهي أحداث الرّواية العجيبة بجنون "المهدي، والعودة إلى العالم الواقعي، والاستسلام له، فقد شكّل النفق الموجود في الضّريح صدمة كبيرة له، فكان خيبة أمل عاش متمسّكا به طول حياته.

هذه الرّواية تتناص بشكل كبير مع رواية دون كيشوت"، حتى وإن اختلف موضوعهما، إلا أن الكاتب أحسن استثمارها، بأن جعل البطل يدور في حلقة مفرغة ويتوهم أمورا لا وجود لها ولا علاقة لها بالواقع، تنتهي كلاهما بالعودة إلى العالم الواقعي والاستسلام له، بجنون "المهدي" وموت "دون كيشوت"، هذا وكان الكاتب قد أشار إلى أن ما يحدث من أحداث عجيبة في الرّواية لا يعدو أن يكون معركة دونكيشوتية، في قوله: « كلّما صغُرت المسافة التي تفصلهما عن "عين الكرمة"، إلا وتبخرت الأحلام أكثر فأكثر مثل ضباب صباح ربيعي عند تقدّم النّهار وارتفاع الشّمس لتترك المكان لواقع مليء بالصّخب والعنف، الذي سيخوضان ضدّه طوعا أو كرها، معركة دونكيشوتية غير مسبوقة».[65]

أمّا بالنّسبة إلى الزّمن، فإنّ الرّواية مدونة سردية مبنية على علاقات زمانية متشابكة ومعقدة، والرّواية ليست سوى «تركيبة معقّدة من قيّم الزّمن»[66]، وإذا كانت الرّواية التقليدية قد بنيت على مبدأ الالتزام بنظام التّسلسل الزّمني، فإنّ الرّواية الحديثة لا تلتزم هذا التسلسل المنطقي للأحداث، وإنما ترتبها وفق رؤية فنية جمالية، تكسّر خطية الأحداث وتسلسلها الزّمني.

تقوم رواية "الغيث" على فكرة إهمال التّسلسل الزّمني للأحداث وقيام مفارقة كبيرة بين زمن الأحداث وزمن السّرد، ويعود ذلك إلى تقنيتي السّوابق واللّواحق. ولعلّ أهم سابقة في الرّواية تتمثل في رغبة "المهدي" في حج بيت الله على طريقة "إبراهيم عبد الله"، وهاجس النّفق داخل الضّريح الّذي جعله يتوهم أمورا لا أساس لها من الصّحة، فكانت خيبة أمله كبيرة. وكذلك الكرامات التي كان ينتظر أن تتحقق له، وأن يكلّمه الأموات وغير ذلك. هذا الاستباق مؤطر بأفعال عجائبية لشخصيّة "المهدي"، كلّ مشهد سردي يؤسّس حضوره وفاعليته من خلال ارتباطه بالأحداث اللاّحقة، ويعمل بوصفه تمهيدا لها ومؤشرا حقيقيا على حدوثها.

تشكل الأحلام بنية زمنية استباقية في الرّواية، تكون لها أهمية واضحة في تأطير الأجواء العجائبية وتحديد فعاليتها، ومن ذلك حلم "المهدي" بعد أن أنهى قراءة الصفحات المائة والسبع والخمسين من المخطوط الذي أخرجه من الضّريح، «ورأى فيما يرى النّائم شيخا ضامرا يجلس فوق صخرة في أعلى جبل يناديه ليلتحق به. حاول التسلّق بين منعرجات السّفح الحجري ولكنّه زلق عند أولى الخطوات... وقف الشّيخ مستعدا للذّهاب. صاح "المهدي" صيحة عظيمة ليطلب من الشّيخ الانتظار... ركض ينوي التسلّق من جديد، تمكن من قطع مسافة قرّبته من الشّيخ الّذي أدار له ظهره، ولكنّه فقد توازنه وسقط في هاوية بلا قعر، حينذاك استيقظ لاهثا يتصبّب عرقا».[67]

أما اللواحق (أو الاسترجاع أو الاستذكار) فلها حضور مكثف في هذه الرواية، وتأتي في مقام استرجاع بعض الأحداث الماضية أو استذكار حالة ماضية أو في مقام تفسير وشرح لتصرفات الشخصيات الغامضة. ومن أمثلة ذلك حكاية العلاقة بين "اعمر حلموش" و "نايلة"، حيث دخلت "لالة فطومة" إلى ساحة الحكي لتحكيها لجارتها وتجعل منها حادثة عجيبة وغريبة، وحادثة اختفاء "الشيخ امبارك" مخصب النّساء العواقر، التي ظلت تتردد في الرّواية بشكل مكثف، وتعود إلى الحكي من حين لآخر، وكذا التصرفات العجيبة التي كان يقوم بها "المهدي"، ظلّت تتكرر بطريقة تفاجئنا بالعجب في كل مرة.

إنّ الزّمن الواقعي الذي يعرضه الخطاب الرّوائي يبتعد عن التّسلسل الزّمني الخطي، هذا الزمن المشبع بالفوضوية واللاعقلانية والسّكونية التامة والمطابقة بين أحداثه على الرّغم من اختلافها، يتقاطع مع الزّمن الأخروي الممتّد بديمومته والمنفتح باستمراريته، والذي يميز هذا الزّمن خلوه من الإشارات الدالة على تحديد ماهيته فتنعدم الأبعاد الثّلاثة (الماضي/ الحاضر/ المستقبل)، ولا ينبثق منه إلا الزّمان الآني.[68]

إنّ المكان العلوي بامتداده ولا نهائيته هو الذي يعيد تشكيل الحياة المنتهية في المكان الأرضي، «الموت ليس إلا عبورا يجهل الإنسان تفاصيله، ولكنه يوصله حتما إلى جنّة الميعاد. أين ملايير البشر الذين ملئوا الأرض بصخبهم وأشجانهم؟ لولا الموت الذّي يفسح المجال للآتين لاكتظّت الأرض وقلّت خيراتها وتقاتل النّاس مثلما تتقاتل الذّئاب الجائعة للفوز بجثّة عفنة».[69]

ومن جهة أخرى تشير اللّواحق في الرّواية إلى خيبة أمل "المهدي" الذي وصل إلى حالة الجنون في الأخير، نتيجة اكتشافه حقيقة النّفق في الضّريح، الذي ظلّ أمله لتقليد "إبراهيم عبد الله"،... للحج إلى بيت الله وجعله صاحب الكرامات.

وقد لجأ الكاتب إلى استخدام تقنية التلخيص لما حدث قبل وأثناء وبعد الثورة التحريرية الكبرى، واختصر الأحداث في روايته هذه، مشيرا إلى الأحداث العجيبة التي مرّت بها الجزائر، غير أنّ ذلك لم يمنع من بروز تقنيات أخرى، كتقنية المشهد، والتي تتجلى في الحوار الذي كان يدور بين الشخصيات، ومن أمثلة الحوار الذي يحمل طابعا عجائبيا، قصة العجوز التي حكت عن بئر ونخلة موجودين في الزّاوية، وحكاية الطّاس الذي فقدته جدتها داخل بئر زمزم، ثم وجدته داخل بئر آخر، ثم اختفاء العجوز دون سابق إنذار. بالإضافة إلى الوقفات الوصفية التي تحفل بها الرّواية، والكثير منها يحمل طابعا عجائبيا، مثلما وصفت "نايلة" بيت المدينة الذّي دخلته فبدى لها من العجب العجاب. وقد أحسن الكاتب توظيف حالات التواتر كذلك والمتعلّقة بالتّكرار بين زمن الأحداث وزمن السّرد.

إنّ مقاربة الجانب العجائبي في رواية "الغيث"، أفرز جملة من النّتائج الهامّة، تتمثل في كون هذا العجائبي قد تحوّل في الرّواية إلى بنية كلية عملت على الاستيلاء على باقي مكونات الحكي وتوجيهها، وقد برزت فاعليته في البناء الرّوائي العام.

والملاحظ أنّ الأحداث والشّخصيات والمكان والزّمان كلّها امتلئت بالعجائبية، وذلك لإبراز صفات وتناقضات الحياة التي تمتلىء بالعجب العجاب.

وهكذا تكون العجائبية هاجسا فنيا يخترق الواقع، فتكون مهمّة الكاتب استنطاق حدود الوعي الإنساني، وإبراز ملامحها المعقدة، التي تضفي عددا لا يحصى من المعاني والمفاجآت.

إنّ رواية "الغيث" تتداخل فيها مواقف حياتية كثيرة، تغوص بالتناقضات والصّراعات، بأسلوب تضمّن الكثير من المجاز والصور البلاغية التي زادتها جمالا ورونقا، ومن جهة أخرى استثمار الكثير من النّصوص التراثية والحديثة التي تتناص معها الرّواية في مواضيع ونقاط مهمة.

لقد كانت الرّواية فضحا وكشفا للواقع ومساوئه بطريقة عجيبة وغير مباشرة، تضمنت الكثير من الأمور العجيبة والخارقة، وكانت العجائبية فيها بديلا عن الكثير من المواقف، حيث يبرز فيها التأويل كعنصر مهّم يجعل القارئ حائرا ومترددا دائما.[70]

الهوامش:

[1]- ينظر: فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن، بتاريخ: 22 جوان 2015، 12:14:12.http://www.omaraltaleb.com/naeimi،

[2]- شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 189.

[3]- ينظر: أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مج10، دار بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص 38.

[4]- voir:EmmanueleBaumgarther et Philipe Ménard, Dictionnaire étymologique et histoire de la langue française, Librairie générale française, 1966, p 317.

[5]-Gaston Cayron, Dictionnaire de français classique, la langue de XIII's, klincksieck, paris, p 35.

6- ينظر: جميل حمداوي، الرّواية العربية الفانطاستيكية،، بتاريخ: 09 جوان 2015.
http://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia-hamadaoui.htm

[7]- ينظر: المرجع نفسه.

[8]- ينظر: تميم، نجاة، الأدب العجائبي: أهو واقع أم خيال؟ ، الحوار المتمدن، المحور: الأدب والفن، العدد: 2992، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=213613، بتاريخ: 2010/1/5، 01:36.

[9]- ينظر: محمّد الباردي، "التّشخيص في الرّواية العربية"، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع 38، 1995، ص 273.

[10]- voir: Denis Labbé et Gibert Millet, Le fantastique, Ellipse édition, Paris, 2000, p 6.

11- ينظر: ت.ي. أبتر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبّار سعدون الستعدون، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 13.

12- ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 190.

13- ينظر: المرجع نفسه، ص 192.

14- ينظر: جميل حمداوي، الرّواية العربية الفانطاستيكية.

[15]- الرّاوي في الرّواية العجائبية، بتاريخ: 22 جوان 2015، http://diae.net/13495 12:14:12

[16]- ينظر: الرّاوي في الرّواية العجائبية، الموقع نفسه.

[17]- تصور رواية "الغيث" جملة من المتناقضات التي يعيشها المجتمع الجزائري قديما حديثا، تجمع بين الحقيقة والأسطورة، تسبح في فضاءات عجيبة وسط كائنات غريبة. والرواية واحدة من الروايات الجزائرية التي غاصت في أعماق المجهول، تغري القارئ بالدخول إلى عوالمها السردية لكشف المخبوء والمسكوت عنه فيها، تتصارع فيها القوى غير الطبيعية واللامعقولة مع الواقع الإنساني، وتدعو القارئ إلى بذل جهد كبير لفهم انزياحاتها وفك رموزها وشفراتها، بلغة تدعوه إلى تجاوز المألوف والواقع والتمييز بينه وبين الخارق العجيب، فكانت لغة عجائبية تثير الدّهشة والتوتر لدى القارئ، مما يعني قدرة الكاتب على استحضار الجانب الخيالي العجائبي الذي تميز بالخروج عن النّمط المألوف.

تغوص رواية "الغيث" في أعماق المجتمع الجزائري قديما وحديثا، حكايات عديدة لشخصيات متنوعة، تتداخل الأحداث فيما بينها، نصّب "المهدي" نفسه إماما للمسجد وأميرا لجماعة أصحاب النّاقة التي تريد تغيير الحياة رأسا على عقب، يظلّ " المهدي" ينتظر أن تنزل عليه المعجزات وتتحقق فيه كرامات الأولياء الصالحين، وقد اتخذ من قصة "إبراهيم عبد الله" و"محمد بن تومرت" قدوته ومثله الأعلى، كمعجزة كلام الأموات، وغير ذلك. وحكاية والده "الشيخ امبارك"، شيخ زاوية في أعالي جبال الونشريس، عاش حالات عجيبة جدا، كونه أراد امتلاك سرّ إحياء الموتى وإخصاب النّساء العواقر، إلى أن اكتشف الناس حقيقته، ففرّ هاربا واستطاع النّجاة بطريقة عجيبة، ويقال إنه كان يتآمر مع المستعمر الفرنسي وينقل إليه أخبار المجاهدين. أما المجاهد "اعمر حلموش"، فقد كان مجاهدا صنديدا أثناء الثورة، محاربا للاستعمار بشتى الطرق، وبعد الاستقلال جاء إلى المدينة يبحث عن الغنائم، وصناعة أسطورته الخاصة. بالإضافة إلى شخصيات أخرى، كسليمان صديق المهدي الذي يتصرف هو الآخر تصرفات غريبة، والصديقين المنحرفين: عبد القادر وموسى. و"نايلة" زوجة "الشيخ امبارك" وأم "المهدي"، وابنتها غير الشرعية "ليلى"، يعيش الجميع في مدينة "عين الكرمة"، تتصارع الشخصيات فيما بينها وتختلف مصالحهم في ضوء حياة غاصة بالتناقضات.

[18]- محمد ساري، الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 5.

[19]-المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[20]- م ن، ص ن.

[21]- محمد ساري، الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 5.

[22]- م ن، ص 7.

[23]- م ن، ص 8.

[24]-ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 26.

[25]- محمّد ساري، الغيث، ص 67.

[26]- م ن، ص 156.

[27]- م ن، ص ن.

[28]- محمّد ساري، الغيث، ص ص: 102- 104.

[29]- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص 104.

[30]- الرّاوي في الرّواية العجائبية.

[31]-Voir:Tezvetan Todorov, Les catégories du récit, communication 8, édition du seuil, paris, 1981, pp: 147-148.

[32]- محمّد ساري، الغيث، ص ص: 5-8.

33-Voir: Wayne Booth, Distance et point de vue, Essai de classificatoin in poétique du récit, seuil, paris, 1977, p 87.

34 -Voir: Gerrard Genette, Figures III, seuil, paris, 1972, p 20.

[35]- ينظر: فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن.

[36]- فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن، نقلا عن: فاطمة بدر حسين، العجائبية في الرّواية العربية، من عام 1970 إلى نهاية عام 2000، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: شجاع العاني، 2003، ص 13.

[37]- محمّد ساري، الغيث، ص 28.

[38]- م ن، ص29.

[39]- م ن، ص ن.

[40]- محمّد ساري، الغيث، ص 30.

[41]- م ن، ص 31.

[42]- م ن، ص 38.

[43]- م ن، ص 38-39.

[44]- محمّد ساري، الغيث، 46.

[45]- م ن، ص 63.

[46]- م ن، ص ن.

[47]- م ن، ص 71.

[48]- م ن، ص 93.

[49]- محمّد ساري، الغيث، ص 176.

[50]- محمّد ساري، الغيث، ص 74.

[51]-م ن، ص 248.

[52]- ينظر: إدريس النّاقوري، الواقعية الرّمزية في القصّة العربية، دراسات في القصّة المغربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 241.

[53]- ينظر: م ن، ص 242.

[54]- منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة، الإطار والدّلالة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982، ص 21.

[55]- محمد ساري، الغيث، ص 25.

[56]- م ن، ص 5.

[57]- محمد ساري، الغيث، ص 25.

[58]- م ن، ص 26.

[59]- م ن، ص 39.

[60]- محمد ساري، الغيث ص 156.

[61]-م ن، ص ن.

[62]- ينظر: فيصل غازي النّعيمي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن.

[63]- محمّد ساري، الغيث، ص ص: 258- 259.

[64]-م ن، ص 259.

[65]- م ن، ص 54.

[66]- أ. أ. مندلاو، الزّمن والرّواية، ترجمة: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 87.

[67]- محمّد ساري، الغيث، ص 42.

[68]- ينظر: غازي النّعيمي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن.

[69]- محمّد ساري، الغيث، ص 35.

المراجع والمصادر

المراجع باللّغة العربية:

1- أبتر، ت.ي، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبّار سعدون السّعدون، دار المأمون، بغداد، 1989.

2- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب، مج10، دار بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

3- البوريمي، منيب، الفضاء الرّوائي في الغربة، الإطار والدّلالة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982.

4- حليفي، شعيب، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

5- ساري، محمد، الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

6- المرزوقي، سمير وشاكر، جميل مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

7- مندلاو،أ. أ، الزّمن والرّواية، ترجمة: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

8- النّاقوري، إدريس، الواقعية الرّمزية في القصّة العربية، دراسات في القصّة المغربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

المراجع باللّغة الأجنبية:

1-Baumgarther, Emmanuele et Ménard, Philipe, Dictionnaire étymologique et histoire de la langue française, Librairie générale française, 1966.
2- Booth, Wayne, Distance et point de vue, Essai de classificatoin in poétique du récit, seuil, paris, 1977.
3- Cayron, Gaston, Dictionnaire de français classique, la langue de XIII's, klincksieck, paris.
4 -Denis Labbé et Gibert Millet, Le fantastique, Ellipse édition, Paris, 2000.
5 -Gerrard ; Genette, Figures III, seuil, paris, 1972, p 20.
6 - Todorov, Tezvetan, Les catégories du récit, communication 8, édition du seuil, paris, 1981.

الدّوريات:

1- الباردي، محمّد، "التّشخيص في الرّواية العربية"، حوليات الجامعة التونسية، الجامعة التونسية، تونس، ع 38، 1995.

المواقع الإلكترونية:

1- تميم، نجاة، الأدب العجائبي: أهو واقع أم خيال؟ الحوار المتمدن، المحور: الأدب والفن، العدد:2992، بتاريخ: 2010/1/5، 01:36.

،http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=213613

2- الرّاوي في الرّواية العجائبية،بتاريخ: 22 جوان 2015،http://diae.net/13495، 12:14:12،

3- حمداوي، جميل، الرّواية العربية الفانطاستيكية، ، 09بتاريخ: جوان 2015

.http://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia-hamadaoui.htm

4- النعيمي، فيصل غازي، العجائبي في رواية الطّريق إلى عدن،بتاريخ: 22 جوان 2015، 12:14:12

،http://www.omaraltaleb.com/naeimi

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص91– 107

الوصف الخلاق في الرواية الجديدة الفرنسية

Creative Description in the New French Novel

د. سلوى بوراس

Dr. Saloua Bouras

جامعة: الإخوة منتوري قسنطينة

Brotherhood University Mentouri Constantine 1

salwiminocha@gmail.com

تاريخ الإرسال: 30/ 03/ 2020 تاريخ القبول: 26/ 05/ 2020 تاريخ النشر:11/ 06/ 2020

ملخص:

تقوم تقنية الوصف الخلاق على رسم مساحة وخلفية للعناصر الأساسية في الرواية الجديدة؛ من خلال تصوير الشخصيات وتشييئها وبناء الأحداث والأمكنة بفوضويتها، إلى جانب تهشيمها للزمن وتجسيدها للأشياء والحوار بشكل متماهي؛ كونه يغذي النص الروائي السردي ويقدم صورة دقيقة للمتلقي بطريقة أسهل وأسرع؛باعتباره أسلوبا فنيا ساهم مساهمة كبيرة في إعطاء وخلق جمالية النص الروائي الجديد.

كلمات مفتاحية: الرواية الجديدة،الوصف الخلاق.

Abstract:

The technique of creative description draws on the space and background of the basic elements of the new novel; by concretizing characters and making them objects, building events and places in their anarchy, along with their timidity of time and its embodiment of things and dialogue in a subtle way; it feeds narrative text and provides an accurate picture of the recipient easier and faster; A technique that has contributed significantly to giving and creating an aesthetic to the new novel text.

Keywords: New Novel, Creative Description.

المؤلف المرسل: د. سلوى بوراس، **الإيميل:** salwiminocha@gmail.com

1مهاد نظري :

احتلت الرواية الجديدة في القرن التاسع عشر مكانة مرموقة في المجال الأدبي، كون هذا الأخير مجالا خصبا لكل ما هو جديد، كما تعتبر من أهم الأجناس الأدبية في القرن الحالي، لتقبلها من طرف الأدباء؛ فكان لزاما عليهم أن ينتجوا أدبا يتماشى مع متطلبات الوقت الراهن ولا يتناشز.

حيث اعتمدت الرواية الجديدة تقنية الوصف كونها من الأساليب الفنية التي احتلت مكانة أساسية داخل الأجناس السردية ولم تنحصر على القصة والحكاية والرواية بل تعدى الأدب واتصل بمجالات متعددة. ولأجل ذلك يهدف هذا المقال للبحث عن التساؤلات التالية:

ما هو الوصف وما علاقته بالسرد؟ وما هي الإستراتيجية التي تبناها "ألان روب غرييه" واعتمد عليها في تقديمه للوصف الخلاق في الرواية الجديدة؟. وللإجابة عن هاته التساؤلات اعتمدنا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي .

يحتل الوصف(Description) مكانه بارزة لا يمكن الاستغناء عنها في النص الروائي، فهو الذي يقدم التحاليل والتفاصيل المتعلقة بالشخصيات والفضاء كيف لا وهو أهم المؤثرات في نفسية الشخصيات.إنه:" عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والأحداث (المجردة من الغاية والقصد) في وجوده المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، و راهنيتها بدلا من تتابعها، وهو تقليد يفترق عن السرد والتعليق"1.

يعمل السارد في النص الروائي على وصف الجسد الإنساني أو الحيواني والفضاء الجغرافي، كما يتطرق إلى وصف الزمان من ساعة وشهر أو فصل وما إلى ذلك من تغييرات كما يتسنى الكاميرا تصوير كل هذا.

يقول "جيرار جينيت" (Gérard Genette):" كل حكي يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب التغيير– أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرد(narration)هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو الأشخاص وهذا ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (description) 2 يعتمد أصحاب الرواية الجديدة هذا العنصر على تحطيم الأشياء وإخفائها نهائيا، فهو مادتهم وبدونه لن يبقى قارئ أو مشاهد يتتبعهم عكس الوصف الذي يؤسس للصورة الجديدة أي المنتج.

الرواية التقليدية التي تعتبره تمهيد لمعرفة المضمون دلل "ألان روب غرييه"(Alain Robbe-Grillet) وهو أكثر أدباء الرواية الجديدة اعتمادا على الوصف بأعماله الأدبية وكتاباته النظرية: "إن مكانة الوصف ووظيفته تغيرتا في الرواية الجديدة. كان الوصف في الرواية العادية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، ولإبراز ملامح الإنسان ولنقل الواقع معروف من قبل، فأضحى كما يقول أصحاب الرواية الجديدة خلاقا مبدعا للمعنى أو المحتوى وكان يختار بقصد أقدر الجزيئات جميعا ما كان مميزا وما لم يكن، ويرتبها ترتيبا معينا فيكرر الصورة الواحدة مرات، مضيفا إليها حاذفا منها هناك، وإذا بالصور تتناحر وتتنافر ويلغي بعضها بعضا، وإذ بنا لا نرى

الشيء ذاته ولكننا نرى شيئا آخر وقد لا نرى شيئا وإذا بالوصف يطغى على الكتاب ويصبح هو الرواية"3.اقتحم الوصف العديد من الفنون النثرية كالرواية وكانت "الرواية الجديدة"* مجالا خصبا لنشاط هذا العنصر السردي.

يرسل" آلان روب غرييه" من خلال رواياته وأفلامه برقية في نفوس القراء والمشاهدين وهذا من خلال بعث القلق والحيرة والاضطراب والتشويش عن طريق شرح وتدقيق، تفصيل وتنوير، بعد هذا العمل يحطم هذه الصورة التي عمد على تكوينها ووسيلته في ذلك الوصف الخلاق.

ينبني النص السردي على الوصف إذ:" لا يمكننا أن نجد سردا خاليا من الوصف، والوصف هو التقنية الزمانية التي تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية إلى الحد الذي يبدو وكأن السرد توقف عن الاستمرار مفسحا المجال أمام الراوي، ليقدم الكثير من التفاصيل الجزيئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان"4.

يعتبر الوصف من "أبرز الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب في مختلف العصور ولذلك يعرف عادة بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو: جغرافي، أو مكاني أو شيئي، أو مظهري، أو فيزيونومي، سواء أكان ينصب على الداخل أم على الخارج، يمكنه أن يحضر مجسدا في دليل مفرد أو مركب، أي في كلمة أو في جملة أو متتالية من الجمل الوصف خطاب يسم كل ما هو موجود"5.تضاربت آراء الدارسين في تحديد مفهوم الوصف بين ما قدمه القدماء والأدباء المنظرون في العصر الحديث ومهما اختلفت المجهودات وزوايا النظر في الإحاطة بهذا العنصر الأدبي إلا أن جل الدراسات تتفق على أهمية وجود هذا العنصر الأدبي السردي.

يعتمد" آلان روب غرييه" في رواياته على تقنية الوصف ليشوش الرؤيا ويخلط الوقائع بصورة غريبه خارقة وبخيال محكم وأسلوب مربك ليدفع القارئ المتفرج إلى القراءة المتأنية، والمشاهدة الواعية، وفي صدد هذا يقول" آلان روب غرييه":"ليس الوصف اختراعا حديثا فالرواية الفرنسية الشهيرة في القرن التاسع عشر خصوصا في مقدمتها روايات بلزاك تعج بالمنازل والأثاث واللباس الموصوفة بدقة وإطناب"6 ينبع الوصف في أعماله من قصدية واضحة يحققها قبل تجسيد كتابته وأفلامه.

يهدف الوصف في معظم الأحيان إلى:"بناء ديكور وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية، وكان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقر مؤكدا يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة عالم مؤكد بفضل تشابه مع عالم الواقع، صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملأ بها الكاتب هذا الإطار إن اليقين الهادئ الذي يفرض به نفسه ترتيب الأماكن والديكورات الداخلية، وأشكال الملابس وأيضا الرموز الاجتماعية التشخيصية المحتواة في كل عنصر. تلك الرموز التي كان كل عنصر يعلل حضوره بها. ثم تلك الغزارة المفرطة في التفاصيل التي كان يبدو أن من الممكن أن ننهل منها إلى مالا نهاية، كل هذا كان

يحاول إقناع القارئ بوجود موضوعي –خارج أدب– للعالم يبدو الروائي وكأنه لا يفعل شيئا تصويره ونسخه تماما كما لو كان في مواجهة قصة تاريخية أو سيرة أو أي وثيقة"7 همشت الرواية التقليدية هذا العنصر الأساسي إلا أن الرواية الجديدة صاغته في شكل متجانس مع فحوى النص الروائي والفيلمي وهذا التغيير فرضته وبشكل ملحوظ يصل في مرحلته اليوم إلى ذروة النضج سواء كان أدبيا أو سينمائيا.

يرى "جيرار جينيت" أن أعمال "آلان روب غرييه" تبدو بـ: "مثابة المجهود لبناء قصة(حكاية)، بواسطة الوصف الذي يحور من صفحة إلى أخرى"8 لهذا يحتل الوصف مساحة مهمة في الرواية التي كتبها، كما أن الأشياء الموصوفة تبدو في شكلها الحقيقي لأنه يرى على كل تفاصيلها: "فلابد من اللجوء إلى وسيلة جديدة تختلف عن السرد والحبكة و تأطير الشخصيات المتفردة ابتغاء تقديم المعنى من خلال نزوعه نحو التلاشي، وكذلك من خلال منعه من أن يمعن في الحضور، ولم يجد الروائيون الجدد وسيلة أفضل من الوصف راحلة يمتطونها إلى هذه الغاية، وما الوصف عندهم إلا استثمار الخصائص المميزة للموضوعات الخارجية، للمفتاح الذي يصر في القفل، وللصخور الجاثمة على الشاطئ، ولزجاج النافذة الذي تنعكس عليه زرقة السماء، نحن هنا إذن إزاء عملية تحليل وتفكيك"9. والقارئ للرواية الجديدة يجد نفسه أمام وصف مستفيض بطريقة بارعة لوظائفه المتعددة فهو يتمثل في التصوير الفني للمكان، ويرفع من مستوى الشخصية ويخلق انطباعا بها، كما يساهم في تصوير الأشياء في المكان بواسطة اللغة، إنه يأتي لخلق الفضاء الروائي فالراوي في (الغيرة):" يصف كل ما يتراءى له داخل البيت وخارجه حيث تبدو الأشياء قائمة بذاتها مستقلة"10.

يبدأ الوصف في الرواية الجديدة من لا شيء:"يولد من جزء صغير عابر عديم الأهمية. ما يشبه النقطة –هو لا يقدم عرضا شاملا، يخترع خطوطا وأشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه، ويبدأ من جديد، وينقسم إلى خطوط وأشكال متوازية"11 يبعث الوصف في الرواية الجديدة عناصر تجريبية جديدة كشكل لعبة يستطيع الكاتب تشكيلها وتوظيفها وقت ما شاء.

فغاية الوصف في الرواية الجديدة:" لا تكمن في الأشياء الموصوفة، ولكن في حركة الوصف نفسها، وتتجلى غايتها أيضا في الإيحاء بمعنى محجوب لا يتيح له الكاتب أبدا أن يظهر على السطح الشيء الذي يجعل منه خلقا للمعنى وتحديدا لأعماقه12.

وهو يؤكد دوره وظيفته الخلاقة، لأنه لا يدعي واقعا موجودا مسبقا بل يحاول أن يجده ويحاوره بتحطيمه للأشياء فهو يتحدث عن جمادات لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى واضح ومحدد يغاير به الأسلوب التقليدي."يتضمن كل حكي أصنافا مختلفة من التشخيص للأعمال أو للأحداث، وهو ما يعتبر في نظر النقاد سردا، كما يتضمن تشخيصا للأشياء والأشخاص وهو ما يعدونه وصفا، أي أن الوصف طريقة من طرق الحكي، ويؤدي الوصف ضمن الأعمال الروائية وظيفتين أساسيتين هما: 13

أولا: وظيفة جمالية: حيث يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني فيخول للقارئ، أو الكاتب الاستراحة التي يطلبها وسط الأحداث السردية، ويكون بذلك وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي14.

ثانيا: وظيفة توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، ولا بأس أن نذكر هنا أنه ينبغي على الوصف أن يكون مبدعا خلاقا، ولهذا دافع عنه كتاب الرواية الجديدة دفاعا مصرا 15.

تغيرت مكانة الوصف تغييرا جذريا، لم يعد مجرد تعريفات لتدخل القارئ إلى الرواية، لهذا دافع عليه" آلان روب غرييه" فيقول:"لقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا أم الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، فتعددية المعاني التي تتولد عن الوصف الخلاق هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد"16

أي أن هناك تدقيقا وصفيا يصل إلى حد الهوس في الكتابة الروائية والفيلمية لأنها لا تقدم رؤية جاهزة للعالم، فهي لا تكتب عن العالم بل تسمح له أن ينكتب عبر سطورها ولوحاتها الفنية وسيناريوهاتها المقدمة للمشاهد، لأن الوصف يعتمد على التفكيك وإفساح المجال لتشكلات لغوية جديدة ومغايرة عما كان قديما.

ففي رواية(المتاهة) لـ"آلان روب غرييه "وهي إحدى الروايات التي بسببها أنكرت نظرية" روب غرييه" حيث قيل أنها:" أشبه بملحمة أوديسية لجندي هارب من جيش منسحب تاه هذا الجندي في مدينة مدفونة تحت الثلج، وانتهت حياته من قبل رصاصات انطلقت من مدفع رشاش،وفي هذه الرواية نلاحظ تلك الدقة في الوصف، والتي لا تضيف شيئا يدلنا على البطل، أو يعرفنا بشخصيته، أو عن آماله في الخروج من الوضع الذي هو موجود فيه، أو عن خوفه من الوقوع في هذه المتاهة إلى الأبد"17.

جاءت الرواية في شكل رحلة استغرقت ساعات طويلة كانت أشبه بالسفر في متاهة الكائن الإنساني، كل شيء غامض، متلبس ومليء بالهواجس والمخاوف، ولا نهايات أو بدايات واضحة، ويمكن أن نصل انطلاقا من وصف الكاتب بتلك الخطوات التي يموت وقعها في الثلج، والتي تعطي إحساسا بعدم الارتياح والتوتر.

يفرق "آلان روب غرييه" بين الوصف في الرواية الواقعية والوصف في الرواية الجديدة فيقول:" كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة" 18 ذهب الوصف عند "ألان روب غرييه" بالسياق الروائي إلى فضاء جديد ومتميز.

ويخطئ من يقول:" إن هذه الكتابة تتجه نحو الفوتوغرافية أو نحو الصورة السينمائية إن الصور الملتقطة على حدة لا تستطيع إلا أن ترى القارئ مثلما يفعل الواقع البلزاكي تبدو كأنها مصنوعة لتحل محل هذا النوع من الوصف وذلك ما لم تحرم السينما الطبيعية نفسها من فعله19.

فالوصف عنصر مهم في العناصر السردية ولا تستطيع الرواية التقليدية والجديدة أن تستغني عنه، رغم أن كل فئة تناولته بطريقتها الخاصة، وأسلوبها المتجدد، فهو في تطور مستمر ومتنوع.

رواية (الغيرة) لا تقدم وصفا من حيث هو الخالق الوحيد للمعنى وكفى، بل إنها تعتمد:"على تقنية يمكن أن نسميها التناوب التي تنطوي على التضارب العميق، والحقيقة أن المعنى يتحدد بهذا التضارب الحامل للفروق، الزوج والرواية وتتلخص وظيفة في أن يصف امرأته في فقرة لينتقل بعد ذلك إلى وصف فرانك في فقرة أخرى"20.ومن خلال الصلة القامة بين الفقرتين المتناوبتين تتولد غيرة الزوج، وبهذا:" فإن الكاتب يلغي التسلسل الحدثي أو هو يوجه إلى السرد، والحقيقة أن تضارب موقف الزوج مع العلاقة التي يوثقها الوصف بين الزوجة والعشيق، هو دراسة نفسية لشعور يعيش أزمة حادة، بل إن حدتها تتأكد بالاضطراد التدريجي عبر الوصف الشيء الذي ينفي مزاعم غرييه الرامية إلى أن يتعامل مع النفس وانه لا يمكن أن يحشر في زمرة التيار النفسي" 21لجأ" آلان روب غرييه" في هذه الرواية إلى الدقة في تحليل وتصوير الأشياء الصغيرة التافهة من خلال هذه النقطة التركيز على وقائع طفيفة اختلف فيها عن سابقيه من كتاب الرواية التقليدية، فرواية (الغيرة) تقرأ على أساس أن المعنى فيها خال من أي معنى مسبق.، فوصف الكاتب الشخصية الرئيسية (فرانك) عن طريق البطلة، وهو وصف يوحي في كثير من الأحيان بالعلاقة الموجودة بين فرانك وعشيقته ويجسد" آلان روب غرييه" ذلك من خلال وصف الأشياء التي تثبت صحة هذا التحليل لأنها من العناصر الهامة التي يحتاجها الراوي.

يهتم" روب غرييه" في رواية (الغيرة):"بوصف الصور المرسومة في يومية البريد وبذلك يطنب في وصف باخرة راسية في الميناء"22. كما يصف في (المماحي):"لوحة زيتية معلقة فوق الدرجة السادسة وتحديد لمضمونها"23.

"إن الوصف في الرواية الجديدة لا يأتي متسلسلا متصلا ومتواصلا إنما يأتي عن طريق تهجئة الصفات أي بتقطيع الوصف، وإذا برزت صفة لدى شيء معين وتمتع شيء آخر بها، فإن ذلك يؤدي إلى نوع من الاتحاد بين هذين الوصفين، مع التذكير بأن ذلك يؤول إلى ما يصطلح عليه بالزمر فظهرت زمرة "الصفير" وزمرة "السلاح" وزمرة "التهديد" وزمرة " الاشتباه" وغيرها"24.

لفت الفصل السابع انتباه النقاد وذلك بسبب:" إيغاله في الدقة الوصفية ومن دقته على الإيحاء بتحليل الداخلية وتجلياتها عبر تحليل الأشياء تحليلا وصفيا ممعنا في التعامل مع التفاصيل الدقيقة، ففي هذا الفصل يجلس الزوج وينتظر زوجته ريثما تعود من المدينة بصحبة عشيقها، وفي غضون هذا الانتظار الذي يتم ليلا يأخذ بوصف الكائنات ولاسيما الأنوار والأصوات بدقة موغلة في التدقيق بحيث نشعر أن محتوياته النفسانية محمولة على هذه الدقائق، بل نشعر أن هوية الأشياء الخارجية هي هويته الداخلية نفسها وهذا يعني أن في وسعنا استقراء الداخل من الخارج، أو تحري الروح في الأشياء"25.

يركز" آلان روب غرييه "على قناعة فحواها الاستسلام لمبدأ الأشياء تكمن هذه الأهمية في أن:" المفارقة الأساسية تكمن في أن الإمعان في الوصف والتدقيق والإيغال في التعامل مع التفاصيل وتجلية الوقائع"26. من هنا تبدأ علاقة الوصف بالأشياء وهي العلاقة التي تستنتج ظاهرة أخرى في الرواية الجديدة هي التشييء أو التشيؤ.

انقسم نقاد (الغيرة) بكثرتهم إلى فريقين متنازعين:" فريق ذهب إلى البعد النفسي وهو موجود في الرواية إلا إذا انطلقنا من ارتكاز مسبق أساسه هذه الفكرة ونجد هذا خاصة عند (إدوار لوب) و(أندريه سوفاج) في النقد الجديد ونحن نعلم أن موضوع الكلام في النص يدور حول شخصية (الغيور) وليس حول عاطفة (الغيرة) التي لا نجد لها أي أثر لهذا فإن العنصر السائد هو الوصف، وصف المرأة في إطار أفعالها وحركاتها، مع السعي إلى محاولة الربط بين المشاهد ليس عن طريق الرباط الزمني، ولكن بوصلات انتقالية ** ، وصفية خالصة مبنية على المشابهات، ومن هنا فإن غياب الترتيب الزمني عن القصة يكشف عن القيمة التي يكتسبها ترتيب آخر يراعي بصرامة، هو الترتيب السردي"27 وترتيب الكلمات والفصول والفقرات، هو الذي يحدد المحور الزمني حيث يجري السباق باتجاه معاكس لاتجاه المعنى ووفقا لآلية يسهل فهمها في مبدئها"28.

يكتب "آلان روب غرييه" وفق ما يمليه عليه موضوعه وطريقة تناول هذا الموضوع كالغيرة مثلا سلم نفسه لروايته.

ومن بين الفروق التي تميز كتاب الرواية الجديدة عن أمثالهم في الرواية التقليدية هي"الوصف الذي يمثل الأكثر أهمية في رواياتهم" 29 تطرق روب غرييه من خلال رواياته إلى مشاكل عديدة، اعتز بها وناقشها بكثير من التوضيح والدقة، وهذا ما جعله يبدع وينظر في مشواره الروائي والسينمائي.

إن الوصف في الرواية التقليدية يمثل: واقعا موجودا أما في الرواية الجديدة فيؤكد روب غرييه بأنه يؤدي وظيفة خلاقة30 يعتبر المكان عامل ربط فهو يساهم في خلق التعايش الذي يقدمه الوصف للقارئ أو المشاهد.

اعتمد جان ريكاردو أشكالا أربعة للوصف:

– أن يكون المعنى محدد للوصف الذي يأتي بعده.

– أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى. وهو لذلك لا يشكل إلا مرحلة نمو المعنى31.

– أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.

– أن يكون الوصف خلاقا: وهو وصف يسيطر على مجموع الحكي على حساب السرد. فتصبح الرؤية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سمي خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية32.

يدعي مؤلف(الغيرة) أنه يرفض:" إضفاء الداخل على الخارج أو الذات على الموضوعات، فإنه في الحقيقة، وفي هذه الرواية على الأخص. لا يفعل شيئا سوى سلسلة طويلة من الإضفاءات إن كل رفض للإضفاء يعني تكريس الوصف للتعرف على الكائنات الموضوعية. ولا يمكن لمثل هذا التعرف أن يكون فنا على الإطلاق، ويبدو أن التعارف بين النظرية والممارسة قد امتد حتى شمل كل شيء، إن كل جزيئية في هذه الرواية تحيل على ما ليس هي، وتؤول إلى مزدلف داخلي عميق، وهذا هو سر نجاح تلك الرواية، وبذلك يمكن تفنيد مبادئ روب غرييه من

نتاجه نفسه." 33 يظهر الوصف في الرواية الجديدة بطريقة منفردة ألا وهي الإيحاء الذي لا يتركه "آلان روب غرييه" يظهر على سطح هذه الرواية، ليترك ويحث القارئ على متابعة القراءة والمشاهدة، تثير هذه القراءة جملة من التساؤلات والافتراضات تؤدي إلى محاولة التوصل إلى ما يصبوا إليه الراوي. وهو التعمية على القارئ، والمشاهد بأسلوب مربك هارب عما هو معتاد.

"فإذا وضعنا النار في مقطع، ووصفنا في مقطع آخر، يليه مباشرة الموت، فإن تجاوز المقطعين سيوحي بمعنى لم تنطلق منه وهو موت النار أو نار الموت، وكذلك في رواية (الغيرة) إنها تصف البطلة في هذا المقطع، وتصف فرانك في مقطع مجاور، فتوحي بالعلاقة بينهما، الزوج الذي يروي الأشياء، فالغيرة هنا متنامية"34فعالم الغيرة هو عالم الوصف الذي لا جدال فيه.

"يسافر فرانك و (آ...) إلى المدينة. ويصف الراوي الذي هو زوج(آ...)خلال انتظاره زوجه في الليل، الأشياء، الأضواء، الأصوات وصفا مستأنسا، دقيقا، غريب الدقة — نستشف منه- إذا شئنا ذروة الغيرة —فالذروة الانفعالية تتلاقى مع الذروة الوصفية"35ففي الفصل السابع كما تحدثت مسبقا يستفيض روب غرييه بالوصف المبدع الخلاق حتى أوصل معنى الغيرة إلى الوصف الفعال.

كما يعتمد أصحاب الرواية التقليدية على الترافق بين المعنى والوصف وهذا يؤدي إلى موت النص، أما ما تطرحه رواية (الغيرة) فهو حل آخر:"فبما أن الوصف يخضع الآن لمعنى، فليكن هذا المعنى، على الأقل، معنى مضادا وإذ يقضى على الوصف ألا يكون مبدعا، فإنه تحول إلى وصف مدمر، فتتناقض الغيرة: وهذا هو خمودها النهائي"36.

هناك طريقة أخرى للوصف في رواية (الغيرة) يتم فيها اقتسام وصف المشاهدين بين مجموعة من الأشخاص كما هو الحال فيما يلي:" كرر الكاتب مقتل إحدى الحشرات***مرات عديدة،وربما كان في ذلك إشارة إلى أن الراوي يتخذ من الحشرة مكافئا خارجيا لشخصيته هو، بمعنى أن في سحق العشيق والزوجة للحشرة سحقا للزوج نفسه37. أي أن الشخصيتين يخرجان ما في نفسيهما من حقد لصبيه على الحشرة وفي هذا معادل موضوعي للغيرة الموجودة في النفس أي أن الحركات والأفعال التي تؤدي في الغالب وظيفة تطهيرية تتم عبر الأفعال، وفي الرواية يكون ذلك عن طريق الوصف، أما في الفيلم فتكون الحركات منقولة عبر حركة العدسة.

"وفجأة عقفت الحشرة جسمها وأخذت تنحدر، منحرفة إلى الأرض بكل ما في أرجلها من سرعة، على حين كانت المنشفة المكورة تنقض عليها بسرعة أعظم، وتكمشت اليد [يد المرأة (آ...) و الذي يضرب الحشرة على الجدار هو (فرانك)أما الراوي فهو زوج (آ...)] يد المرأة ذات الأصابع الدقيقة بمقبض السكين، لكن قسمات الوجه لم تفقد شيئا من ثباتها، ثم أزاح (فرانك) المنشفة عن الجدار، وانتهى بأن سحق برجله شيئا على البلاط، على أسفل الجدار"38، "وعلى نحو من متر فوق ذلك ظل دهان الجدار موسوما بشكل قاتم، بقوس صغير يتلو

كعلامة استفهام. وقد تغشى نصفها من أحد الجانبين وأحاطت بها هاهنا وها هناك علامات أكثر إرهاقا، لم ترفع عنها (آ...) بصرها بعد"39.

يركز "آلان روب غرييه "على العين وما تلاحظه وما تشاهده، فهي مدرسة الرؤية، ويصف "روب غرييه" في (الغيرة) شيء ما، ثم ينطلق في الصفحة الموالية إلى وصف شيء آخر مغاير.

ينطلق" لوسيان غولدمان" في حديثه عن الرواية الجديدة من منطلق تحليلي "سوسيو-بنائي أي من المنهج البينيوي التكويني، الذي يقر بوجود تناظر دائم في كل عمل إبداعي ولا سيما الروائي بين واقعه وموضوعه، بين بنية(شكلية) ظاهرة، وبنية(موضوعية) عميقة، بين اللحظة التاريخية الاجتماعية، واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي وسياقية الجدل الاجتماعي"40.

أكد "كلود بريمون" في مقالة عنوانها (الرسالة السردية) "يجب ويكفي أن تروي الحكاية قصة، وبنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتوالى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة إلى أخرى دون أن تفقد شيئا من خصائصها فموضوع القصة يمكن أن يستخدم كعرض موجز للباليه، وموضوع الرواية يمكن أن ينقل إلى المسرح أو الشاشة، ويمكننا أن نقص فيلما على من لم يشاهدوه، هناك كلمات نقرؤها، وصورا نراها وحركات نفسر معناها ولكن خلال ذلك كله قصة نتابعها، ولعلها القصة نفسها للمحكي: عناصره الخاصة به، الحاكية: وليست هذه العناصر كلمات وصور وحركات، ولكنها الأحداث والمواقف والتصرفات المدلول عليها، بالنسبة إلى هذه الكلمات والصور والحركات"41.

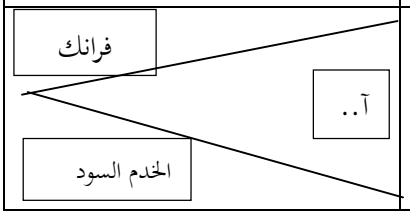
يتزعم "آلان روب غرييه "وتلامذته أمثال: "كلود أولييه" و"فيليب سولرز" مدرسة الوصف الخارجي التي تعتمد على الأشياء بشكل رهيب وملفت للانتباه طريقا ومنهجا لها، كما يختلف "روب غرييه "في هذه المدرسة على باقي زملائه الذين يعتمدون وينتهجون الوصف الداخلي.

يقترن الوصف في الرواية الجديدة: "بالتصوير الفوتوغرافي حيث ينقل الواقع والعالم والموجودات مجزأة ومقسم ومهشمة ثم يترك للقارئ مهمة إعادة تركيبها وبنائها عن طريق القراءة42.

اعتنى آلان روب غرييه برواياته وأفلامه عناية شديدة وبأدواته الإجرائية من لغة وشخصيات ومكان وزمان وبآلياته الكتابية حيث جعل منها موضع حوار ومساءلة،ومن ناحية أخرى تعرض "كلود بريمون" إلى القيمة النموذجية(للغيرة) la jalousie :" تكمن القيمة على وجه الخصوص في الطريقة التي تتجمع بمقتضاها، مواد الأحداث، بكليتها، منذ الصفحات الأولى للرواية، ثم تصطنع بعد ذلك بنية تركيبية تدمر الترتيب الزمني في القصة المتخيلة"43.

أظهر الناقد "بروس موريس"(Brucemaurissit)حركة الغيرة:" هناك تصاعد، ثم بلوغ الذروة المرضي ثم الإخلاد إلى السكينة، وبما أن سبب هذا التطور لا يمكن البحث عنه في الأحداث التي عرض مجملها سابق. فمن

الجلي أن يوجد هذا السبب في السرد ذاته الذي يخضع لتتابع الفقرات والصفحات، وإذا ما نظرنا إلى الشخصيات في علاقاتها مع السرد، فإنها تترتب على الشكل التالي44:

الغائبون استذكار تلميحي	أحاديث وصف الدلائل	كريستيان مريضة في مكان آخر الزوج غير مرئي "هنا"
الحاضرون استذكار صريح	وصف صريح	

"وبما أن السرد يتم خصوصا، بتنسيق الخلايا التي هي وصفية إلى درجة عالية، فإن الراوي (الزوج) وكريستيان(امرأة فرانك)لا يتمتعان بمستوى الوجود ذاته الذي يتمتع به الآخرون: إنهما عاجزان على نحو ما، وهذا النقص الأساسي هو ما توضحه القصة المتخيلة، عندما تجعل من كريستيان مريضة، ومن الراوي غيورا غيرة مرضية. ولنعكس نمط تفكيرنا: إن كريستيان غائبة لا لأنها مريضة، بل إنها مريضة لأنها غائبة عن الوصف، أما الشخصيات الأخرى (آ...) و(فرانك) و(الخدم السود) فيحضون بحضور وصفي يحدد مكانهم في مختلف الخلايا المنسقة"45.

يصف الكاتب في رواية(الغيرة) شخصية "فرانك" عن طريق البطلة، وهو وصف يوحي بالعلاقة الموجودة بينهما، والأشياء تجسد العلاقة القائمة بينهما.

يقطع ويفتت الوصف السينمائي العمل السردي ويحلله بدلا من نقله مباشرة متسلسلا متواصلا، وهذه هي ميزة الرواية الجديدة تقول" ناتالي ساروت" " يعمل التقطيع السينمائي على إثراء المنظومة السينمائية على حد السواء الوصف في الرواية وسيلته اللغة وفي السينما الصورة وفي الرسم الفرشاة والألوان فلا شيء يوجد خارج اللغة "46.

عرف مسار الرواية تحولا على كافة الأصعدة والمستويات على يد مجموعة من الروائيين الجدد كـ"جان ريكاردو"(Jean Ricardo)، و"ناتالي ساروت" Nathalie Sarraute ، و"روب غرييه"، وآخرون جمعوا بين الأدب والنقد أمثال: "رولان بارت Roland Barthes "و"جوليا كريستيفا" و"جاك دريدا"، دعا هؤلاء إلى تحديث تقنيات الكتابة الروائية وتجديد آليات انكتابها، شكلت رواية (الغيرة la jalousie) و(السنة الماضية في مارنيبادL'année dernière à marienbad)منبرا اعتلاه الكاتب لتوصيل منتجاته الفكرية، ووعاء لغويا مختلفا عما سبقه، ولوحة فنية لعرض ذوقه الفني وجمالياته السينمائية.

لا يشير نص (الغيرة) إلى أي علاقة غرامية بين(آ...) و(فرانك) او بين (آ...) و(السود)، ولكن وجود فقرة وصفية توصف فيها (آ...) يجنب فقرة وصفية يوصف فيها (فرانك) أو (الخدم السود) هذه العلاقة البينيوية، تؤول على أنها علاقة غرامية مع (فرانك) وعلاقة تنفي العرقية مع (الخدم السود)، المحتوى الحكائي هنا نابع من طريقة السرد47.إن تصاعد(الغيرة) الذي:" لا يتوافق مع أي تتابع(زمني) في الأحداث إنما يفسر المقاربات المحتومة التي تصل من صفحة إلى صفحة عن طريق استكمال التنسيق بين الشخصيات الموصوفة فرواية (الغيرة) هي على نحو ما محضُ رواية ترقيم الصفحات"48.لأن السرد يأتي فيها متقطعا مجتزأ كما سبق إذ ليس هناك الترابط المعهود في الرواية التقليدية.

يشيع الوصف في الرواية الجديدة لأنه وسيلة يعتمدها الكتاب لنقل صور الموجودات والأشكال ولا بأس من الإشارة إلى أن زوايا الرؤية هي التي تحدد صور هذه الموجودات وتخاطب القارئ عبرها؛ إن الأشياء المنقولة عبر الوصف توحي دائما بأننا أمام متاهات فقد صورت طوابع بريدية وحدائق وعمارات وتحدث بعض الكتاب عن الحقول وعن أشكال الموجودات الهندسية والجغرافية الموجودة التي نراها في النصوص، يقول روب غرييه:" ذراعا آ... واضحتان قليلا، أكثر من ذراعي زميله، ربما لأن اللون الذي يستعمله يميل إلى الشحوب أكثر، ربما لأن القماش الذي يلقي على مسند الذراع يميل إلى النصاعة أيضا، الأيدي الأربعة مصطفة أمام بعضها، في مساحة لا تتجاوز عشر سنتيمترات تقريبا، مساحة اليد المخصصة لـ آ...، اليد اليسرى تساوي تقريبا تلك المساحة المخصصة لليد اليمنى..."49. اعتمدت روايات روب غرييه الوصف الهامشي لعالم مختصر، وتحدثت جلها عن تحطيم القوالب الأسطورية التقليدية.

وفي أمكنة أخرى يشيع السرد الواصف، أي ذلك السرد الذي يأخذ راحته في تقصي معالم الموجودات يقول روب غرييه:" انطلاقا من مجموعة أشجار موجودة على جانب تلك الغرفة ينزل بعد أن يبدي أنه مُشرع الرجلين ينزل منحدرا هناك ثلاثون شجرة لفاكهة الموز متصافة ثم يمد ذراعيه وكأنه يريد أن يشكل الصورة ذاتها التي تتشكل من خلال تراصف شجر الفاكهة، لم تستطع أن تفهم العلاقة الموجودة بين الفضاء الأول وذلك الجدول الصغير الذي ينساب في الأعماق، رأت فقط عشرين نبتة، تلك التي تمكنت من الصعود إلى الأعلى"50.

يؤدي الوصف في الرواية الجديدة وظيفة جوهرية تسهم في تقويض الرؤية وتركيز الكلام حول بؤرة معينة، ولهذا تشيع الأوصاف الهندسية و الأشكال المثلثية والمربعة وغيرها، ومن ذلك ما نجده في الكلام :" في حالة الغرفة المربعة هناك أيضا اثنان وعشرون قطعة موجودة في شكل مترا صف، حين يختصرها النظر نشعر وكأننا أمام مساحة ضعيفة في الأصل لكن العدد يوحي بغير ذلك؛ هذه النباتات موجودة في غرفة مربعة الشك تسمح بترا صف هذه الأشجار"51.ويواصل هناك:" شكل مربع آخر لا يختلف عن الشكل الأول لكن موجداته من الأوراق والنباتات ليست مرتبة"52.

إن الوصف كما لم يبق يوحي باختلاف الأشكال وعدم تشابهها وذلك يتكرر كثيرا في الرواية، كم سيتكرر حين يتعلق الأمر بالألوان التي تستعرض في صور متباعدة متنافرة مما يعطي الإحساس بعدم الانسجام وعدم قوة الذوق المأثثِ للنص.

ولا شك أن الموجودات أيضا تحتفي بأنواع من العواطف التي يلقيها الكاتب على الأشياء فتغدو غريبة من الأشياء، ويمكن الوقوف على ذلك في الكلام الآتي:" نوافذ الغرفة لا تزال مغلقة، فقط نظام الغيرة هو الذي يعوض الزجاج المفتوح، وهي مفتوحة على آخرها لتعطي الداخل إشعاعا كافيا، آ...واقف بمحاذاة النافذة على اليمين وينظر باتجاه الشرفة"53.

نظام الغيرة هنا هو الوضوح والضوء والإشعاع فحين تكون الأمور واضحة، وحين يركز الإشعاع على شيء تحدث الغيرة التي تنخر الآخر، لكن الشيء الملفت للانتباه في هذه الرواية هو كثرة الأشياء الموصوفة وعددها المتراص، هناك المصاطب والأرائك المصنوعة محليا، وهناك قارورات الخمر الموضوعة على الطاولات هناك الحشرات وهناك النوافذ؛ هناك عدد كبير من الأشياء مما يجعل القارئ يتيه بينها، وكأن الكاتب يريد أن يلقي به في هذا التيه، قد يختلف الأمر في الرواية الأخرى التي وضعت خصيصا للتصوير ولكي تؤول إلى الإخراج السينمائي.

عندما تقرأ رواية(الغيرة) يتبادر إلى ذهن قارئها مجموعة من الصور، لكن الغيرة ستكون هي بؤرة تلك الصور، حقول الموز والغابات المحيطة بها وصور الرجال والنساء وتداخل الأحداث والأحاسيس كلها أمور أخرى تخدم عاطفة الغيرة، لكن النص الآخر نص مفتوح على كل الاحتمالات ولعل قراءة هذا النص هي التي تعطي تفسيرا للمعضلة المطروحة في بداية النص؛ كما تساعد آلة الكاميرا على تحديد معالم الأماكن الموصوفة فهي التي توجه نظر المتفرج الذي يتداخل مع القارئ إلى الأماكن والمزمع**** وصفه:" الناس الذين وردوا في الصورة يشكلون الآن مجموعة منظمة و(X) نفسها هي التي تظهر ضمن هذه المجموعة رغم أن الكاميرا لم ترتكز عليها في البداية، هي موجودة بين مجموعة المربع التي تدير ظهرها للمتفرج، فلم يعد ممكننا معرفة إذا كانت هذه الإنسانة هي التي تتكلم أم لا..."54.

إن الوصف المسلط على الكاميرا يجعل القارئ يحس أن الأمر المقصود بالوصف دائما هذه الآلة التي يتابعها الكاتب بالحديث ويتتبع حركتها بالوصف ويوجه نظر المتفرج إليها، رغم أنها هي الوسيلة الحقيقية التي تنتقل عبرها الصور، ولم تخل صفحة من صفحات الرواية من هذه الآلة، رغم أن بعض الشخصيات تتعرض للوصف أيضا وكذلك الأشياء المحيطة بها لكن الغريب في الأمر أن تتجابه الأمور الموصوفة في نصين يقول روب غرييه:" لكن، وفي هذه الحالة أيضا فإن الانتقال لم يفض إلى قاعة التفرج، لقد تم اعتماد طريق آخر كان مختلفا في أشكال متوسطة، وفيه عدد من المقاعد الفارغة والكراسي و الأرائك المجمعة اثنين اثنين أو ثلاثة أو خمسة تتوسطها طاولة، كل هذه المقاعد خاوية وكذلك الغرفة هناك امرأة فقط تجلس على الأريكة..."55.

أي أن ذكرى الأرائك والكراسي والطاولات توحي بوجود مكان للعب في حالة رواية (السنة الماضية في مارينباد ، L'année dernière à marienbad)، أو مكان للاجتماع في حالة رواية(الغيرة la jalousie)، ولهذا لم يكن الوصف عبثا في النصين المذكورين لان الوظيفة التي يؤديها أساسية تماما، كما هو الحال للغة التي تمتلئ بالكثير من الشخصيات المستوحاة من عالم الميثيولوجيا والخيال و التي تلتبس و تتحرك وفق حركات هذه المجتمعات العجائبية، فاللغة تحتل مكان البطل في الرواية؛ فالشائع لدى الدارسين أن الرواية الجديدة تنسل من الرواية الواقعية بشكل عام، ومن تلك الرواية القريبة من السريالية أي تلك التي تعتمد تعدد اللغة وتنوع المفردات الدالة على المعاني الواحدة.

في أمكنة أخرى نشعر أن الكاميرا شخصية مثل كل الشخصيات تقترب منها تثير انتباهنا كما تثير انتباه القارئ عليها ويمكن أن نزعجها، أو أن تؤنسها كما في النص الآتي:" كل المشهد فارغ، ليست هناك شخصية حية، أما الكاميرا فهي تتحرك على الأطراف في سعي ومجيء متقاطعين كأنها تريد أنتقطع مقطوعات الأشجار المتراصفة...تتوقف الكاميرا أمام شخصية وحيدة، إنها آ... ترتدي بذلة ..."56.

عندما يستعاد الكلام الماضي نشعر أن الذي يؤنس(آ...) إنما هي الكاميرا وأن الذي يتحرك إنما هي أيضا الكاميرا فهي تملأ المكان حركة وتعطيه حيوية، وتثير في المكان حركية لم تستطع شخصيات الرواية أن تقوم بها.

لقد تحدث" فيليب هامون" كثيرا عن الجانب الوصفي وسخر العديد من المقالات من أجل توضيحه وتبسيطه أمام الإنسان والقارئ البسيط أو أمام المتلقي بشكل عام

فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تركيبته البيولوجية عن الرجل فان هذا الاختلاف يطغى على كتاباتها:"تبقى كتابة المرأة بجسدها من السمات الأساسية في الكتابة النسوية، باعتبار أن الجسد هو مكان الأنا المؤنث، والنص الروائي هو هويته المؤكدة، وممر المرأة الكاتبة، لأنها المؤنث، مما يكشف عن العلاقة التلازمية بين المرأة وجسدها في فعل الإبداع الأدبي وبين الوعي بالذات والوعي بالأنوثة مضاد لقمع ممتد في التاريخ، وكبت متراكم في الكيان الأنثوي"57.

تحدث" ألان روب غرييه" كثيرا عن علاقة الرجل بالمرأة وحاول الإفصاح عن نوع من هذه العلاقة سماه بالعلاقة السيئة، وهي تنتج عن مخيال المجتمع الذكوري خاصة وهو مجتمع مريض يتجلى ذلك خاصة في الفيلم الذي مُثل واسمه (انزلاقات تدريجية للرغبة)؛حيث تبدل العلاقة المتجذرة والمبنية على السادية كما أن هذه العلاقات التي تنتقل إلى الشاشة هي التي تنبئنا بالصورة النمطية للمرأة عند هذا الكاتب وفي مقابل ذلك يترك" ألان روب غرييه" المجال أمام القارئ كي يتصور شكل المرأة انطلاقا من رصف متعمد للكثير من النماذج النسوية خلال عرض المشاهد يقول: ينطلق المتفرج من حالة البصاص الذي يسعى إلى اكتشاف كل الأمور المتعلقة بالأخر والغوص في الأشكال المثيرة للشهوة والقريبة من الغواية.

اعتمد "روب غرييه" في أفلامه على الكتابة من الطراز الجديد وهذا ما أكده في (السنة الماضية في مارينباد، والخالدة، مشروع ثورة في نيويورك، ودار اللقاءات العابرة) تمرد في ذلك على البنى السردية والحديثة في الوقت نفسه.، يغوص من خلال حديثه عن صورة المرأة في المضامين المتنوعة ليحدد مداها وبعدها، والحمولة التي تستطيع الحيازة عليها، فهو يطرح العديد من الأفكار والتصورات لينقب عن أهم المشاكل التي تتعرض لها من انتهاكات جسمية ومعنوية، وما عرفته من إزاحاتورجات.

نشير إلى أن "رولان بارث" يرى:"أن أصل الموقف والعلاقات الجنسية التي تحدث خلال عملية السرد إنما تؤثث بالعلاقات البلاغية والجمالية لأنها تكون نتيجة توافق بين مخيال الكاتب وخيال القارئ، يمثل لذلك بنصوص روب غرييه، وصاد وليولا وفوريي وهي نصوص تنطوي كلها على مثل هذه الأمور التي تتطلب سيميائية ومطاوعة أسلوبية واتقانا للوسيلة الفنية، أو للإخراج السينمائي كما في حال ألان روب غرييه، إن النص يغدو وكما يقول موريس بلانشو:مجالا حيث يمكن للعالم أن يتجسد" 58.

إن الرواية الجديدة هي التي تحقق مثل هذا النوع من العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي يخشى البعض الغوص فيها، أو يريدون تجسيدها في خيالهم فقط لكنهم يبتعدون عن الحديث عنها في الحياة العامة، إنها نوع من الأدلجة المقصودة للنصوص نحن " هنا ضحية مرة أخرى للأحكام المسبقة التي يعطيها البعض عن الرواية، الرواية الواقعية التي تسردُ واقعنا وحياتنا لكنها لا تفصح عن كل ما يتعلق بحمولاتنا الخيالية لهذا نسعى عند القراءة إلى استجلاء بعض الحقائق التي نعتقد أنها مخفية أو تعمد الكاتب إخفاءها عند إبداعه النص، في حال روب غرييه مثلا حاولت الدراسات النقدية الوصول إلى تفسير ظاهرة امتلاء النصوص بالمقاطع الممتعة لكنها ابتعدت عن ذلك لأنها لم تعثر على التصوير الحقيقي أو التصوير الأعمى للواقع وهو ما يُسميه أ"لان روب غرييه ب"الاحتجاج الفني على الواقع59.إن هذه المشكلة الأدبية التي يتحدث عنها " رولان بارث" تتحول لأن الأحداث تكون في الغالب مرفقة بحوار وتصرفات وتغير في الشحنة، أو في التعابير الشكلية.

الهوامش:

*الرواية الجديدة: ويطلق عليها أيضا حركة أدبية littéraire courantجهد بارز تقوم به جماعة من الأدباء أو النقاد من أجل تحقيق غاية أو هدف مشترك يتجه نحو تعديل أو تغيير عدد من المواقف الأدبية النقدية أو الثقافية أو أبرز سمات تراكم أدبي أو ثقافي أو معرفي من الزاوية الكيفية، للتوسع ينظر: سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد المعاصر،دار الأفاق العربية،القاهرة، ط1، 2001 ص:90.

1- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 58.

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص: 78.

3-جان ريكادو: قضايا الرواية الحديثة، تر:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977، ص ص: 137-138.

4- أمينة يوسف: تقنيات السرد(بين النظرية والتطبيق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص: 93.

5 -عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 13.

6-Alain Robbe Grillet: Pour un nouveau romain ,Gallimard. paris 1970,p 158.

7-آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 130.

8- Gérard Genette: frontières du récit en l'analyse structurellede récit, communication, 1966. Réédité en collection point, seuil 1901. p164.

9- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 185.

10- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 290.

11-آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 131.

12-المرجع نفسه، ص: 15.

13 -رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي دراسة مقارنة، ص: 66.

14-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

15- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

16- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص ص: 79- 80.

17 -Jean Ricardou : le nouveau roman .p171.

18- جان رياكردو: قضــايا الرواية الحديثة، ص: 166.

19-يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 132.

20- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

21- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

22-محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط2، ج1، 2002، ص:274.

23-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

24-جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص ص: 174، 175.

25-يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 200.

26- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

**الوصلة الانتقالية: هي التدرج في الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، دون أن نصدم القارئ في حال الرواية والمشاهد في حال الفيلم.

27 -ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 167- 168.

28 - ينظر المرجع نفسه، ص: 168.

29- Pratique, Nouveau Roman Hier, aujourd'hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6, p : 27.

.Roland Bourneuf Et Réal Ouellet : l'univers du roman puf.1981 .P : 108-30

31-آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص ص: 130-131.

32-المرجع نفسه، ص:130.

33-يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ، ص ص: 200-201.

34- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 168.

35- ينظر المرجع نفسه، ص: 169.

36- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

***الحشرة هي: أم أربعة وأربعين.

37-يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 199.

38-جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 218.

39-المرجع نفسه، ص ص: 218-219.

40 -حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص:11.

41-جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:121.

42-الخواجة دريدي: إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص ص :100- 101.

43 -جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:123.

44-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

45 -المرجع نفسه، ص:124.

46 -ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 299.

47-جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:124.

48-المرجع نفسه، ص ص: 124-125.

.Alain RobbeGrillet : La jalousie, P : 23- 49

.Ibid, P :26-50

.Ibid, P:27-51

.Ibid, P: 28- 52

.Ibid, P :31-53

.Alain RobbeGrillet : L'année dernière à marienbad,P:61- 54

****المزمع: وهو المكان الذي تريد وصفه.

.Ibid , P :69 -55

.lainRobbeGrillet : L'année derniére à marienbad, P: 71 -56

57 -بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص: 147.

58 -ينظر رولان بارث: محاولات نقدية، مطبعة العتبة seuil،باريس، 1971، ص صص : 37-39-41.

59-ينظر المرجع نفسه، ص:67.

المصادر والمراجع

المصادر:

1- Robbe Grillet (Alain): - la jalousie, les édition de minuit,1957.
2- l'année dernière à Marienbad. les éditions de minuit, 1961.

المراجـــع:

3- بارث (رولان): محاولات نقدية، مطبعة العتبة seuil،باريس، 1971.
4-الباردي (محمد): الرواية العربية والحداثة، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ج1، ط2، 2002.
5-برنس (جيرالد): المصطلح السردي، تر:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
6- بن جمعة(بوشوشة): الرواية النسائية التونسية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009.
7- دريدي (الخواجة): إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
8-روب غرييه(آلان): نحو رواية جديدة. تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، د ط، د ت.
9- ريكاردو (جان): قضايا الرواية الحديثة، تر:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977.
10-قريبع (رشيد): الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي دراسة مقارنة، دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في الأدب المقارن،جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، كلية الآداب واللغات، سنة2003.
11- لحميداني (حميد): ـ الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
12- : ـ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.
13- محفوظ (عبد اللطيف): وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009
14- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
15- يوسف (أمينة): تقنيات السرد(بين النظرية والتطبيق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.
16- اليوسف(يوسف): الرواية الفرنسية الجديدة. تر: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989.

17 -Bour neuf)Roland(Et Réal Ouellet: l'univers du roman puf.1981 .
18-Gérard (Genette) : frontières du récit en l'analyse structurelle de récit, communication, 1966. réédité en collection point, seuil 1901.
19-Pratique, Nouveau Roman Hier, aujourd'hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6.
20- Robbe Grillet (Alain): Pour un nouveau romain,Gallimard. paris 1970.
21-Ricardou (Jean) : le nouveau roman, édition seuil 27, rue Jacob, paris, 1978.

مجـــلة دراســـــات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد 09 / العدد: 01 /السنة2020 ،
ص108– 116

بلاغة اللغة الدرامية غير المنطوقة
في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس

Rhetoric of non-spoken drama
In the play "The Elephant, O King of Time", by Saadullah Ouanous

بوشعيب العصبي
Bouchaib Elassibi
جامعة شيب الدكالي بالجديدة المملكة المغربية
University of Chouab Dokkali, Eljadida, Morocco
elassibi.bouchaib@gmail.com

تاريخ الإرسال: 14/ 02/ 2020 تاريخ القبول: 26/ 05/ 2019 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2019

ملخص:
نقارب في هذا المقال بلاغة اللغة الدرامية للعناصر غير المنطوقة في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لـ "سعد الله ونوس" إيمانا منا ببلاغتها؛ انطلاقا من رؤية نقدية حديثة؛ ترى في الخطاب المسرحي عالما من العلامات الدالة، ونشاطا جماعيا تكامليا، تتفاعل فيه مجموعة من العناصر، التي تمثل العناصر غير المنطوقة إحداها. بفضل ما تتميز به من غموض، يثير اهتمام المتلقي ويدخله في الخطاب.
كلمات مفتاحية:اللغة الدرامية، دراما الحياة، المسرحانية، الحركانية، التمثيل الصامت، الكتابة بالضوء..

Abstract:
In this article, we approach the rhetoric of dramatic language of non-spoken elements in a play "The Elephant, O King of Time," by "Saad Allah Wannus" because of our belief in her eloquence, starting from a modern critical view; she sees in the theatrical discourse a world of signs, and an integral collective activity, in which a group of elements interact, representing the non-spoken elements, one of them. Thanks to its ambiguity, it stimulates the interest of the recipient and introduces him into the speech.
Keywords: Dramatic language, life drama, drama, mime, writing with light.

المؤلف المرسل: بوشعيب العصبي **الإيميل**: elassibi.bouchaib@gmail.com

1.إضاءة:

ليس المسرح الحديث مسرحا تاريخيا؛ فهو لا يروي القصص؛ قصصالأفراد أو العائلات، ولا يعرض قضايا، ولا يدافع عن أفكار أو مثاليات أو مذاهب، إن غاية المسرح الحديث هي عرض مواقف رئيسة في حياة البشرية، وقد أعلنها صامويل بيكيت Samuel Beckettصراحة حين قال: إن مسرحي عبارة عن أصوات رئيسة أساسية. ومن ثمة فإن اللغة الكلامية ليست جوهرية بالنسبة إليه وإلى أمثاله من كتاب المسرح المعاصر1، ومسرحية "الفيل ياملك الزمان" لصاحبها عبد الله وانوس مثال للمسرح الحديث، الذي قلب الأوضاع القديمة والقواعد الراسخة، التي سنّها المسرح التقليدي؛ إذ نلاحظ أنها تسحب شيئا ما ثقتها في اللغة، وتتخلى عنها مفضّلة أساليب ووسائل أكثر كفاية، وأعلى مقدرة وأكبر أداء وأبعد تأثيرا2؛ وتتمثل في بلاغة العناصر غير المنطوقة في اللغة الدرامية. إلا أن هذا التحرر من النص الدرامي لم يصل إلى درجة الهجر النهائي، ولم ينف الاعتماد عليه بوصفه خيارا متجددا، وفرصة لتقديم قراءات إخراجية بديلة3؛ إذ إن الحلول الإخراجية نابعة من صلب النص المسرحي.

2ـ المسرحانية ودراما الحياة:

تتضح هذه المسرحانية بشكل واضح في العبارات الأخيرة التي أتت في نهاية المسرحية؛ المتمثلة في الحوار الآتي:

"الجميع: هذه حكاية

الممثل الخامس: ونحن ممثلون

الممثل الثالث: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

الجميع: حكاية دموية عنيفة،

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية."

فالممثلون يشيرون إلى طبيعة العمل الذي يقومون به؛ إذ إننا أمام مسرح يعرض الواقع المسرحي ذاته؛ والممثل في هذه المسرحية لا ينفك يصرّح لنفسه وللجمهور بأنه مدرك لحقيقة وضعه، وأنه يمثل دورا أمام متفرجين، وهو ما يقودنا إلى القول إننا أمام ظاهرة المسرح داخل المسرح.

في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" تم التخلي عن الصراع بين الشخوص والعمل على "مدرمة" الحياة؛ فالدراما الحديثة لم تعد صراعية، بل أنطولوجية؛ ذلك أن الانزلاق الشكلي والميتافيزيقي هو الذي يؤشر على تغيير حقيقي للنموذج، وإلى انبثاق ما سماه جان بيير سرزاك "دراما الحياة" Le drame de la vie ، التي عوضت الدراما في الحياة Le drame dans la vie بوصفها الشكل القديم الذي فرض نفسه منذ النهضة إلى نهاية القرن التاسع عشر، وقد غطت "دراما الحياة" حياة بأكملها؛ مؤشرة على كيفية تأثير الوسط والتاريخ والمجتمع على الشخصية- شخصية زكرياء أنموذجا في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان "في حين تغطي " الدراما في الحياة "حقبة محددة من حياة البطل4؛ فشخصية زكرياء في هذا العمل تأثرت بمن حولها، ورغم رغبتها الجارفة في التغيير لم تقو

على رفع صوتها أكثر أمام سلطة الملك، وخيانة الناس الذين انحنوا خوفا، وتركوها وجها لوجه أمامه، مما اضطرها إلى التمثيل والتأثر بالجماعة، كما يشير إلى ذلك النص المسرحي بشكل حرفي:

" زكرياء:(بمثل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه.."

وهذا ما يدل بشكل واضح على ذوبان زكرياء في الوسط الذي عاش فيه، وإحساسه بالمأساة، لأنه لم يعش كما يريد. وهو الإحساس نفسه الذي تشعر به الجماعة لكنها لم تجرؤ على الجهر به خوفا من الجلاّد.

3ـ الحركانية:

المقصود بالحركانيةGestualité الاعتماد على الحركة بوصفها أسلوبا من أساليب التعبير؛ فالشخوص في المسرحية تأخذ شكلها وتعبر عن نفسها حتى قبل أن تتحرك أو تتكلم؛ وذلك بمجرد حضورها المادي أمام المشاهدين وتتجلى هذه الحقيقة عند صامويل بيكيت Samuel Beckett في قوله: " حينما ترفع الستار، يكون المؤلف قد عبّر عن الكثير مما يريد التعبير عنه، فبمجرد تواجد الشخوص فوق المنصّة يعني الكثير ويوحي بالكثير، وذلك قبل أن تشرع في الكلام5"

ولنأخذ مثالا على ذلك مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" فمنذ البداية نسمع حركة اقدام تتراكض ورجل مسرع الخطى يلتقي باخر يأتي من اليسار بخطى عجلى ويصادف هو الاخر رجلا خطاه ثقيلة مما يجعل المشاهد يدرك انه امام مشهد مخيف يبعث على الهروب من شيء ما وهو ما يشد انتباهه لمواصلة البحث عن السبب الذي يجيب عنه قول الرجل الرابع:

"الرجل الرابع: ماذا تنتظر؟ طفل لين العود يدوسه فيل ضخم كفيل الملك"

وفاة هذا الطفل جعلت الناس يجتمعون أمام أبواب القصر بزعامة زكرياء الذي طمأنهم بإمكانية الدخول لمقابلة الملك، وبالفعل دخلوا بخطوات مشتتة ومرتبكة ليجدوا الملك وفي يده الصولجان فيخفضون رؤوسهم وينحنون إلى أقصى حدود الانحناء ولا يجرؤون على النهوض وفي مقدمتهم زكرياء.. إلى أن عم صمت ثقيل لا اختلاج فيه ولا حركة، فأذن لهم بالكلام، لكن الخوف جعل أصواتهم ترتعش وحركاتهم تشل، كما تشير إلى ذلك الإرشادات (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت)، ولم يجرؤ أحد على مواجهة الملك بالحقيقة رغم محاولات زكرياء اليائسة(يائسا يلتفت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف) مما اضطره إلى افتعال طلب تزويج الفيل، وهو ما أدى إلى حركة دق الصولجان من لدن الملك إيذانا بموافقته على الطلب، بينما انسحب الناس بخطوات ذليلة ومقهورة.

إن هذه الحركات التي امتدت على طول المسرحية معظمها ذو مغزى،أحدثت حركة متجددة في ذهن المتلقي، ودفعت الحدث إلى الأمام6، ولعلها جميعها توحي بأننا أمام جماعة من الناس المغلوبين، انتهكت كلّ حرياتهم وحقوقهم، بما في ذلك الحق في الحياة، ورغم ما اتفقوا عليه، وما ضخ زكرياء في نفوسهم من ثورة لمواجهة الملك

بالحقيقة للخروج من وضعيتهم البئيسة، حين مثلوا أمام الملك خارت كل قواهم، وشلت حركاتهم وارتعشت حناجرهم من شدة الخوف. أما حركات الملك والحراس فكلها تشير إلى البطش والجبروت.

إن نص مسرحية" الفيل ي ملك الزمان ما هو إلا سيناريو أو وصف لحركات وتحركات الشخوص، وهو يمثل وسيلة التعبير الرئيسة وأداة الاتصال بالجمهور بالنسبة للمؤلف7، أما الحوار- عماد المسرح التقليدي- فهو هنا يخلو من كل حرارة وفكاهة وشاعرية وإيحاء، إن أغلب شخوص " عبد الله وانوس" عبارة عن أرقام يرمز لها بأسماء جنس، مثل الرجل1، المرأة1..

4ـ التمثيل الصامت (البانتوميم):

ينطبق على الأداء المسرحي صفة التمثيل الصامت أو البانتوميم، حينما لا يستعمل الممثل من وسائل التعبير سوى الحركة أو الإيماء، وكذلك يكون البانتوميم حينما ينفصل الأداء الحركي عن لغة الكلام أو يتميز عنها. والحقيقة أن التمثيل لا يقل بلاغة عن الكلام الشفهي، بل هو أكثر وضوحا منه، إذ يصبح الحديث اللغوي بالنسبة له مجرد ثرثرة أو لغو8. ومن أمثلة ذلك حركة الناس اللاشعورية المتمثلة في مسح أحذيتهم ونفض ثيابهم، كما ورد في الإرشادات(يبدأ الناس لا شعوريا بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم) وهي حركة جماعية تعبر عن تأدبهم واحترامهم لقصر الملك، بل وتقديسه، وتعبر كذلك عن استسلامهم التام أمام الحارس، الذي سيتبعونه ليوصلهم إلى عرش الملك.

والمتأمل لفن التمثيل الصامت يرى أنه وسيلة تعبير، تعتمد على نوع من التناقض؛ فالممثل صامت وهو في الحقيقة يعبر بالحركة والإيماء، وهو من ناحية أخرى يتكلم أي يعبر عن نفسه، في حين أنه يلزم الصمت9. والصمت في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" في فضاء القصر الملكي هو أبلغ من الكلام، إذ شعر الجميع بالرهبة والخوف، وبدأت قلوبهم تدق، وأجسامهم تتعرق أمام هيبة القصر والحراس المنتشرين كالأشباح في جميع جنبات القصر.

5ـ الديكور(الأثاث):

يعد الديكور، بمعناه الدقيق، أهم العناصر البصرية في المسرح، فكما هو الحال بالنسبة للملابس والموسيقى والأصوات التي سنتعرض لها بالتحليل لاحقا فإن عناصر الديكور تعد إشارات ورموزا، حافلة بالمعاني، ثرية بالدلالات، أسوة بالعناصر اللغوية. فكل ديكور في نظر المتفرج له أهمية خاصة، على المستويين الدلالي والجمالي، حتى المنصة الخالية لها معنى، أي أن غياب الديكور مثل وجوده له مغزى10 والديكور في المسرح الحديث لا يميل إلى الإسراف؛ وفي بداية مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" نلفي المسرح فارغا وزقاقا تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ؛ هذا الديكور- الأثاث- سيخلق مجالا؛ أي وسطا ملائما للشخصيات التي تتحرك

داخله، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء التي تشترك في الأداء. فالمسرح الفارغ يرمز إلى العزلة والإقصاء والتهميش والبيوت القديمة والمتسخة تمثل مجازا مرسلا علاقته المحلية؛ فالمقصود هم الناس البؤساء المقيمون في هذه البيوت المتراكمة، وهذا الديكور البسيط يوحي بموضوع المسرحية الذي يسلط الضوء على فئة اجتماعية هشة حرمت من كل الحريات والحقوق.

وفي مقابل هذا الفضاء هناك(فضاء قصر الملك) الذي يشغل حيزا كبيرا من المسرح حسب الإرشادات(كل الناس يجتمعون أمام أبواب القصر الذي يشغل الجزء الأكبر من المسرح..)، ومثل هذا الديكور يرمز إلى الهيمنة والطغيان الذي يمارسه صاحب هذا القصر على رعيته.

ويمكن القول بناء على ما سبق إن الفضاءين السابقين هما فضاءان متضادان؛ يمثلان معا استعارة تصورية اتجاهية؛ذات بعد عمودي " الهيمنة والقوة فوق والخضوع والضعف تحت"11، كما يوضح ذلك هذا الرسم:

الديكور(أبواب القصر– القصر الملكي): فوق(الهيمنة والقوة)

الديكور: (بيوت بائسة يتراكم عليها القدم..): تحت (الخضوع والضعف)

هذه البنية الفنية التضادية التي شحن بها وانوس الديكور – الأثاث في مسرحيته أغنت اللغة الدرامية غير المنطوقة، وجعلتها تقوم بدور مهم، وهو ما يطلق عليه(الديكور الممثل) أو الديكور الذي يؤدي دورا.

6ـ الديكور الضوئيأو الكتابة بالضوء:

إذا كانت الإضاءة في المسرح التقليدي ترتبط بجانب الزينة أو التجميل أو خلق جو واقعي للأحداث، فإن الضوء في المسرح الحديث على النقيض من ذلك يؤدي دورا يمكن أن نطلق عليه الغلو والمبالغة والتفخيم، فهو يقوم بإبراز بعض المشاهد، والتركيز عليها أشبه في ذلك بآلات النقر في الموسيقى، وهو جزء لا يتجزأ من النص، مثل الحوار تماما تزيد من حدة التأثير12 (Effet). ومما يدل على دور الإضاءة في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" ورودها في ختام المشهد الأول من المسرحية (يعم الظلام، ويتلاشى صخبهم)؛ فالظلام في نهاية المشهد الأول أتى بعد ضجيج ولغط واحتجاج، وهو ظلام عام، لم يعط بصيص أمل لأصوات الرفض والتغيير والاحتجاج، إنه رمز للظلم واليأس والقلق والجزع الذي يخيم على الجميع بعد حادثة الفيل التي أودت بحياة الطفل وما سبقها من حوادث.

وفي مستهل المشهد الثاني (يضاء المسرح، باحة عامة، الناس مجتمعون، يقف زكرياء أمامهم..) للدلالة على استيقاظ وعي الناس وتنبههم جميعا، وفي مقدمتهم زكرياء، الذي سينير طريقهم ويوحد أصواتهم على كلمة واحدة في انتظار مواجهة الملك بحقيقة ما فعل فيله للطفل والناس جميعا، لكن سرعان ما سيخفت الضوء(يبدأ الضوء بالانطفاء تدريجيا) إلى أن يختفي لمدة من الزمن(غمغمة بعيدة تتخامد. ويعم الظلام فترة) في ختام المشهد الثاني، وذلك بالموازاة مع اختفاء أصوات الناس بعدما اصطحبهم الحارس في الطريق إلى الملك، وهو ظلام يبعث على الخوف والرهبة.

وأثناء مواجهة الملك يعود الضوء من جديد(ضوء كالشمس)، (والملك يتألق كالشهب) دلالة على رفعة مقامه، وعظمته، وقدسيته، وهو ما سبب ارتباكا للناس وتشتتا، فخوفا، ترجمته انحناءتهم الجماعية، التي يمكن القول – بقليل من المبالغة– إنها طقس من طقوس التعبد في حضرة الملك/ إله الشمس. فقدسية الفضاء امتصت كل احتجاجهم، ووضعت عنق زكرياء تحت المقصلة، لولا مرواغته بالتماس تزويج الفيل..لتخفت الأضواء في النهاية(يتحركون بخطوات ذليلة منسحبين. وتخفت الأضواء فترة..) دلالة على انطفاء جذوة الثورة ضد الملك وكل ما يمثله من سلط(الفيل).

وفي الختام يمكننا أن نقول إن استخدام الإضاءة واللعب بها في المسرح المعاصر، أصبح يشغل المكان الذي كانت تشغله المبالغات الكلامية والغلو اللفظي في المسرحيات الكلاسيكية القديمة13، إذ تم استبدال عنصر بلاغي بعنصر آخر يؤدي الدور نفسه، ولكنه أبعد أثرا وأشمل دلالة. وعموما لقد عكست الإضاءة على امتداد المسرحية البعد السيكولوجي للشخوص وترجمت انفعالاتهم لإنتاج معان من قبيل الخوف والتوتر واليأس..

7ـ الديكور الصوتي

يضطلع الديكور الصوتي بدور مهم في العرض المسرحي، فهو يمكن أن يتدخل في بداية المسرحية، أو في كل مطلع فصل من فصولها، لتهيئة المشاهد ونقله من عالم القاعة إلى عالم المنصة،والديكور الصوتي لا يقتصر على الموسيقى، فهو يشتمل كذلك على جميع الأصوات التي تتفوق على الموسيقى في مجال الدلالة، وبذلك تأتي وظائفها أكثر دقة وأكثر دلالة14.فأحيانا تقوم هذه الأصوات بخلق الجو الملائم، كما حدث في هذه المسرحية؛ إذ طغت هذه الأصوات(جلبة بعيدة وراء المسرح، ولولة، امرأة تصرخ...)، للدلالة على حدوث مصيبة، وهو ما تشير إليه الإرشادات المسرحية(تسود الضجة المتناهية..، ولولة نساء وأصوات ومختلف العبارات التي تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب)،(تدخل امرأة عجوز وهي تولول بصوت حاد، وتضرب بقبضتها على صدرها)، (تعلو ولولتها)،وكان صوت زكرياء مهيمنا على كل الأصوات الأخرى(يسيطر صوته على الضجيج) وحاول أن

يهدئ الضوضاء ويجمع الأصوات المفككة(أصواتهم مفككة لم تتحد بعد..)، (يتضح أكثر تفكك الأصوات ويزداد نشازها)، وبالفعل حدث ذلك؛(بدأت الأصوات تتسق) إلى أن أصبحت أكثر اتساقا(الأصوات أكثر اتساقا واتحادا) حين اجتمعوا وأجمعوا على الجهر للملك بما أصابهم به فيله من خطوب ومصائب، لكن هذه الأصوات ستصبح مهموسة في حضرة الملك(تنتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة) بمن فيهم زكرياء رغم جرأته(متجرئا، صوته راجف)، وفي مقابل هذه الأصوات المولولة والغاضبة نجد صوت الملك المترع بالسخرية(قهقهة)،ضاحكا من جبن رعيته وضعفها.

ولعل سعد الله ونوس في هذه المسرحية سخّر كل إمكانيات الأصوات لخدمة العمل المسرحي؛ إن أصوات الولولة الحادة والصراخ والأصوات الباكية، أنبأت عن فاجعة ألمت بالناس وخلقت جوا من البؤس والشقاء. وفي إطار حديثنا عن استعمال الأصوات بوصفها وسيلة من وسائل التعبير، ينبغي أن نتذكر أن الذي أيقظ وعي الناس وأذكى في نفوسهم الرغبة في مناهضة الظلم هو ولولة المرأة وصراخها؛ وقد تفاعلت مع هذا الصوت بقية الأصوات الأخرى داخل المسرحية، مما نتج عنه حوار صوتي كبير، أسهم في تحرر الحوار المسرحي من أحادية الصوت؛ فالمسرحية لا تلتقط مختلف الأصوات فحسب، بل تلتقط قبل كل شيء العلاقات الحوارية بين هذه الأصوات، وتفاعلها الحواري15. فولولة المرأة وصراخها أدى إلى حدوث كورال من الصراخ يقوده وينظمه زكرياء الذي يعيره سعد الله ونوس صوته الخاص ولغته وخطابه، هذا الصوت الذي سيرتجف في حضرة السلطان، وينتج عنه هو الآخر صوت القهقهة والضحك المغلف بالسخرية والاحتقار في نهاية المسرحية؛ لأن سعد الله ونوس لايؤمن بصوت الفرد، وإنما يؤمن بصوت الجماعة.

8. الديكور الكمالياتي وانفجار الشيء في المتخيل

المقصود بالديكور الكمالياتي هو الأشياء الخفيفة المستعملة فوق منصة التمثيل، ولها وظيفة في المسرحية، مثل هذه الجمادات تعد جزءا من الأداء التمثيلي ومن الحدث، وللديكور الكمالي معان ودلالات، وتتمثل أهم عناصر هذا النوع من الديكور في الملابس التي تسهم في خلق الشخوص، ومن ثمة إبراز أعماق العمل المسرحي؛ فالشخوص في المسرح المعاصر تبدأ في التشكل والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة، وحتى قبل أن تتحرك أو تتكلم، وذلك عن طريق وجودها المادي وما ترتديه من ملابس16. وفي هذه المسرحية" الفيل يا ملك الزمان" كانت الإشارة إلى الملابس ضمنية(...بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ) فالديكور الأثاث يحيل بشكل غير صريح على الديكور الكمالي، ويشير إشارة خفية إلى ملابس السكان المتقادمة والمتسخة، وهو ما سيتضح لاحقا في الإرشادات المسرحية(يبدأ الناس لاشعوريا بمسح أحذيتهم وتنفيض ثيابهم)؛ فالأحذية والثياب متسخة، قديمة وعليها غبار، طالها النسيان وعدم الاهتمام، وبها القمل والبراغيت(انفضوا ثيابكم كي لا يهر منها قمل أو براغيث) كناية على التهميش والفقر. والبؤس في المظهر الخارجي للشخص يدل على نفسه البائسة، وما لاقته من

ألوان الشقاء. وفي المسرح- كما هو معروف- كل شيء له دلالة، والملابس تفصح عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي، ويمكن التعرف على الحقبة الزمنية، أو المرحلة التاريخية من خلال الملابس17..، وهو ما اضطلعت به الملابس في هذا العمل المسرحي؛ إذ كانت محملة بدلالات نفسية واجتماعية واقتصادية.

ومن الماديات الأخرى التي اضطلعت بدور مهم على المستوى الدلالي واللغة الدرامية، نذكر صولجان الملك؛ الذي كان دقه إيذانا بموافقة الملك على مطلب الشعب القاضي بتزويج الفيل؛ للدلالة على سلطوية القرار الملكي وقوته.

إن الديكور الكمالي للمسرحية كان علامة دالة على معاني البؤس والعجز، الذي طال صفوف فئة اجتماعية مضطهدة، بسبب تسلط الملك وجبروته، وعدم اكتراثه بأمور رعيته، وقد أدت الملابس دورها الرمزي البليغ في وصف الرعية والتعبير عن معاناتها، فيما جسد الصولجان غطرسة وتجبّر الحاكم.

خاتـمة:

تظافرت عناصر اللغة الدرامية غير المنطوقة في هذا العمل المسرحي بشكل جلي؛ إذ كانت جميعها تعبر عن المعنى نفسه؛ فالمسرحانية دلت على ضعف حيلة المحكومين في مواجهة سطوة الحاكم، و شخّصت عدم قدرتهم على نقل معاناتهم الحقيقية، وهذا الضعف عبّرت عنه خطاهم الثقيلة والمتعبة ببلاغة، ودلّت عليه أقدامهم الراكضة، خوفا مما حلّ بهم، وكانت ولولتهم وصرخاتهم طلبا للنجدة أصدق شاهد على الألم الذي سكن فيهم، هذا الصراخ سيتلاشى، ويتبخّر ، ويعمّ الصمت، وترتجف الحناجر في حضرة الملك، كل ذلك تم تصويره في مشهد درامي ممتلئ بالبؤس، الذي كشفت عنه البيوت القديمة، المتسخة، وعرّته الملابس الرثة التي يهرّ منها القمل والبراغيث.

الهوامـش:

1ـ حمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005 ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ص32.

2ـ حول كتاب جون بيير سرزاك (شعرية الدراما الحديثة) قراءة فلور غارسان مارو، إعداد وترجمة حسن المنيعي(شعرية الدراما الحديثة) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 47 ، صص30-31 .

3ـ حياة خطابي(بلاغة العرض المسرحي مسرح المنطقة الشرقية من المغرب نموذجا) وزارة الثقافة والاتصال،مطبعة الخليج العربي، ط 1، ص17.

4ـ foucremichélle(le geste et la parole dans le théatre de Samuel Beckett ,Nizet,paris, 1970

5ـ حمادة إبراهيم(المرجع نفسه) ص 36.

6ـعلي أحمد باكثير(فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)الناشر مكتبة مصر، دون طبعة، ص78.

7ـحمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ص 52

8ـ حمادة إبراهيم (المرجع نفسه)ص 56.

9ـ حمادة إبراهيم (المرجع نفسه)ص57

10ـ حمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ص 63.

11ـ عبد المجيد جحفة(دراسات دلالية في اللغة العربية)، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2018، ص158.

12ـ حمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ص 74.

13ـ حمادة إبراهيم (المرجع نفسه)ص74.

14ـ حمادة إبراهيم (المرجع نفسه)ص 81.

15ـ جان بيير سرزاك(تقاسم الأصوات) إعداد وترجمة حسن المنيعي(شعرية الدراما الحديثة) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 47، ص56

16ـحمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ص 78.

17ـ نديم معلا(لغة العرض المسرحي)، منشورات المدى،دون طبعة،ص65.

المصادر والمراجع:

1ـ حسن المنيعي(شعرية الدراما المعاصرة) إعداد وترجمة، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، سلسلة رقم 47

2 ـ حياة خطابي(بلاغة العرض المسرحي مسرح المنطقة الشرقية من المغرب نموذجا) وزارة الثقافة والاتصال،مطبعة الخليج العربي.

3 ـ حمادة إبراهيم (اللغة الدرامية العناصر المنطوقة والعناصر غير المنطوقة) الطبعة الأولى 2005، منشورات المجلس الأعلى للثقافة.

4 ـ سعد الله ونوس(الفيل يا ملك الزمان) منشورات دار الآداب، بيروت.

5 ـ عبد المجيد جحفة(دراسات دلالية في اللغة العربية)، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2018

6ـ علي أحمد باكثير(فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)، مكتبة مصر.

المراجع الفرنسية:

1- foucremichéle(le geste et la parole dans le théatre de Samuel Beckett ,Nizet,paris, 1970

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص117– 135

مغامرة كاتب أم بطل؟
المسرح الملحمي في "رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس:
الملامح والتقنيات والأبعاد

Adventure of a writer or a hero?
The epic theater in "Ras Al Mamlouk Jaber" of Saad Allah Ouanous: Features, techniques and dimensions

عمارة الجدّاري

Amara Jeddari

جامعة المنستير– تونس

University of Monastir, Tunisia
amarajeddari@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 29/ 04/ 2020 تاريخ القبول: 20/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخّص:

متّلَت التجارب الإبداعيّة لسعد الله ونّوس ثورة في المسرح العربيّ. ومسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" مسرحيّة فريدة التجأ فيها إلى تقنيّات المسرح الملحميّ التغريبيّ. لأنّه كان يرى في العناصر الأساسيّة للمسرح الكلاسيكيّ حدّا من الوعي الفرديّ والشخصية المجتمعيّة. وهو ما دفع إلى إحداث ثورة على التقنيّات، واستنباط وسائل جديدة يكون تأثيرها فكريّا وعقليّا لا عاطفيّا نفسيّا. فمركز الاستقطاب في المتفرّج يتمثّل في العقل والوعي، لا القلب والعاطفة. وسنحاول في هذا البحث الوقوف على توظيف مختلف تقنيات المسرح الملحميّ في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر."

كلمات مفاتيحية: مسرح ملحميّ، التغريب، بريشت، سعد الله ونّوس.

Abstract :

The creativeexperiences of SaadullahWannousrepresented a revolution in Arab theater. And the play "MughamaratRaàsElMamluk Jaber" is a unique play in whichWannousused the techniques of the epictheater. Becausehesaw in the basic elements of the classicaltheater a reduction in individualawareness and societalpersonality. This has led to a revolution in technologies, and the development of new meanswhose impact isintellectually and mentally, not emotionally, psychologically The center of polarization in the spectatoris the mind and consciousness, not the heart and emotion.

In thisresearch, wewilltry to find out the employment of variousepictheater techniques in the play "MughamaratRaàsElMamluk Jaber".

Key words: the epictheater, Berthold Brecht, Etrangement, SaadullahWannous.

المؤلف المرسل: عمارة الجدّاري، **الإيميل**: amarajeddari@yahoo.fr

1- مدخل:

يُعَدُّ سعد الله ونّوس[1] علامة مضيئة في المسرح العربي بما أحدثه من تقنيّات مسرحيّة جديدة وتوظيف تقنيات تراثيّة. ولم تكن تجربته المسرحيّة بمعزل عن ثقافته وتكوينه اللذيْن تأثّرا بأحداث ذاتيّة مثل التنقّل بين الشرق العربيّ وأوروبّا وأخرى قوميّة مثل الانشطار الحادث بين سوريّة ومصر فضلا عمّا شهده من أحداث النكسة، بل كونيّة في أحايين كثيرة راجعة إلى الصراعات الدوليّة التي ظل الإنسان بقيمه ومعانيه ضحيّة لها.وكان لهذه الأحداث أثرها في تجربته المسرحيّة التي ظلت مجالا للبحث والدراسة في شتى فروع البحث اللساني والأدبي والفكري. فكثيرا ما اهتمّ بأعمال ونّوس من جهة طواعيّتها للبحث السيميائيّ[2] والبحث عن تطبيق للتنظير اللساني[3] والبحث في الدراسات السياقيّة[4]والأنساقيّة[5] وأكثر ما اعتمد فيه على مسرح ونّوس توظيف التراث[6] والانفتاح على المسرح البريشتي[7]. والبحث في مسرح سعد الله ونوس خاصّة في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" يكشف أساسا وبصورة واضحة ملامح المسرح الملحمي وأدواته وتقنياته.

وهذه المسرحية التي كتبت سنة 1970 نرصد فيها قصة تاريخية،[8] حاول فيها ونوس إعطاء بعض التفسيرات لطبيعة العلاقة بين السائس والمسوس من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته، ويستغلّ المملوك جابر موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدو فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره... ويذهب الحارس في مهمّته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري، لكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدوّ قطع رأس حامل الرسالة... وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى الفشل. والمسرح الملحمي وإن اختلفت تسمياته بين المسرح الجديد والمسرح التعليميّ ومسرح التسييس والمسرح البريشتي فإنّ الدرس النقدي كان له إجماع على جملة التقنيات المميّزة له الثائرة على المسرح الكلاسيكي المتجاوزة له.

2- بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الجديد:

يتشكّل بين المسرحيْن الكلاسيكيّ والجديد تمايز واضح في الرؤى والتقنيّات. لكنّ ذلك لا ينفي وجود علاقات قائمة سواء بالاتّصال أو الانفصال...

2-1- المسرح الكلاسيكي:

ظل المسرح الكلاسيكي منشدّا إلى قوانين ثابتة رغم تطوّرها من الاغريق إلى تاريخ النهضة الأوروبّيّة تتركّز أساسا على **"أنّ موضوعها يحدّد في دقّة داخل أزمة معيّنة..."**[9] ولعلّه الأمر الذي أوحى إلى أرسطو

حسب محمد مندور بالوحدات الثلاث: وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان[10]. فالمسرح الكلاسيكيّ قد توفّر على جملة خصائص ظلّت متواترة من أرسطو في كتابه فنّ الشعر[11] بل عُدّ هذا الكتاب تأصيلا نظريّا لأسس المسرح حيث يتعرّض فيه أرسطو إلى ضروب الفنّ المسرحي من مأساة/تراجيديا[12] وملهاة/كوميديا[13].

وانطلق أرسطو من المحاكاةباعتبارها عنصرا رئيسا بل مفهوما أساسيّا يعود إليْه بناء المسرح الكلاسيكي. وتعني المحاكاة التماثل الكلّي بين الشخصيّة المسرحيّة والحياة. فالممثّل يلغي كلّ بعد بينه وبين تلك الشخصيّة التي يتقمّصها. فيتحقّق التماثل بين الشخصيّة المسرحيّة والحياة. بل تمّحي الحدود أساسا بين الطرفيْن ويشتدّ التواصل ولا يقاس نجاح الممثّل إلاّ بقدر تحقيق هذا التماثل. بل كلّما ازداد هذا التماثل إلاّ وحقّق فعلا أساسيّا لا يشعر فيه المتفرج بالمسافة بين الممثّل والشخصيّة المسرحيّة التي يتقمّصها. وهو ما يستدعي ضرورة بنية مخصوصة للنصّ المسرحيّ تجعل الأحداث والأشخاص حقيقيّين. وكلّما تحقّق ذلك يحدث فعل الإيهام الذي يحسّ فيه المتفرّج بأنّه أمام ناس حقيقيّين وليسوا ممثّلين متقمّصين أدوارا. وكلّما كان المتفرّج موهوما ومغيّبَ الوعي كان التأثّر ناجحا والتأثير فعّالا. فيتحقّق البعد الرئيس والغاية الأساسيّة من الفعل المسرحيّ وهو فعل التطهير. فيشعر المتفرّج بمسؤوليّته تجاه الآخرين ويشعر بعذاباتهم. وهي الغاية التي من أجلها وُجِدَ المسرحُ. فضْلا عن اشتراطه في العمل المسرحي وحدة الحدث أو الموضوع **"ويعني ذلك ألاّ تشتمل المسرحيّة إلاّ على أزمة واحدة أي موضوع واحد لأنّ المسرح الكلاسيكي كالمسرح الإغريقي الروماني القديم يرفض أن تتحوّل المسرحيّة إلى مجرّد مشاهد متتالية غير محبوكة الاتصال فيما بينها ولا يترتّب أحدها وفق منطق داخليّ يوحّد بينها ويجعلها موضوعا واحدا"**[14]وما هذا التنسيق إلاّ عناية بالحبكة وإضفاء روح التفاعل العضويّ بين مختلف مراحل النصّ المسرحيّ. ووحدة المكان التي تقتضي مكانا واحدا تدور فيه الأحداث وتعني **"أن تجري أحداث المسرحيّة أو يمكن أن تجري في مدينة واحدة ولامانع أن يجري الفصل الأول في البيت والثاني في الشارع والثالث في الساحة لكن لا يجوز أن يجري فصل في مدينة وفصل آخر في مدينة أخرى لا يعقل أن ينقل إليها الأشخاص في حدود الفترة الزمانية المقرّرة وهي أربع وعشرون ساعة"**[15]. ووحدة الزمن تتمثّل في دورة شمسيّة واحدة فقد "**اعتمد الناقد الفرنسي بوالو[NicolasBoileau](1636–1711) ما فسّره اللعالم الإيطالي جوليوسسكاليجر [**Jules César Scaliger**] (1484–1558) فأصبح مبدأ مقرّرا يقضي بأن يكون الزمن الذي تجري فيه حوادث المسرحية في الحياة لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة أو من الممكن أن تقع أحداث المسرحيّة في الحياة في زمن لا يتجاوز هذا القدر"**[16]. وفي التركيز على هذه الوحدات والتضييق فيها حفاظ على الأفعال المسرحيّة التي تقتضي شدّ المتفرّج وعدم تشتيت أفكاره وانتباهه.

إنّ المسرح الكلاسيكي يسعى إلى استثارة العاطفة والشفقة متوسّلا بتقنيات مركّزة غير مشتّتة ليجعل من المسرح بنّاءً لشخصيّة المجتمع لكنّ المسرح الجديد يتجاوزه وينقد أسسه ليبني غاياته وأهدافه على الوعي والتحفيز العقليّ.

2-2- تجاوز المسرح الجديد المسرح الكلاسيكي:

يُعتبر المسرح الملحميّ ضرورة اقتضاها الواقع الاجتماعيّ إذ يقول بريشت«**إن العالم الحديث لم يعد قادرا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتناسب مع عالمنا**»[17]فزعماء المسرح الجديد يرؤن في العناصر الأساسيّة للمسرح الكلاسيكيّ حدّا من الوعي الفرديّ والشخصية المجتمعيّة. وهو ما دفع إلى إحداث ثورة على التقنيّات، واستنباط وسائل جديدة يكون تأثيرها فكريّا وعقليّا لا عاطفيّا نفسيّا. فمركز الاستقطاب في المتفرّج العقل والوعي، لا القلب والعاطفة. فمالوا إلى تكسير كل عنصر من هذه العناصر. فاعتمدوا **[التغريب أو التلحيم]**[18] ليفصلوا العلاقة بين شخصيّة الممثّل والشخصيّة المسرحيّة. وأوصلت هذه التقنية إلى **[كسر الإيهام]** الذي من خلاله وجد المتفرّج نفسه أمام شخصيّات عاديّة تتقمّص أدوارا مجرّدة فقوّضت المسافة بين الممثّل والمتفرّج الذي بدا مسهما في العرض وإنتاج الفعل المسرحي. ونشأت طبقا لذلك مصطلحات دالّة جديدة مثل **[تكسير الجدار الرابع]** و**[تحطيم العلبة الإيطاليّة]**. التي انتفى بها وجود المسرح الكلاسيكي وتشكّلت علاقة بين موضع الجمهور وفضاء العرض/الركح فصار المتفرّج والمتمثّل يتقاسمان الفضاء وانتفى الفصل بينهما. وتشكّلت عناصر جديدة أسهمت في بناء المسرح الجديد. فلم يعد للمكان معنى أو وحدة ثابتة ولا للزمان قيمة... ويمكن أنْ نجمل هذه الانزياحات في المفاهيم والتقنيات في الجدول التالي:

الخصائص العامّة للمسرح الكلاسيكي:	ثورة المسرح الملحمي على المسرح الكلاسيكي:
المحاكاة: قرب التماثل بين الشخصية المسرحية والحياة.	**التغريب:** جعل المألوف غريبا
الإيهام: إحساس المتفرّج أنّه أمام ناس حقيقيين وليسوا ممثّلين.	**كسر الإيهام:** إلغاء حالة الفصل بين العرض الفني والجمهور، وتجعل الأخير مشاركاً وليس فحسب متلقيًا.
التطهير: تغيير المتفرّج لمسؤوليته تجاه الآخرين والشعور بعذاباتهم	**تحطيم الجدار الرابع:** كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية – أي بالتدخل في الحدث نفسه - أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم الممثلين بتمثيله على خشبة المسرح.
وحدة الحدث: العناية بالحبكة، روح التفاعل بين العضوي بين مختلف مراحل النص المسرحي.	**تفتيت وحدة المكان:** تداخل الفضاءات.
وحدة المكان: مكان أو مكانان على أقصى تقدير.	**تفتيت وحدة الزمان:** تجاوز حدود الدورة الشمسيّة.
وحدة الزمان: دورة شمسية.	**تفتيت وحدة الحدث:** تداخل الأحداث باختلاف الأزمنة والفضاءات...
	تقنية الحكاية: استثمار الحكاية الشعبيّة وتقنية الحكواتي.

جدول عـ01ـدد

نخلص من هذا الجدول إلى أنّ الثورة التي أحدثها المسرح الجديد ترمي مباشرة إلى مجال التأثير في المتقبّل فالمسرح الكلاسيكي الذي كان يستهدف وجدان المتقبّل يستثير عاطفته بكاءً في التراجيديا وضحكا في الملهاة قد تجاوزه المسرح الملحميّ الذي صار يسعى إلى تغيير الوعي واستهداف عقل المتفرّج واستثارة تفكيره.

وسعد الله ونوس لم يكن بمعزل عن هذه الحركة الرياديّة في انقلاب تقنيّات المسرح بل استلهمها وتبنّى ملامحها العامّة وطوّعها في مغامرة رأس المملوك جابر لتستهدف جمهورا عربيّا يشدّه صوت أم كلثوم وقرقرة النراجيل ويتوهّم النصر في استعادة حكايات الماضي (الظاهر بيبرس)، معزول عن حاضره متراخ جامد الوعي والحركة في سباتٍ لا يحقّق فيه التطهير –بمفهوم المسرح الكلاسيكي– مأخذا. فكان لزاما على الكاتب التوسّل بتقنيات المسرح الملحمي عساه يحقّق الرجّة في الوعي الباهت.

3– استلهام تقنيات المسرح الملحمي في "مغامرة رأس المملوك جابر":

لم يكن سعد الله ونّوس بمعزل عن النسق العالمي الذي أحدثه بريشت في المسرح فاستعار ونوس من هذا المسرح الملحميّ التغريبيّ التعليميّ أدواته الدرامية الجمالية الملائمة لخصوصيّة مضمونه الجديد المعاصر الأصيل. فكانت أسسا ملحميّة تغريبيّة ذات وظيفة تعليمية. زادها ونّوس تطويعا لواقع المجتمعات العربيّة ومستلزماتها للنهوض والثورة والفعل. وسنحاول أنْ نبرز تشكّلاتها في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر ونتبيّن تطويعها للنصّ الجديد وواقع المجتمعات العربيّة.

3-1- أوّلا: اعتماد الحكاية وشخصية الراوي:

تشكّل الحكاية وحضور الراوي/ الحكواتي بصفة عامّة ملمحا مسرحيّا ملحميّا. وتتجسّد في مغامرة رأس المملوك جابر بمواصفات تناسب المجتمع العربيّ في سبعينات القرن الماضي بمقوّماتها وعناصرها..

3-1-1- الحكاية ملمحا مسرحيّا ملحميّا:

يكتسب الحكي وظيفة مهمّة في المسرح الملحميّ. فالحكاية عند بريشت أساس العمل المسرحي الذي لايمكن أنْ ينهض من دونها. وظاهرة الراوي التي اعتمدها ونوس هي ظاهرة جمالية اعتمدها بريشت في بعض مسرحياته مثل "دائرة الطباشير القوقازية". فالراوي يتوخّى السرد لتقديم أحداث حكايته المتجلية عبر مشاهد جزئية متراكمة مستقلّة متعدّدة تقسّم الدراما الملحمية إلى **"شرائح تعطي معنى متعة ما"**[19] وتتتالى تباعا لتبدو ظاهريا منفصلة ومنقطعة بعضها عن بعض. على حين أنّها في الواقع تندمج في نسيج السياق الكلي للحكاية. حينها تتشكّل الحكاية مكتملة مجزّأة في الحين ذاته. ويبدو العمل المسرحي سلسلة متوحدة متكاملة (الحكاية) مقسمة إلى حلقات مشاهد منفصلة خارجيا لكنها متلازمة متواشجة داخليّا. ويقوم الراوي بالربط فيما بين المشاهد ربطا عضويّا جدليّا متناسقا لتغدو متآلفة ومنصهرة في بوتقة النسيج الكلي للحكاية.

ومغامرة رأس المملوك جابر حكاية متكاملة مجزّأة ويربط الراوي بين مفاصلها. والحكاية وعنصر القصّ تعتبران عند برشت روح العمل المسرحيّ. فنكاد لا نجد مسرحيّة بريشتيّة تخلو من قصّة وحكاية[20]. وينظّر لذلك بريشت بقوله **"الحكاية هي روح الدراما"**[21]. ومسرحيّة ونوس تهتم كعادة المسرح الملحميّ بحكاية جابر وما يواجهه من أحداث مثيرة ومشاكل خطيرة. وهذه خاصّيّة من خاصيّات المسرح البريشتي الملحميّ الذي يركّز اهتمامه على الحكاية ويجعل منها محور العرض وأساسه. بل حتّى عنوان المسرحيّة في ذاته يستحضر اسم البطل وهي عادات بريشت[22].

ولم يخرج سعد الله ونّوس عن هذا الإجراء بل وجد في جابر قصّة وتقنية الحكواتي وزبائن المقهى ما يمكن أن يُشكّل نمطا للمسرح الملحميّ ببناء شخصيّة مختلفة. فـ**"اعتماد ونّوس حكاية قديمة (حدوثة) لا يمكن أن ينفصل عن طبيعة اتّجاه ونّوس المسرحي وتعلّقه خاصّة بالمسرح البريشتي الملحميّ الذي يولي الحكاية أهمّية أساسيّة في العمل المسرحي، لا باعتبارها مضمونا فحسب، وإنّما بوصفها تقنية فنّيّة تتجاوز الطبيعة الأرسطيّة للمسرح الدرامي الكلاسيكيّ"**[23]

فالحكاية والحكواتي رغم تأصلهما في موروث عربي خالص من حيث المضمون إلاّ أن ذلك يرجع إلى اعتبارها تقنية من التقنيات المميّزة للمسرح الملحميّ. ونوس يتمثّلها باعتبارها تقنية ملحميّة لها أبعادها في صياغة نصّه المسرحيّ.

3-1-2- طرفا الحكاية المسرحيّة:

تكتسب الحكاية عناصرها من باثّ يمثّله الحكواتي "العمّ مونس" ومتقبّل يتجسّد في زبائن المقهى. فرغم تنوّع شخوص مغامرة المملوك جابر فإنّ شخصيّة العمّ مونس الحكواتي وزبائن المقهى الذين يمثّلون الجمهور المتقبّل للحكاية قد كان لهم بالغ الأثر في تأسيس الحكاية بمفهومها الملحميّ التغريبيّ. فقام النصّ على التناوب والمراوحة بين السرد والحوار. ويكون الخطاب السسرديّ على لسان الحكواتي ويتميّز بالاختزال والاختصار. يحاول من خلاله الحكواتي التمهيد لحوار يدور على خشبة المسرح ويقوم به الممثّلون وتتخلّله من حين لآخر تعليقات. ومن شأن هذا التناوب بين السرد والحوار أن يسهم في تقطيع الحدث المسرحي ممّا يمنعالمتفرج من التأثر والانفعال بما يعرض أمامه. وفي هذا التقطيع للحدث تأثّر كبير بتقنية مهمّة من تقنيات التغريب في المسرح الملحميّ البريشتي.

***- الحكواتي:**

يستمدّ الكاتب صورة الحكواتي من القصص الشعبيّ. فكان عنصرا مؤسّسا لتشكّل البعد الشعبيّ في المسرحيّة. فالعمّ مونس ينتظره زبائن المقهى بفارغ الصبر:

"زبون5: ألن يأتي العمّ مونس اليوم؟

زبون1: لم يتخلّف يوما منذ عرفناه."[24]

ولما يحلّ الحكواتي تعمّ المقهى صيحات الفرح والترحيب:

"الخادم: - (من طرف المقهى) ها هو العمّ مونس. كل الزبائن ينتظرون تشريفك.

أصوات: - (تتدافع. وتحدث جلبة مختلطة) أهلا وسهلا.

- جاء العمّ مونس.

- بان القمر.

- السهرات مضجرة لولا رواياتك."[25]

فصورة الحكواتي مهمّة في العمل الدراميّ. ويقدّمه الكاتب بإسهاب في إشارة ركحيّة مطوّلة **"العمّ مونس رجل تجاوز الخمسين حركاته بطيئة وجهه يشبه صفحة من الكتاب الذي يتأبطه. لتعابير في ملامحه ممحوّة، حتى ليحسّ المرء أنّه بإزاء وجه من شمع أغبر. عيناه جامدتا النظرة ورغم اختباط لونيهما فإنّهما توحيان بالحياد البارد... أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد الذي سيحافظ عليه تقريبا خلال السهرة كلها"[26]**

فالحكواتي له صفاته التي تؤهله ليتماثل مع خصائص المسرح الملحميّ فلا عاطفة ولا انفعال إنما كله محكوم إلى الحياد والبرود. ويتنزّل في علاقات تكامل مع الشخصيّات الزبائن. "...**والحكواتي قصّاص شعبيّ يتخذ مكانه على سدّة عالية في صدر المقهى, والاستماع للحكواتي عادة قديمة، يجتمع في المقهى عدد من الناس، يختلف بحسب نوع القصّة وشهرتها وجودة القصّاص...**"[27]

وتشترك في هذه الإشارة المسهبة في إبراز صفات الحكواتي ومؤهّلاته ووظائفه. وتشترك هذه الخصائص مجتمعة في بيان برودته وحياده. وهو ما يعبّر عن حضور رمزيّ يقتضيه المسرح الملحميّ فلا انفعال ولا عواطف. حتى يكون هدفه الوعي لا الوجدان. ولا ينفي ذلك أنّ القصّاص في المسرحيّة عنصر متأتّ أساسا من ثقافة شعبيّة وامتداد في الأوساط الاجتماعيّة التي تعتمد السمر في ثقافتها ورفاهيتها. بل يشكّل صورة من الحياة الشعبيّة. والامتداد الشعبيّ عبر الحكاية الشعبيّة عنصر مهمّ رغم أنّ سعد الله ونوس لم يكنْ يرى في ذلك تأصيلا للمسرح قائلا: "**لم تخطر ببالي أبدا مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبيّ أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعيُ بأنّ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح.**"[28]لكن ذلك لا ينفي الحكم بأنّ ونّوس قد اعتمد تقنية الحكواتي فحقّق تأصيل مسرح طقوسي تراثيّ تاريخي يستمدّ نكهته الشعبيّة من خلال إحيائه ظاهرة الحكواتي التي تضفي جوّ المقهى عبقا تراثيّا شعبيّا محبّبا.

***– الزبائن:**

لم يحضر الزبائن بأسماء أعلام تميّزهم بل كانوا أرقاما متتالية زبون1 و2 و3 و4 و5... وماحضور الزبائن بالأرقام دون تمايز إلا للكشف عن طبقة اجتماعيّة متماثلة ترتاد مقهى شعبيّ ومخاطباتها الحواريّة مناسقة لا تشكّل أيّ تعارض وكثيرا ما يكشف الدرس النقدي أنّ الحوار في المسرح ليس دائما ثمرة خطابيْن متناقضيْن أو ضميريْن متصادميْن فقد نجد حوارا يقوم على مخاطبات متكاملة حتى أنّها تبدو كالمخاطبة الواحدة تقولها شخصيّة واحدة[29]. والكاتب يلحّ في أكثر من موضع على الشخصيّة المعاصرة وليدة الواقع المعيش بل لعلّها الشريحة المستهدفة أساسا من المسرحيّة وقد اعتبرها الكاتب شرطا أساسيّا فيقول مشدّدا على ما يعرف بالشخصيّة المسرحيّة المعاصرة "**والمسرح فنّ شرطيّ مرتبط بتاريخه الخاصّ... والمهمّ أنْ يكون فيما يكتبه معاصرا قادرا على طرح إشكاليّات الواقع الراهن بعمق ووضوح**"[30].

والزبائن الذين يمثّلون طبقة المجتمع المستهدف ومشاغلهم يوميّة خالصة:

"**زبون2: صحيح شفت اليوم أبو ابراهيم وبعث لك سلام معي**

زبون3: الله يسلمك ويسلمه. كيف حاله؟

زبون2: مسكين ما يزال مهموما، ولا يعرف كيف يدبّر أحواله.

زبون3: الله يساعده ويساعدنا. ومن منا خال من الهمّ؟

زبون2: في هذه الأيام... والله لا أحد..."[31]

ويحاولون من خلال العم مونس الانفلات من هموم الواقع والبحث عن الراحة والسعادة في حكايته لكنّه يخالفهم بحكايات قاتمة تعيدهم إلى واقعهم عساه يجدّد فيهم الوعي والفعل والتفكير ومجابهة الواقع. وهو ما يمكن أن يفعّل تقنيات المسرح الملحميّ كما نظّر له بريشت.

3-2- ثانيا: إعادة بناء شخصيّة البطل التراجيديّة:

تمثّل الشخصيّة التراجيديّة عنصرا رئيسا في العمليّة المسرحيّة لكنّ خصائص مميّزة تغيّرت مع المسرح الملحميّ البريشتيّ. فالبطل التراجيدي لم يعدْ في مسرح بريشت الملحمي الفرد الارستقراطي النبيل المنقرض تاريخيا. بل اتّسعت دائرة البطولة لتشمل جميع الفئات الاجتماعيّة الطبقيّة الأخرى الصاعدة حديثا إلى مسرح الحياة والتاريخ. ولم يحدْ سعد الله ونّوس عن احتذاء سمت المسرح البريشتي. فقد انتقى لبطولة مسرحيّته شخصيّاته التراجيديّة من أبناء الطبقة الدونيّة الفقيرة المضطهدة ممثلة بالعمال والفلاحين والجنود العاديين والخدم والعبيد إيمانا منه بأنّ هذه الشريحة المسحوقة هي التي تصنع التاريخ حقا. ولم تكنْ شخصيّة جابر إلاّ تصوّرا جديدا مختلفا عن الصورة التقليديّة للبطل التراجيدي.

وجابر بطل الحكاية المسرحيّة يحضر بصفات مختلفة عن السائد في صفات الأبطال التراجيديّين فكان شخصيّة أصوليّة سلبيّة شرّيرة على حين كان الأبطال التراجيديّون الكلاسيكيّون يتميّزون بمقوّمات فكريّة وأخلاقيّة وإنسانيّة نبيلة. وجابر بطل يسقط في القبح والإسفاف وتمثيل كل ما هو تافه ومبتذل فهو شخصيّة دنيئة في أخلاقها. يقول عنه صديقه منصور **"لم أر ماجنا مثلك"**[32] ويُردّدُ أمام زمرّد شهوانيّته**"لو أستطيع أن ألمس هاتين الشفتين النديّتيْن أو هذا العنق الشفّاف"**[33] فكثيرا ما يبدو شخصيّة ماجنة لا روابط أخلاقيّة لها. تحرّكها صفات الخبث والمكر والغدر والخيانة وافتقاد المشاعر الانسانيّة النبيلة. ميّال إلى العبث والهزل والتفكير **"يفرك مؤخّرته بباطن كفّه وكأنّه يُساطُ فعلا"**[34]

وكثيرا ما تتجلّى في خطاب جابر انحداره نحو عالم الشهوة **"كلها فترة وتمرّ عندئذ سأحتوي هذا الجسد الذي يكويني ولن أدعه يفلت ني إلاّ بالموت"**[35] فتحرّكه الشهوة ويدفعه الاستهتار والعزوف عن الجدّ فيقول لصديقه منصور وهم في أحلك الدسائس السياسيّة **"غدا أصبح خليفة... سأجعل وزيري"**[36]

والميل إلى الانتهازيّة واستغلال الظرف المواتي المناسب **"لكل عملة وجهان والمهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب"**[37]. وباختيار ونّوس لشخصيّة جابر بهذه المواصفات تبْرُزُ مظاهر التقارب الحميمي بين ونوس وبريشت من حيث فهمهما لحقيقة الشخصية التراجيدية السلبية الشريرة. وجعلها محور العمل المسرحي وإسناد دور البطولة إليها على عكس ما هو مألوف ومحدّد في المسرح الكلاسيكي.

فبريشت قدّم العديد من شخصياته التراجيديّة السلبية الشريرة القبيحة المتجرّدة عن المشاعر الانسانية النبيلة السامية مثل (قاليليه) و(الأم شجاعة) فعنده لا نعثر على مثل تراجيدي بطولي أعلى منزّه عن الدنايا والشهوات الغريزية المنحطة. وما البطل التراجيدي جابر في مسرحية "رأس المملوك جابر" طابعه الأخلاقي المترهّل وانتمائه الاجتماعيّ الطبقيّ الدونيّ سوى صورة طبق الأصل عن أبطال بريشت السيّئين الأشرار الدميمين. فهو شخصيّة تمتلك كل ماهو قبيح وقذر من الصفات كالخبث والمكر والغدر والخيانة وافتقاد المشاعر الانسانية النبيلة ويتسم بالأنانيّة المفرطة والجشع المرعب اللّذيْن يقودانه إلى ترجيح مصلحته الذاتيّة الخاصّة على المصلحة العامّة للوطن والمجتمع.

ولهذا الاختيار أبعاده فقد هدف ونوس إلى استثارة مشاعر الازدراء تجاه المملوك الانتهازي "جابر" الذي تبعث خيانته وجرائمه الرعبَ والنفورَ في النفس الإنسانية السويّة. ولهذا مضى يندّد بأخلاقه، ويشجب تصرفاته باعتباره نموذجا سلبيّا يحمل إسقاطاته التاريخيّة ومدلولاته السياسيّة والاجتماعيّة الطبقيّة المشوّهة. والتغيير الذي طرأ على الشخصيّة التراجيديّة لم يكن بمنأى عن التغييرات الأخرى التي بِتَحَقُّقِهَا اكتسب المسرح الملحميّ خصائصه ومميّزاته...

3-3- ثالثا: تفتيت وحدة الزمان والمكان والحدث:

للمكان والزمان والحدث أبعادها في النصّ المسرحيّ الكلاسيكيّ. لكنّ ثوابت هذه العناصر الرئيسة قد تغيّرت. فتجاوز المسرح الملحميّ وحدة الأحداث ووحدة الزمن ووحدود المكان...

3-3-1- الزمان:

يتداخل في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر زمنان، زمن حاضر يتمثل في الآن يؤثّثه زبائن المقهى وخادمه والحكواتي، وزمن ماض يتمثّل في القرن السابع الهجريّ زمن سقوط الدولة العبّاسيّة ويؤثّثه الراوي قولا وحكاية والممثّلون تجسيدا وأدوارا. فضلا عمّا يقوم به الحكواتي من تدخّلات ومقاطعات مفاجئة فيساهم بين حين وآخر في كسر سيرورة العرض وقطع التسلسل الزمنيّ الآلي للأحداث بهدف مفاجأة القارئ وشدّ انتباهه وإيقاظ عقله. وما هذه التشكّلات مختلفة لزمن مفتّت يختلف عن الزمان في المسرحيّة الكلاسيكيّة إلاّ تجسيد لملامح المسرح الملحميّ. فعمليّة القصّ في المسرحية تتوزّع بين مستويات زمنية عدّة متقاطعة ومتداخلة، فهو يربط "الماضي" قصّة الخليفة والوزير والمملوك جابر مع "الحاضر" حكاية العمّ مونس الحكواتي لزبائن المقهى، ومن ثمّ ينطلق لاستشراف المستقبل وتشكيل ملامحه وآفاقه تحريك العقل والوعي واستنفارهم للثورة، فونّوس يستغلّ قصّة المملوك مع الملك والوزير في الماضي ليسقطها على الحاضر الجديد في محاولة للبحث عن أفق للخلاص مستقبلا.

إن الكاتب قد تجاوز وحدة الزمان فجعل زمن المسرحية يمتد ويستطيل ليشمل العصر الماضي والقديم والعصر الحاضر الجديد معا. وما هذا الاختيار إلاّ تجسيد لملمح مهمّ من ملامح المسرح الملحميّ، وسعي إلى تغيير عقول راكدة...

3-3-2- المكان:

يمثّل المكان عنصرا رئيسا في المسرحيّة يشكّل فضاءها ويتفاعل مع شخوصها ويتلوّن بأحداثها. وونوس يتجاوز حدود وحدة المكان في مسرحية مغامرة جابر فالأمكنة متعدّدة ومتنوّعة مادّيا مثل بغداد بلاد العجم... ومجازيا في تشكّل الوطن العربي بدويلاته المتمزقة المبعثرة المشتتة بعد نكسة حزيران المأساويّة... فضلا عن المقهى الذي يمثّل فضاء العرض. فكلّ أحداث المسرحيّة تدور في فضاء عامّ يتمثّل في مقهى شعبيّ: "**نحن في مقهى شعبيّ... ثمّة مجموعة من الزبائن يتفرّقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى... معظمهم يدخّنون النرجيلة ويشربون الشاي... وبينهم يروح الخادم ويجيء حاملا صواني الشاي أو القهوة... إنّه لن يتوقّف عن الرواح والمجيء طوال السهرة.. يسيطر على المقهى جوّ من التراخي والفوضى الشعبيّة. وتسود ضجّة الكلام مختلطة بقرقرة النراجيل، وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى**"[38].

فالمقهى بهذه المواصفات استمدّه الكاتب من فضاء شعبيّ له ملامحه ومميّزاته التي يكتسبها من الواقع الاجتماعي. وهو من العناصر التي يحتفل بها كثيرا الكتاب العرب. فهو مكان أثير عندهم. لأنّ المقهى يتجاوز مجرّد البنية المكانيّة ليكتسب دلالات رمزيّة. فهو جزء من كلّ، فضاء منفتح ومنغلق في آنٍ. منفتح على المجتمع بمختلف العلاقات التي تحتويه ومنغلق في اختصاره المجتمع في شريحة متواضعة تجتمع للسمر..

وتتعدّد الأمكنة المكوّنة للحكاية من رواق في قصر بغداد "**يدخل ممثّلان يحملان قطع ديكور بسيطة تمثّل ما يشبه رواقا بقصر بغداد**"[39] أو شارع في بغداد أمام الفرن "**يدخل الممثّلون الخمسةُ الذين رأيناهم من قبل يمثّلون أهل بغدادوهم يحملون معهم شُبّاك فُرنٍ وبعض القطع الأخرى التي يمكن أن توحيَ بمنظر شارع عامّ.**"[40] **أو** ديوان الوزير "**خلال كلام الحكواتي توضع قطع ديكور تمثّل ديوان الوزير...**"[41]أو ديوان الخليفة "**يدخل الممثّلان... يضعان ما يحلان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخلافة...**"[42]أو غرفة جابر "**أثناء كلام الحكواتي يجري تركيب غرفة على المسرح لها باب ونافذة ضيّقة جدّا.. النافذة مشبّكة بالحديد والباب مغلق يقف عليه حارس**"[43]**أو** ديوان ملك العجم "**يظهر ديوان الملك منكتم بن داود.. وهو فاخر الرياش وشبيه بديوان كل من الخليفة والوزير**"[44]**أو** غرفة الإعدام "**غرفة لهب حجرة ضيّقة معتّمة ذات لون قاتم صديء فيها سلاسل وبلطات وسياط وقاعدة خشبيّة ملطّخة بألوان حمراء وسوداء. على أحد الجدران ثمّة رأس معلّق. وعلى حائط آخر علّق قناع مخيف...**"[45].

فما تعدّد الأمكنة وتكليف الممثّلين بدور تأثيثها وتوظيب ديكورها إلاّ آية على توظيف ونّوس لتقنيات التغريب واستلهام مختلف التقنيات من المسرح البريشتي.

3-3-3- الحدث:

يمثّل الحدث جوهر اللعبة المسرحيّة بل هو مدار الفعل المسرحيّ أساسا. ولئن كان الحدث في المسرح الكلاسيكيّ مكثّفا خطّيا تتداعى فيه الأحداث متتالية، فإنّ المسرح الملحميّ قد نوّع في الفعل المسرحيّ وعدّد مشاهده بشكل متواز. وقد قام الفعل المسرحيّ في "مغامرة رأس المملوك جابر" على تجاوز وحدة الحدث فجعل ونوس الأحداث تتنوّع وتتّسع فترتبط بالقديم الغابر ووقائعه الماضية البائدة وتشمل في الآن نفسه الحاضر الجديد الراهن ومشكلاته المستجدّة. فيتشكّل عرضان في بناء الحدث المسرحي ويؤسّسان مسرحا داخل مسرح، عرض أوّل يمثّل الزبائن يروح ويجيء وسطهم خادم المقهى يلبّي طلباتهم على موسيقى أمّ كلثوم ينتظرون العمّ مونس الحكواتي فيحكي حكايته مفاجئا الزبائن بجوهرها ومضمونها مخالفا انتظاراتهم... وعرض ثان يستحضر قصّة من التراث يتناوب على تجسيدها العم مونس حكْيًا والممثّلون لعب أدوار. وما هذا التشكّل إلاّ التزام من سعد الله ونّوس لتأسيس مسرح جديد فيقول **"وأحدّد بسرعة مفهوم هذا المسرح على أنّه حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحيّ الذي تقدّمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته"**[46]

***- الحدث الأوّل الرئيس:**

يمثّل الحدث الرئيس قصّة تاريخية، حاول فيها ونّوس إعطاء بعض التفسيرات لطبيعة العلاقة بين السائس والمسوس من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته، ويستغل المملوك جابر موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدوّ فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره... ويذهب الحارس في مهمّته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري، لكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدو قطع رأس حامل الرسالة...وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى الفشل.

***- الحدث الثاني الموازي:**

يجري الحدث الموازي في فضاء المقهى حيث يتبادل الزبائن الأحاديث على أنغام الحبّ كلّه لأمّ كلثوم وطعم الشاي وقرقرة النراجيل في بحث عن بديل ينسيهم هموم الواقع... والخادم يلبّي الطلبات ذهابا وجيئة.. والعمّ مونس يروي حكايته التي تمثّل الحدث الرئيس... ولهذا التداخل بين العرضين أو بين زمنين الماضي بوصفه متن الحكاية "مغامرة جابر" والحاضر من خلال تقبّل الحكاية يخرج المسرحيّة في جملتها من سياقها التاريخي إلى سياق

سياسيّ[47]. وهو ما يمكن أن يكشف عن أنّ الكاتب لم يكن في اختياره عفويّا إنّما كان يرمي لغايات متنوّعة من هذه الاختيارات.

3-4- رابعا: هدم الجدار الرابع:

يُعْتبرُ هدم الجدار الرابع عنصرا رئيسا في المسرح الملحميّ. وقد توسّله سعد الله ونوس في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر". وتجلّى في التماهي بين الممثّل والمتلقّي بل كثيرا ما يقع التفاعل والحوار بين الطرفيْن فـ"**المخرج يوجّه الممثّل إلى تقصّي مشاعر الشخصيّة وأخلاقها ومواقفها لا ليتعلّق بالدور وينقّذه بكفاءة عالية فحسب، وإنّما لينزع إلى استغلال طرق خلق انفعالات أخرى متنوّعة تبحث عن الميول المتناقضة لكي تعمل على توحيدها**"[48]. فالمسرح الملحميّ بنصّه وفعله وممثّليه لاينشأ إلاّ في فضاء يتفاعل فيه مع جمهوره وكان ونّوس يلحّ على هذه الخاصّيّة التي تمتاز بها حركة مسرحيّة في "**كونها عمليّة تفاعل مستمرّ بين المسرح وجمهوره. إنّها تتعلم من جمهورها كما تعلّمه. تأخذ وتعطي في حركة جدليّة يغتني محتواها وتتّسع حدودها يوميّا. ولا شكّ أنّنا يذلك نعيد للظاهرة المسرحيّة زخمها وإلهامها الأوّل منذ كانت احتفالا. أكثر من ذلك نعيد لها فعاليّتها الأولى وأصالتها ووجهها الاجتماعيّ**"[49].

إنّ ونّوس على وعي بما ينتهجه وما يروم تحقيقه. ولئن كان منسجما مع المسرح الملحميّ فلأنّه يرى فيه الفعاليّة الممكنة لتغيير الوعي المجتمعيّ. فكان فعله المسرحيّ المتمسك ببريشت واضحا في هذه الاختيارات التقنيّة فـ"**ميزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص أنّه كسر الحدود بين الخشبة والجمهور في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقّي ولإشراك الجمهور في اللعبة المسرحيّة كمساحة للتفاعل والحوار...**"[50]

ويتغيّر النصّ ويتطوّر حسب العلاقة المتبادلة بين الصالة والخشبة.ولم يكن هذا الاختيار اعتباطيّا بل كان هدفه من هدم الجدار الرابع وكسر الإيهام المسرحيّ وتحطيم مبدإ الاندماج خلق مسرح تغريبيّ تعليميّ، فيحقّق للمتلقّي التعليم المعرفيّ عن طريق الامتاع الجماليّ والتأثير الدرامي العقليّ والعاطفيّ معا بعيدا عن مؤثّرات التهييج العصبيّ النفسي التي يعتمدها المسرح الإيهاميّ والتي تعمل على تبديد "**القيمة التعليميّة للعرض دائما**"[51]. ويوضّح بريشت مسألة هدم الجدار الرابع "**كلما تمّ التأثير على الجمهور عصبيا كان على استعداد أقلّ للتعلّم وهذا يعني كلما دفعنا الجمهور إلى التحمّس والمعايشة والمشاركة العاطفيّة رأى العلاقات أقلّ وتعلّم أقلّ**"[52].

وسعد الله ونّوس قد اعتمد تقنية المسرح داخل المسرح وجعل الجمهور طرفا محاورا ومشاركا في الفعل المسرحيّ من خلال تدخّلات الزبائن ومواجهتهم للراوي ومحاورتهم للأبطال. لأنّه يعي أنّ الجمهور المتفرّج يستطيع أن يقوم بدور إيجابيّ كبير في توجيه المسرح ويرى أنه "**ينبغي أن يعي المتفرّج أهمّيّته في أيّ عرض مسرحيّ... فكلّ ما يدور على الخشبة يستهدفه ويتوجّه إليه بمعنى أنّ قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرّج منه**"[53]

فونّوس قد لجأ إلى التغريب حتى يُعين المتلقّي على التخلّص من أوهامه المثاليّة الضبابيّة واجتراراته العاطفيّة المبتذلة وينقله إلى مستوى أرقى من الوعي العقليّ الذي يزوّده بثقافة جديدة، تغيّر من نظرته المعرفيّة–الجمالية إلى المسرح ودوره وتعمل على تنشيط رؤيته التاريخيّة السياسية الاجتماعية تجاه العالم من حوله، وذلك ليكون أكثر قدرة على قراءة الواقع الخارجيّ الموضوعيّ وتفسيره وفهمه وبذلك يضع العالم في متناول يده.

3–5– خامسا: كسر الإيهام المسرحي:

يتمّ كسر الإيهام المسرحيّ بتحطيم ظاهرة الاندماج أو التقمّص. والتغريب **"وسيلة للمسرح الملحميّ أي أنّ الممثّل يبلور الحدث الصغير من خلال أهميّته ويجعله غريبا ومدهشا ويذكر بريشت عدّة طرق للمثّل لتجسيد التغريب على المسرح منها: ازدواجيّة الدور والجمع بين الماضي والحاضر واللجوء إلى التعليقات في الحوار"**[54] وما هذه التقنيّات إلاّ لإثبات حياديّة الممثّل عن الدور الذي يلعبه وفي ذلك سعي لتحريك وعي المتفرّج. وكان لبريشت هذا الرأي إعجابا بالممثّل الصيني ماي لان فانج[Mei Lan Fang] الذي كان يمثّل دوره دون ملابس خاصة أو ماكياج أو إضاءة" **وفهم بريشت من ذلك أنّه أمام ممثّل يقف على مبعدة من الأحداث الدراميّة التي يشخّصها بل يتعمّد أن يراه الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصينيّ للتمثيل وجد بريشت مبتغاه ورأى فيه أساسا صالحا لمسرحه الملحميّالمنشود."**[55].

ولم يكن كاتب مغامرة رأس المملوك جابر بعيدا عن هذه الاختيارات من خلال جملة من المشاهد حافلة بالملحمية يعتمدها ونوس في سبيل خلق الأثر التغريبيّ–التعليميّ وشحذ وعي المتلقّي فكان يدفع ممثليه إلى القيام بتغيير أثاث الديكور أمام الجمهور فـ"**يضع الممثّلون قِطع الديكور ويركّبونها أمام المتفرّجين"**[56] **أو " أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان... يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخلافة"**[57]وهذا الخيار من شأنه أن يذكّرالمتلقّين ويقنعهم بأنّ ما يجري على منصّة الأحداث ليس إلاّ تمثيلا لا حقيقة مما يبعدهم عن تسلّط الاندماج ويخلصهم من قيود التقمّص ويسمح لهم بالتفكير والتمعّن والتأمّل والإدراك. ويلجأ إلى تجسيد بعض أحداث الحكاية، التي كان الحكواتي يقوم بسردها، يقوم بتجسيدها تجسيدا تمثيليّا دراميّا حيّا يهدف إلى خلق الإحساس والاقتناع لدى المتلقي بأنّ ما يراه ويسمعه ليس سوى تمثيل لا حقيقة ليبقى في حالة من الصحو والاستيقاظ والوعي والتفكير تبعده عن أوهام الاندماج وأباطيله المزيفة. وكثيرا ما يعتمد مبدأ الأدوار المتعدّدة على شخصيّة واحدة بعينها أو بمعنى آخر تناوب الشخصيّة الواحدة على أكثر من دور، وتوزعها على أدوار متعدّدة متنوّعة متطابقة حيث نجد الممثّلين اللذيْن أديا دوري **الوزير والأمير عبد االلطيف** قد عمدا لاحقا إلى القيام بدوري **الخليفة وشقيقه عبد اللطيف** ثم قاما أخيرا بدوري **ملك العجم وابنه هالاوون**. ويبيّن ذلك تنصيصا في عديد الإشارات الركحيّة مثل **"أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان اللذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللطيف... هما الآن يمثّلان دوريْ الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله"**[58]أو **"الملك منكتم يجلس على**

العرش وإلى جواره ابنه هلاوون يؤدّي الدورين الممثّلان اللذان أدّيا أولا دوري الوزير وعبد اللطيف وثانيا دوري الخليفة وعبد الله"[59].فالممثّلان الأول والثاني قاما بدوريْ الرجلين الأول والثاني وقاما بدوريْ الوزير وعبد اللطيف وقاما بدوري الخليفة وعبدالله وقاما بدوري الملك منكتم وابنه هالاوون.

إنّ ونّوس يرمي من وراء هذه التقنية المسرحيّة إلى تحقيق غاية جماليّة تغريبيّة تتمثّل بإدهاش المتلقّي وإثارة استغرابه وتحريضه على التفكير والعمل من أجل التغيير مثلما يرمي في الوقت نفسه إلى غاية معرفيّة تعليميّة سياسية تؤكّد أنّ رموز الوعي والحق والخير تتشابه. مثلما تتشابه رموز التخلّف والشر والاستبداد وتفيد أنّ الخنوع والتهرّب من مواجهة الأخطاء والتنصّل من تحمّل المسؤوليّة تجاه المشاكل والأخطار الملمّة بواقعنا كل ذلك يؤدّي إلى عواقب مأساوية وخيمة لأنّه يمثّل الخطوة الأولى على طريق الضياع والهلاك.

خاتـمة:

كان المسرح الملحميّ علامة على التصاق الفنّ بالحياة الاجتماعيّة وسعد الله ونّوس في تمثّله أبعاد المسرح الملحميّ في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر عساه يغوص في طموح الجماهير ويصوغ مَسْرَحَ تَسْيِيسٍ يحرّك ركودها. فاستأنس بمختلف تقنياته، التغريب وكسر الإيهام وتحطيم الجدار الرابع... وكان لهذه التقنيّات أبعادها التعليميّة والتثقيفيّة والتسييسيّة... ويسعى الكاتب إلى إدهاش المتلقّي وتحريك وعيه. وسعد الله ونّوس طوّع مختلف هذه التقنيّات لمسرح عربيّ وحاول تنزيل عمله المسرحيّ في سياق عربيّ يعايش نكسة مجتمعه... فاستلهم من الموروث الشعبيّ قصصه ولهجته الشعبيّة وسياق الحكواتي الراوي... فلم تكن "مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر" بمعزل عن نسق ثقافيّ واجتماعيّ في تقنياتها ومراجعها وأبعادها...

واعتمد ونوس تقنيات تغريب متعدّدة جعلت مسرحه شكلا تغريبيّا عدل به عن مواضيع المسرح العربيّ التي كادت تنحصر في التهريج والإضحاك أوتناول مواضيع سياسية بطريقة يعمد فيها النص إلى إفراغ المتفرج من شحنة التأزم والتوتر، إلى مسرح تسييس يتبنى فيه قضايا الإنسان العربيّ مسلوب الإرادة منها: القضايا السياسيّة كالصراع على السلطة وتوتّر العلاقة بين الراعي والرعية، ودور الحاشية، والاستقواء بالأجنبيّ. والقضايا الاجتماعيّة كإدانة السلبيّة والخنوع والصمت عند "الزبائن" و"أهل بغداد"، وتراجع دور المثقّف مثل "الرجل الرابع " وإدانة الانتهازية والطمع والخيانة في شخصية "جابر". [60]

الهوامش:

1 سعد الله ونّوس(27 مارس 15 - 1941 ماي1997)، مسرحي سوري .ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس .تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية(.، وقد كان للانفصال بين سوريا ومصر أعمق أثر في كتاباتة كما نرى في أولى مسرحياته الحياة إبداً التي نشرت بعد موته بدأ الكتابة في مجلة الآداب التي نشر فيها مقالا عن الانفصال ودراسة عن رواية السأم لالبرتو مورافيا، ثم رجع إلى دمشق وعمل في وزارة الثقافة عمل محرراً للصفحات الثقافية في صحيفتي السفير اللبنانية والثورة السورية. كما عمل مديراً للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سورياني أواخر الستينات، سافر إلى باريس ليدرس فن المسرح. وبعد أن عاد تسلم تنظيم مهرجان المسرح الأول في دمشق ثم عين مديراً للمسرح التجريبي في مسرح خليل القباني مسرحياته كانت تتناول دوما نقدا سياسيا اجتماعيا للواقع العربي بعد صدمة المثقفين إثر هزيمة 1967، في أواخر السبعينات، ساهم ونوس في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية ب دمشق، وعمل مدرساً فيه. كما أصدر مجلة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها. مؤلفاته: حفلة سمر من أجل خمسة حزيران-1967 والفيل يا ملك الزمان(1969) ومغامرة رأس المملوك جابر1970- وسهرة مع أبي خليل القباني-1972- والملك هو الملك(1977) ورحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة(1978) و مسرحية الاغتصاب (1990) و منمنمات تاريخية(1994)وطقوس الإشارات والتحولات(1994) وأحلام شقية(1995) ويوم من زماننا(1995) وملحمة السراب(1996) والأيام المخمورة(1997) و الحياة أبداً (نشرت عام 2005 بعد موت الكاتب)

2- نذكر على سبيل المثال كتاب:"مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجيّة" وكتاب "قراءات سيميائيّة في مسرح سعد الله ونّوس"

3- يمكن الإشارة في هذا الباب إلى كتاب "نحو نظريّة لسانيّة مسرحية: مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيّا" وكتاب "الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس"

4- نشير في الدراسات السياقية إلى كتاب: "مسرح سعد الله ونوس دراسة نصّيّة على ضوء المناهج السياقيّة"

5- نشير في الدراسات الأنساقية إلى كتاب: "الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس"

6- نشير في هذا الباب إلكتاب "توظيف التراث في المسرح دراسةتطبيقيّة في مسرح سعد الله ونوس" وكتاب "مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي: دراسةإشكاليّات تأصيل المسرح العربي" وكتاب "نكوص الحداثة العربيّة قراءة في مسرح التسييس والتراث لدى سعد الله ونوس"

7- نشير في هذا الباب إلى كتاب "المسرح العربي بين التجريب والتغريب: قراءة في مسرح سعد الله ونوس"ركتاب "أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي"

8- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفايات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2000، المجلّد السادس، ص83.

"قد حُكِيَ أنّ الوزير العلقمي لمّاكان يكاتب التتار تحيّل مرّة إلى أن أخذ رجلا وحلق رأسه حلقا بليغا وكتب ما أراد عليْه بوخز الإبر كما يُفعل بالوشم ونفض عليه الكحل وتركه عنده إلى أن طلع شعره وغطّى ما كتب فجهّزه وقال إذا وصلت مرهم بحلق رأسك ودعهم يقرؤون ما فيه وكان في آخر الكلام اقطعوا الورقة فضربت رقبته وهذا غاية في المكر والخزي..."

9- محمد مندور، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر،[د.ت]، ص23-25

10- نفسه، ص24

11- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى [د.ت]

12- نفسه، ص33.

يقول أرسطو **"التراجيديا محاكاة لفعل جادّ تامّ في ذاته له طول معيّن لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفنّي كلّى نوع منهما يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتمّهذه المحاكاة في شكل دراميّ لا في شكل سرديّ وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين"**

13– نفسه: ص36

تحدّث أرسطو ووصف الكوميديا **"بأنها تعالج عيباً وقبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً ... وهي تصور أناساً أقل من المتوسط وهي بذلك عكس التراجيديا التى تصور أناساً أفضل من الناس العاديين"**.

[14]– محمد مندور، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر، [د.ت]، ص24.

[15]– نفسه، ص24.

[16]– نفسه، ص25.

[17]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 41

[18]– أحمد عثمان، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلة فصول، م2، ع3،أفريل ماي جوان،1982، ص83–84.

> **"رادف بريشت بين الترغيب والتلحيم فهما لفظان متطابقان تماما. ويصف بريشت الملحميّة في مسرحه باستخدام الفعل الذي يدلّ على معنى الإشارة أو التوضيح كما يفعل المدرّس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السبورة. وهكذا يفعل الممثّل الملحميّ في إطار استراتيجيّته العامّة المسمّاة التغريب. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه الكلمة تترجم الفرنسيّة بأحد الألفاظ التالية[Dépaysement, Etrangement]"**.

[19]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 51.

[20]– جاك دي سوشيه، بريشت، ترجمة صيّاح الجهيّم، منشورات وزارة الثقافة الجمهوريّة العربيّة السوريّة، الطبعة الأولى، دمشق 1993، ص74.

[21]– نفسه ص75.

[22]–نفسه ص113.

[23]– خالد الغربي، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258

[24]– سعد الله ونوس الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، بيروت لبنان2006 ،ص50.

[25]– نفسه، ص50.

[26]– نفسه51

[27]– منير كيال، رمضان وتقاليده الشامية، دمشق1976، ص18.

[28]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت2004، المجلد3، ص99–100.

[29]- Jean Pierre Rynguert, Introduction à l'analyse du théâtre. Bordas, 1991. P89.

[30]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة،ص113.

[31]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر،ص48.

[32]– نفسه، ص91.

[33]– نفسه، ص134.

[34]– نفسه، ص49.

[35]– نفسه، ص149.

[36]– نفسه، ص49.

[37]– نفسه، ص51.

[38]– نفسه، ص47.

[39]– نفسه، ص59.

[40]– نفسه، ص69.

[41]– نفسه، ص96.

[42]– نفسه، ص123.

[43]– نفسه، ص161.

[44]– نفسه، ص156.

[45]– نفسه، ص159.

[46]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، دار الآداب بيروت، 2004، ص234.

[47]– خالد الغريبي، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258.

"إنّ هذا التداخل بين زمنين الماضي بوصفه متن الحكاية "مغامرة رأس المملوك جابر" والحاضر من خلال تقبّل الحكاية هو ما يعدل بالمسرحيّة من مجالها التاريخيّ إلى مجالها السياسيّ الرمزيّ باستخدام تقنيّات فنيّة تنهض على تأصيل المسرح والاستفادة من المنجز المسرحيّ الحديث بكسر انتظام الخط الزمنيّ للحدث ورسم المسافة بين الممثّل والجمهور من جهة وبين الممثّل والدور الذي يضطلع به من جهة ثانية ولعل متابعتنا لمسار المشاهد من شأنه أن يؤكّد منحى التداخل بين الأومنة والأمكنة والشخوص والأحداث".

[48]– نوال بن ابراهيم، ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل، عالم الفكر الكويت، المجلّد25، العدد سبتمبر1996، ص87.

[49]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد،1988، ص113.

[50]– عبد الرحمان متيق، لوعة الغياب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ص15.

[51]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 51

[52]– نفسه ص63.

[53]– سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص42.

[54]– عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت 1988، ص243

[55]– أحمد عثمان، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلّة فصول، م2، ع3، أفريل ماي جوان 1982،ص85.

[56]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص84.

[57]- نفسه، ص123

[58]- نفسه، ص123.

[59]- نفسه، ص154.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدران

1. ونوس (سعد الله)، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت2004، المجلد3
2. ونوس (سعد الله)، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، بيروت لبنان2006.

المراجع:

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى [د.ت].
2. بريشت(برتولد)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت،[د.ت].
3. دي سوشيه(جاك)، بريشت، ترجمة صيّاح الجهيّم، منشورات وزارة الثقافة الجمهوريّة العربيّة السوريّة، الطبعة الأولى، دمشق 1993
4. رشيد (عدنان)، مسرح بريشت، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت 1988
5. عثمان (أحمد)، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلّة فصول، م2، ع3، أفريل ماي جوان 1982
6. الغربي (خالد)، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258
7. الصفدي (صلاح الدين)، الوافي بالوفايات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2000، المجلّد السادس
8. كيال(منير)، رمضان وتقاليده الشامية، دمشق1976
9. متيق (عبد الرحمان)، لوعة الغياب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، [د.ت].
10. مندور (محمد)، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر،[د.ت]
11. ونّوس (سعد الله)، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد،1988.
12. Jean Pierre Rynguert, Introduction à l'analyse du théâtre. Bordas, 1991.

[60]

مجـــلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص136– 155

خصائص الكلمة ودورها في البنيَّة الحجاجيَّة في الإعلام المرئي

The characteristics of the word and its role in the argumentative structure in the visual media

مصطفى السيد أبو ضاهر[1]،الأستاذ الدكتور عاصم شحادة علي[2]

Moustafa Elsayed Mohmed Aboudaher[1] , Prof. Asem Shehadeh Saleh Ali[2]

1طالب دكتوراه قسم اللغة العربيَّة كليَّة معارف الوحيّ والعلوم الإنسانيَّة الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة،

ماليزياMostafaelsayd76@gmail.com

2قسم اللغة العربيَّة كليَّة معارف الوحيّ والعلوم الإنسانيَّة الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة

ماليزياmuhajir4@iium.edu.my

International Islamic University Malaysia

تاريخ الاستلام: 30/ 05/ 2020 تاريخ القبول: 02/ 06/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

تنطلق فرضيَّة هذا البحث من أن الخطاب الحجاجيّ هو خطاب تواصليّ وعمل لغويّ حجاجيّ تفاعليّ؛ ومن ثمَّ فللكملة دور حجاجيّ، ولانتقائها حركة حجاجية تأثيريَّة في المتلقي، فبدأ البحث بضبط الإطار المفاهيمي للكلمة في التراث العربيّ وعند المعاصرين الغربيين والعرب، في محاولة للبحث عن الجذور التاريخية للكلمة في التراث العربيّ ومدى انطباقها مع مفهوم الكلمة اليوم، فضلاً عنبيان أثرها في الخطاب الحجاجي لا سيما في الإعلام المرئيّ،وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفيّ والمنهج التحليليّ؛بهدف تحليل النماذج المختارة من برنامج "الاتجاه المعاكس" بقناة الجزيرة، تحليلاً تداوليّاً حجاجيّاً؛ لبيان تأثير الحركة الحجاجيَّة للكلمة، فضلاًعن بيانالحمولة الحجاجيَّة وطاقتها التأثيريَّة، وبيان مدى حجاجيَّة الكلمة المفردة عبر الحمولات الثلاث: الدلاليَّة والسياقيَّة والإيقاعيَّة. فضلًا عنبيان أن المعنى المعجميّ وحده ليس هو سبب اختيار اللفظ بل يُعد السياقان الداخليّ والخارجيّ بتنوع عناصرهما هما الدافع الحجاجيّ للعدول عن لفظ واختيار آخر.

كلمات مفتاحية:الكلمة، الخطاب، الحجاج، الإعلام المرئيّ، العدول.

Abstract:

The hypothesis of study is assumption from the truth that the argumentative discourse is a communicative discourse and an interactive argumentative linguistic work. Hence, the complement has an argumentative role on the recipient. The study setting the conceptual framework for wisdom in Arab heritage and among Western and Arab contemporaries to search for the historical roots of the word in the Arab heritage and the extent of its applicability with the

concept of the words today, as well as showing its impact on the speech of argumentative, especially in the visual media. The study adopted a descriptive and an analytical approach; In order to analyze the selected models from the Al-Jazeera debate program "The Opposite Direction". The study analyses the impact of the argumentative movement of the word. The study reached to the conclusions that the word has an argumentative load and influence energy; the single word manifested through three loads: semantic, contextual, and rhythmic. Moreover, the lexical meaning alone is the reason for choosing the word. Rather, the internal and external contexts with the diversity of their elements are the augmentative's motivation to refrain from the word and another choice

Keywords: the word - speech – argumentation - visual media - justice

المؤلف المرسل: مصطفى السيد أبو ضاهر، **الإيميل**: Mostafaelsayd76@gmail.com

مقدمة تمهيديَّة

يقوم البحث التَّداوليّ على دراسة عدة جوانب، منها الحجاج بل يعد الحجاج باباً رئيساً في المباحث التَّداوليّة، فالحجاج يتلازم عند البشر وإنتاج الخطاب، فلا خطاب دون حجاج، قلَّ ذلك الحجاج في الخطاب أو كثر إلا أنه لا خطاب دون حاجة حجاجيَّة، فقد ارتبط الحجاج منذ القدم بوجود الإنسان وحياته وما زالت تغذيه النزعة الذاتيَّة الإنسانيَّة صوب ما يعايشه الإنسان من مواقف أو مواجهات أو مناظرات أو بيع أو شراء أو زواج، سواء أكان هذا الخطاب سياسيّاً أم دينيّاً أم اجتماعيّاً أم تجاريّاً، فلا يخلو من حجاج يظهر به رأيه ويفند به آراء الآخرين، ﴿وَكَانَ الإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً﴾.[1]

وقبل الغوص في بيان خصائص الكلمة الحجاجيَّة يجب أولاً تحديد مفهوم الكلمة عند المعجميين والنحاة والبلاغيين والمحدثين، ومن ثم بيان خصائص الكلمة الحجاجيَّة، ثم رصد دور هذه الخصائص في الخطاب الحجاجيّ في الإعلام المرئيّ المعاصر.

مشكلة البحث

إن الخطاب الإعلاميّ ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، وليسخطاباً أدبيّاً ذا طبيعة وصفيَّة إشاريَّة داخليَّة نفسيَّة أو خارجيَّة، بل يهدف الخطاب الإعلاميّ من خلال الأقوال والأفعال الإنجازيَّة إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير قناعته الفكرية تجاه قضية ما أو تأكيد موقفه وثباته تجاهها، وذلك من خلال الحجاج، ومن ثم وجد الباحث أن خصائص الخطاب الإعلاميّ الحجاجيّ المرئيّ في برنامج الاتجاه المعاكس في قناة الجزيرة تحتاج إلى مزيد من الدراسات؛ وذلك لحداثة المنهج التَّداوليّ والحجاجيّ في دراسة هذا البرنامج، وكذلك حداثة الإعلام المرئيّ، إلا بعض الدراسات التي تناولت الخطاب الإعلاميّ في برنامج الاتجاه المعاكس من نواحٍ أخرى، فبعض

الدراسات طغت عليها المسحة اللغويَّة البحتة أو الدراسة الوصفيَّة التي تدعو إلى اتباع القواعد اللغويَّة في الخطاب الإعلامي؛ ولذلك سعى الباحث إلى معرفة مدى رسوخ الخصائص الحجاجيَّة في خطاب برنامج الاتجاه المعاكس في قناة الجزيرة، وذلك عبر خصائص الكلمة ودورها في البنيَّة الحجاجيَّة.

أسئلة البحث:

1. ما مفهوم الكلمة بين العلوم اللغويَّة؟
2. ما خصائص الكلمة الحجاجيَّة؟
3. ما دور الكلمة الحجاجيّ في الإعلام المرئيّ؟

أهداف البحث

1. بيان مفهوم الكلمة بين العلوم اللغويَّة.
2. بيان خصائص الكلمة الحجاجيَّة.
3. بيان دور الكلمة الحجاجيّ في الإعلام المرئيّ.

أهميَّة البحث

يساعد التَّحليل التَّداوليّ للحجاج في تحليل الخطاب الإعلامي لبرنامج "الاتجاه المعاكس" بقناة الجزيرة في تقديم نموذج للقارئ العربي في التَّحليل التَّداوليّ الحجاجي في الإعلام العربي، وكذلك يبيّن البحث مدى أهمية الكلمة وخصائصها الحجاجية في إقناع المتلقي في الخطاب الإعلاميّ المرئيّ.

منهج البحث

ستتبع هذه الدراسة المنهج الوصفيّ؛ وذلك لأنه يتناسب مع الدراسة اللسانيَّة التَّداوليّة.

خطة الدراسة:

احتوت هذه الدراسة على ثلاثة عناصر:

أولاً: مفهوم الكلمة بين العلوم اللغويَّة

ثانياً: خصائص الكلمة الحجاجيَّة ودورها في الإعلام المرئيّ

ثالثاً: نماذج للوجوه الحجاجيَّة في اختيار المفردة في الخطاب الحجاجيّ الإعلاميّ

إن الكلمة المنتقاة من المتحدث المرسلة للمتلقي لها دور في استمالة المتلقي وزيادة حمولة الخطاب الإقناعيَّة، وكذلك العدول من ملفوظ إلى آخر له دور في الحمولة الإقناعيَّة أو الغايات الحجاجيَّة للمتحدث، ويعد استخدام الأسماء والصفات والأفعال له حركة حجاجيَّة في الخطاب الإعلامي.

ومن الجدير الإشارة إلى أن للكلمة حركة حجاجيَّة، وأن انتقاءها دون غيرها قد يشكل قدرة إضافيَّة في الخطاب الحجاجي؛ حيث إن انتقاء اللفظ دون غيره يمنح الخطاب قيمة حجاجيَّة؛ لأن القول بالترادف في اللغة قولٌ لا يخلو من الشطط، على الرغم من أن بعض الدراسين يرون في دراسة الشعر أن اختيار لفظة من دون مرادفها قد يكون على أساس شكليّ؛ لإحداث التنغيم والإيقاع،[2] فتبدو قيمة اللفظ قيمة شكليَّة محضة؛ لكن الخطاب الحجاجيّ يُعنى دائماً بالمقام السياقيّ والمقام التخاطبيّ؛ ولذا فهو يرى أن العدول عن كلمة لأخرى لا يكون إلا لمناسبة المقام وسعيّاً من المتحدث لتفعيل القدرة الحجاجيَّة لخطابه.[3] فللكلمة معنى تصريحيّ وآخر إيمائيّ؛ وذلك تبعاً للتداعيات التي قد تحدثها أثناء الاستعمال؛ فأي كلمة قد تستدعي قيماً اجتماعيَّة أو ثقافيَّة أو حتى انفعاليَّة تعكس صورة قائلها، فتحدد بعض ملامح جانبه النفسيّ.[4]

ولأنّ الكلمة المفردة هي النواة الصلبة التي نمر عبرها لتحديد المعنى، فيجب أولاً تحديد مفهوم الكلمة المفردة بين العلوم اللغويَّة، ثم الانتقال إلى بيان خصائص الكلمة الحجاجيَّة ودورها في الإعلام المرئيّ.

أولاً: مفهوم الكلمة بين العلوم اللغويَّة:

للتعريفات طبيعة نسبيَّة؛ ما يجعل الاختلاف حولها وعدم تحديد شروطها بدقة صارمة أمراً طبيعيّاً، ولم يكن تعريف الكلمة بدعاً من هذه التعريفات، فقد تعددت مفاهيم الكلمة حسب البعد الذي تُدرس منه سواء البعد المعجميّ أم البلاغيّ أم اللسانيّ أم البلاغيّ أم الإقناعيّ الحجاجيّ، وحتى لا نتورط في قضية المفهوم دون استلاب الغرض البحثيّ، فيتركز البحث على عرض مجموعة من المفاهيم للكملة المفردة بين العلوم اللغويَّة.

مفهوم الكلمة عند المعجميين:

من البديهيّ أن يبدأ البحث في مفهوم الكلمة من المعجم؛ لأن المعنى المعجمي يُشكِّل المدخلَ الرئيس لتحليل الخطاب واستيعابه، ويظل فهمهُ متوقفاً على فهم مرام الألفاظ المعجميَّة؛ فهي أوّل ما يحتك به المتلقي، فضلاً عن أنها منبع الدلالة وأساس تَشكّلها في الخطاب، على الرغم من أنها لا تقوم بهذه الوظيفة منفردة، بل باندماجها مع أجوارها من الكلمات؛[5] رغبة في استمالة المتلقي والتأثير فيه. وتنطلق الدراسات المعجميَّة في أساسها من دراسة الكلمة؛ لتبيان معانيها وشرحها، فالمعاجم تُرتّب على أساس الكلمة المفردة من حيث مبناها، وترتيب الحروف بها، ومن ثم الانتقال إلى معناها، ولذلك لم يتورط علماء المعاجم في محاولات تعريف الكلمة، أو وضع تصور نظري لها؛ إذ إن المعجميين بطبيعتهم عمليون،[6] فالكلمة لغةً تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء، وتقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروفٍ ذَاتِ مَعْنىً، وتقع على قصيدة بكمالها وخطبة بأَسْرها.[7] "وتطلق الكلمة أيضًا على الجملة المفيدة"،[8] ففي التنزيل ﴿وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[9] إشارة إلى كلمة التوحيد لا إله إلا الله، وكذلك قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَهَا كَلِمَةً بَاقِيَةً فِي عَقِبِهِ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾[10] إشارة إلى قول إبراهيم –عليه السلام– ﴿إِنَّنِي بَرَاءٌ مِمَّا تَعْبُدُونَ (26) إِلاَّ الَّذِي فَطَرَنِي فَإِنَّهُ سَيَهْدِينِ﴾[11].

مفهوم الكلمة عند النحاة:

تعددت تعريفات النحاة للكلمة، وإن كان بعضهم لم يورط نفسه بوضع حدٍللكلمة، وإنما اكتفى بتصنيف أنواع الكَلِم، مثل سيبويه الذي جاء تعريفه تقسيماً؛ فقسم الكلام إلى "اسم وفعل وحرف، جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل"؛[12] أما ابن يعيش فيرى أن الكلمة هي: "أن يدل مجموع اللفظ على معنى ولا يدل جزؤه على شيء من معناه ولا على غيره من حيث هو جزء له"؛[13] أما المبرد فعرّفها بأنها "أقل ما تكون عليه الكلمة حرف واحد، ولا يجوز لحرف واحد أن ينفصل بنفسه؛ لأنه يستحيل"؛[14] أما الزمخشري فعرفها بأنها "اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع".[15] يتبيَّن مما سبق أن النحاة تعددت تعريفاتهم للكلمة سواء بطغيان الجانب الصرفي أم الصوتي، وهذا ما دفع السيوطي إلى أن يُظهر هذا الاختلاف ثم يضع تعريفًا للكلمة يراه أفضل تعريف، "وقد اختلفت عبارات النحاة في حد الكلمة اصطلاحاً، وأحسن حدودها: «قول مفرد مستقل أو منويٌّ معه»".[16]

مفهوم الكلمة عند البلاغيين:

انطلق البلاغيون في تعريفاتهم للكلمة منطلقًا جماليّاً يعتمد على القدرة التعبيريَّة والطاقة التأثيريَّة لها، وهذا يردُّنا إلى القضية المعروفة في تاريخ البلاغة، وهي قضية اللفظ والمعنى، مما لا يتسع له العرض والتفصيل، فنتكئ على جهد عبد القاهر الجرجانيّ في نظريَّة النظم التي لم تعط قيمة تعبيريَّة للكلمة المفردة بل جعلت الكلمة تكتسب قيمتها من النظم، فالكلمة تكتسب قيمتها من أمرين الأول معناها في الواقع خارج اللغة، والآخر من نظمها مع غيرها من الكلمات في نظم يعطي الكلمة قيمتها التعبيريَّة وقوتها الجمالية، ودل على الأول بقوله: "لو أن الألفاظ حلت من معانيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداء وحروفاً، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر أنه يجب فيها ترتيب وتنظيم، وإنما هي وصوت تصوته سواء"،[17] ودل على الثاني بقوله: "إنها خصوصيَّة نظم الكلم وضمه بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة، أو على وجوه تظهر بها الفائدة".[18] فلم يهتم البلاغيون بوضع حد للكملة بقدر اهتمامهم بقدرتها البلاغيَّة وحمولتها الجماليَّة، فساروا في درب المقارنة بين اللفظ والمعنى أو المعنى اللغوي والمعني السياقي والدلالي، لتبيان بلاغة المتحدث وانتقائه لألفاظه سواء لغاية بلاغيَّة أم موسيقيَّة؛ لأن الألفاظ لا تثبت على المعاني المعجميَّة؛ إذ يحق للمتكلم أن يستعمل هذه الألفاظ فيما وُضعت له، وأن يستعملها وفق أساليب اللغة المعروفة لدى السامع والمتكلم.[19]

مفهوم الكلمة عند المحدثين:

لقد سار المحدثون على نهج أسلافهم في تعريفاتهم للكلمة، ليس بوضع حد واحد واضح لها بل باختلافهم حول هذا الحد، فتعددت تعريفاتهم لها، نكتفي منها بذكر تعريف تمام حسان الذي عرف الكلمة بأنها: "صيغة ذات وظيفة لغويَّة معينة في تركيب الجملة، تقوم بدور وحدة من وحدات المعجم، وتصلح لأن تفرد أو تحذف أو تحشى، أو يتغير موضعها أو تستبدل بغيرها في السياق، وترجع مادتها إلى أصول ثلاثة، وقد تلحق بها زوائد"،[20] ويتكئ هذا التعريف على التفصيل ليكون جامعاً مانعاً، إلا أنه عرفها تعريفاً صرفيّاً تركيبيّاً مركزاً على المبنى دون المعنى، متناسياً عدة جوانب منها الجانبان الصوتي والتَّداوليّ، فالإدراك الحقيقي لماهية الكلمة يتوقف -إلى حد كبير- على المحيط خارج اللغة، ومن ثم فإن المتكلمين بأية لغة لا يجدون أدنى صعوبة في إدراك حدود الكلمة؛ لأنهم يستعملونها كما اختزنوها في ذاكرتهم من خلال مواقف مختلفة ومتعددة؛ لكي يشيروا بها إلى أشياء محددة موجودة خارج اللغة، بل أكثر من هذا، فإنهم يستطيعون أن يستعملوا هذه الكلمات في بناء وتركيب جمل تُعرف حدودها تماماً بداية ونهاية.[21]

خلاصة القول إن الكلمة في نهاية الأمر مبنىً ومعنىً، لكل منهما سماته وخصائصه التي بها نستطيع أن نتعرف على الكلمات، ولعل محاولة وضع تعريف جامع مانع للكلمة تتراجع أمام الدراسة الدقيقة لهذه الجوانب جميعاً، فوضع تعريف للكلمة لم يعد الأجدر بالدراسة والبحث بل الكلمة ذاتها هي الجديرة بالدراسة والبحث،

فصعوبة إيجاد تعريف للكلمة ينبع من صعوبة اختيار كلمات واضحة ومفهومة لاستخدامها في التعريف؛ فالتعريف مهما بلغت دقته فحاله حال سائر التعريفات يصدر ليس بجامع أو مانع، وإنما سنجد دائماً شيئاً لم يضمه هذا التعريف، فضلاً عن الخلفيَّة العلميَّة لمن يتصدر للتعريف، وهذا لا يعني إهمال وضع تعريف للكلمة؛ لكن الدراسات السابقة أعانت إلى حد كبير على وضع تصور لماهية الكلمة بشكل عام، وهذا أمر له أهميته في الدرس اللغوي بلا شك.[22]

مفهوم الكلمة الحجاجيّ:

تردُّنا كثرة التعريفات على تنوع مشاربها إلى محاولة إلقاء الضوء على مفهوم الكلمة الحجاجي؛ ما ييسر لنا تحليل دور الكلمة في الخطاب الحجاجي، وقدرتها على استمالة المتلقي، فالكلمة "هي الوحدة المعجميَّة –الصرفيَّة– الإعرابيَّة معاً القابلة لأن تكتسب بالإضافة إلى معناها المعجمي سمات دلاليَّة إضافيَّة من خلال علاقتها بالمقال الذي ترد فيه وبالمقام الذي تستعمل فيه، وهي قادرة في الوقت نفسه على التأثير في ذلك المقال والمقام بفضل ما لها من قيم دلاليَّة مختلفة بعضها مستمد من اللغة وبعضها متأتٍ من الاستعمال والتداول".[23]

وتكتسب الكلمة بهذا التعريف سمات غير صوتيَّة وغير معجميَّة بل تكتسب سمات حجاجيَّة، وقدرة تأثيريَّة في المتلقي، وتكتسب هذه القدرة من عدة جوانب، سواء حال المخاطب أم حال المتلقي أم السياق التخاطبيّ بمكوناته الزمانيَّة أم المكانيَّة؛ وتنبع حركة الكلمة الحجاجيَّة من حسن اتساقها مع هذه الأحوال مجتمعة، وهذا ما يرجحها في مزاحمتها غيرها من الكلمات اللاتي هنّ من جدولها المعجمي أو هنّ من غير جدولها المعجمي، ويعين الكلمة على هذا قدرتها البلاغيَّة عبر لعبة المجاورة بواسطة المجاز المرسل خاصة، ولعبة المشابهة بواسطة التشبيه والاستعارة مثلاً، إذ تتمكن الكلمة من الانتقال من جدول معجمي إلى آخر، فينشأ بين الكلمات منافسة، وتدب في صفوفهن حركة من أجل أن تظفر إحداهنّ بمكان لها في الملفوظ، عوضاً عن سائرهنّ، تحقق للمخاطب غايته الحجاجيَّة في استمالة المتلقي.[24]

ثانيًا: خصائص الكلمةالحجاجيَّة ودورها في الإعلام المرئيّ25

يتنازع اللفظَ مستويان؛ المستوى الإفراديّ المعجميّ والمستوى السياقيّ، فالمعنى المعجميّ هو المعنى المركزيّ الذي تدور حوله المعاني السياقيَّة التعبيريَّة بعد ذلك، فالمعنى المعجميّ لا يحيط بكل معاني اللفظ؛ فاللفظ يكتسب معناه من البيئة التي ينُظم فيها، وهذا ما تمحورت حوله نظريَّة النظم للجرجانيّ، وبما أن الألفاظ لا تكون حيَّة إلا في نصوصها؛ إذ إنها لا تعيش منعزلة بل في متون النصوص مجتمعة مع غيرها من الألفاظ،[26] فالسياق يتركب من وحدتين متتاليتين فأكثر، والكلمة إذا وقعت في السياق لا تكتسب قيمتها إلا عن طريق علاقتها الترابطيَّة بما هو سابق، وبما هو لاحق، أو كليهما معاً.[27]

وتلقي نظريَّة سياق التلفظ كما عند بنيفنست (Benveniste)، بظلالها عندما تحدد المتلفظ وطبيعته وسياق تواجده، فضلاً عن تبيان خصائص المتلفظ إليه، والإشارة إلى الإرساليَّة وسياقاتها الزمانيَّة والمكانيَّة والدلاليَّة. والأرب من كل هذا هو استجلاء البعد المؤسساتيّ والاجتماعيّ عبر عمليَّة التواصل الواقعيَّة أو الافتراضيَّة. ويعني هذا ترابط الحجاج بالواقع. وهذا ما قام به- فعلاً - دومينيك مانجونو (Domonique Maingueneau) حينما ربط اللغويّ بالمؤسساتيّ، أو ربط المؤسسة الحجاجيَّة بواقعها السياقيّ. ومن ثم ينبغي التركيز على اللوغوس، والسياق التواصليّ، والبعد المؤسساتيّ.[28] ويقودنا هذا إلى البحث عن قدرة الكلمة الحجاجيَّة ومدى تأثير كلمة دون غيرها في الحمولة الحجاجيَّة للخطاب، وقدرتها في التأثير في المتلقي واستمالته؛ ما يدفعنا للبحث عن معنى العدول؛ أي العدول عن لفظ واستخدام آخر، أو ما يُسمى بالأنفع أو التنكيت، وهو "أن يقصد المتكلم إلى شيء بالذكر دون غيره مما يسد مسده لأجل نكتة في المذكور ترجح مجيئه على سواه"،[29] أو "هو أن تقصد شيئاً دون أشياء لمعنى من المعاني، ولولا ذلك لكان خطأً من الكلام وفساداً في النقد"،[30] ويسمى أيضاً بالمشاكلة، وهو عدولك عن ذكر لفظ وذكرك لغيره لمعنى لطيف يطلبه المقام،[31] وكما تعددت المصطلحات الدالة على المفهوم ذاته قديماً، تعددت كذلك حديثاً، فقد أُستخدمت مصطلحات عدة مثل الانزياح أو التجاوز أو الانحراف أو خرق السنن أو ما يُسمى قانون الأنفع أو الأجدى (Utitliylaw) للدلالة على المفهوم ذاته، والذي بتطبيقه نفهم ما يُقال، ونحسب دلالة هذا الذي يُقال لنا في ضوء المقام أو الوضعيَّة؛ فتحديد سبب الانتقاء والاختيار يتكئ على قانون الأنفع والأجدى والذي يقودنا إلى سؤال من قبيل: لماذا قال المتكلم ما قال، وعدل عن لفظ إلى لفظ آخر؟ فتنبني الإجابة عن المقام أو الوضعيَّة أو السياق التخاطبيّ.[32]

وتتبيّن حجاجية الكلمة المفردة من خلال حمولات ثلاثة: دلاليَّة وسياقيَّة وإيقاعيَّة،"فلكل كلمة معنىً معجميٌّ، يمثل معناها الحقيقي، ومعنىً تاريخيٌّ تكتسبه بفعل الاستعمال العُرفي، ومعنىً ظرفيٌّ آنيٌّ تكتسبه في سياقات خاصة وظروف محددة يعيشها المتكلم"،[33] فالعامل الاجتماعي له دور كبير في تحديد دلالة اللفظ عند الأفراد، كما أنَّ له دورًا كبيرًا في تطور دلالته، فهناك معنى مركزي يتشارك فيه أفراد المجتمع، نستطيع أن نطلق عليه (الدلالة المركزيَّة للفظ)؛ لكن هناك معاني أخرى للفظ تتفاوت بين أفراد المجتمع لأسباب ثقافيَّة أو اجتماعيَّة، "ويمكن أن تشبه الدلالة بتلك الدوائر التي تحدث عقب إلقاء حجر في الماء، فما يتكون منها أولًا يكون بمثابة الدلالة المركزيَّة للألفاظ، يقع فهم بعض الناس منها في نقطة المركز، وبعضهم في جوانب الدائرة أو على حدود محيطها، ثم تتسع تلك الدوائر وتصبح في أذهان القلة من الناس، وقد تضمنت ظلالاً من المعاني لا يشركهم فيها غيرهم".[34]

وهنا تكمن قدرة المتحدث على انتقاء كلمة دون كلمة، والعدول عن لفظ واختيار آخر، فأخص خصائص اللفظ هو ما يتمتع به المتحدث من حرية التوليف بين مختلف عناصر التركيب، فيختار ما يتراءى له من كلمات مؤديَّة إلى أربه الحجاجيّ؛ فينبغي إذن أن نتساءل هل جميع السياقات متساوية في درجة حرية التوليف بين عناصرها؟[35]

فالتركيب السياقيّ له قواعده اللغويَّة التي تقيِّد حرية المتحدث في استخدام الكلمات كونها أسماء وأفعالاً وحروفاً مكونة جملاً أو تركيبات لغويَّة؛ لكن ليس المراد هو التركيب بل المراد اختيار لفظ أو العدول عن لفظ لمنطلقات حجاجيَّة تأثيريَّة في المتلقي. فيتمتع المتحدث بهذه الحريَّة في الانتقاء والاختيار والعدول؛ ما يمكنه من الوصول إلى مرامه التأثيري في الجمهور المتلقي، وكثيراً من ينتقي الخطاب الإعلامي كلمات فتجد صيتاً وانتشاراً بين الجمهور فتصبح بديلاً عن كلمات أخرى، فالخطاب الإعلامي أكثر انتشاراً؛ ما يسمح لهذه الكلمات بفرض نوع من شبه الإلزام على الأفراد باستخدامها؛ كونها الأكثر شيوعاً بين الجمهور المتلقي؛ ما يتيح الفرصة للتواصل بها واستخدامها، ومن ذلك كثرة استخدام كلمة "مثليين" على الشواذ جنسيّاً؛ ما أعطى الكلمة رواجاً وقبولاً لدى المتلقين، وغيرها الكثير ما يضيق على البحث الاتساع لذكره، ومن ذلك أيضاً استخدام "داعش" لمجموعة من الكلمات للتأثير في أعضائها مثل "الذئاب المنفردة"، و"الاستشهادي"، "وأسود الدولة الإسلامية"؛ ما يجعل المتلقي يشعر بالقوة حيال استخدامه للفظ واصفاً به نفسه، وهذا يحتاج لدراسة الخطاب الإعلامي للجماعات الإرهابيَّة، وتأثيره على المتلقين؛ ما يضيق البحث عنه هنا.فدراسة الكلمة وقدرتها الحجاجيَّة لا تعني فقط سياقها النصي ومكانتها داخل تركيبات بل سياقاتها المتعددة مثل الاجتماعي والنفسي والمتحدث والمتلقي، بالإضافة إلى السياق التاريخي للكلمة، فالكلمة حين تدخل السياق التركيبيّ تدخله محملة بتاريخها الدلالي الثري الذي اكتسبته عبر تجربتها القوليَّة بدخولها سياقات استعمال متعددة ومختلفة، فبقيت الكلمات تدور في عالم الخطاب محمّلة الدلالات التي غنمتها من استعمالاتها في تلك الجمل.[36]

ثالثاً: نماذج للوجوه الحجاجية في اختيار المفردة في الخطاب الحجاجيّ الإعلاميّ

لعل أهم مثال على قدرة الكلمة الحجاجيَّة في مدونة البحث تتمظهر في استخدام كلمتين متقاربتين في المعنى متناقضتين في الحركة الحجاجيَّة الخطابيَّة بين المتحاورين، وهما **"حصار"** و**"مقاطعة"**؛ إذ تُستخدم الكلمة الأولى للدلالة على إذلال وإخضاع دولة من قِبَل مجموعة من الدول؛ بينما تُستخدم كلمة مقاطعة للدلالة على مشروعيَّة قانونيَّة وأخلاقيَّة من حق أي دولة لها سيادة أن تستخدمها مع دولة أخرى كنوع من أنواع التعبير عن الخلاف السياسيّ الذي لا يرقى للعقاب، ولا تدل كلمة مقاطعة على المشاركة في معاناة شعب جراء ما يمكن أن يحدث وقت استخدام كلمة حصار، وبالعودة إلى المعاجم اللغويَّة نتعرف على المفهومين، وسبب إصرار كل متحاور على اختيار كلمة والعدول عن الأخرى.

الحصار من الفعل حصر "وحَصَرَهُ العدوّ يَحْصُرُونه إذا ضيقوا عليه وأَحاطوا به وحاصَرُوه مُحاصَرَةً وحِصاراً"،[37] أمَّا المقاطعة فمن "القَطِيعَةِ؛ القَطِيعَةُ: الهِجْرانُ والصَّدُّ"،[38] فالحِصار قد يكون اقتصاديّاً، وهو التّضييق اقتصاديًّا على بلد من البلدان بمختلف الوسائل، وهناك حصار بحريّ، وهو منع وصول الطعام والبضائع كافة إلى موانئ دولة ما عن طريق البحر، فضلاً عن العسكريّ، وهو إحاطة الجيوش لبلد ما أو لأهداف عسكريّة، وقطع وسائل الحياة

والاتِّصالات عنها؛ وذلك لدفع أهلها إلى الاستسلام، ولا يشغل الباحث في هذا المقام أي من أمرين: الأول: مدى الدقة اللغويَّة للفظ، والثاني مدى مطابقة الكلمة للواقع السياسي للموقف الراهن بين دولة قطر والدول المختلفة معها.

وتنحصر الدراسة هنا في القدرة الحجاجيَّة للكلمتين "حصار" و"مقاطعة" وقدرتهما على التأثير في الجمهور، وقد بدأ استخدام إحدى الكلمتين، وهي "حصار" في عنوان الحلقة ذاتها "**مطربو الحصار.. حق التعبير أم علامة الإفلاس**"، ومن ثمَّ تلقفها أسعد الشرعي في خطابه للاستعانة بها في حجاجه، ومن ذلك قوله: "**الإفلاس بدأ من مراحل متقدمة جداً من الحصار**"، وقوله: "**معظم السعوديين ضد سياسة السعودية الحالية، وأنهم ضد يعني حصار قطر**"؛ أمَّا أمين صوصي فقد رفض استخدام هذه الكلمة قائلاً: "**وما تسميه حصاراً وهو في الحقيقة ليس بحصار، الحصار هو مثل العراق حين منع عن العراق– يعني– الدينار والدرهم والماء وال ال الأكل والشرب والدواء؛ لكن ما يحدث مع قطر هو مقاطعة**".

وبالعودة لحركة كلمة الحصار التأثيريَّة نجدها محملة بحمولة تاريخيَّة، فقد أُستخدمت في حصار النبي محمد –صلى الله عليه وسلم– في شِعب أبي طالب؛ ما يعطيها حمولة مملوءة بكراهية النفس لها، فتحمل الجمهور المتلقي إلى رفض هذا الحصار، وتملأ النفس برفض دفين في النفس لهذا الحصار؛ أما كلمة مقاطعة، فهي تحمل في طياتها أداة يستخدمها كل ذي حق للدفاع عن حقه، ومن حمولتها الحجاجيَّة استخدام المسلمين لها في مقاطعة الكيان الصهيوني، ومقاطعة المنتجات الدنماركية بعد نشر إحدى الصحف[39] صوراً مسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم؛ ما جعل المسلمين يطلقون حملة لمقاطعة الدنمارك؛ إذن فالكلمة تحمل في طياتها معنى حجاجيّاً موافقاً لقيم ومعتقدات الجمهور المتلقي، وتحمله على تقبل تلك المقاطعة والشعور بعدالة القضية، وهي دلالة أقل حدة من دلالة الحصار؛ إذ تضمنت معنى الامتناع عن التواصل، والامتناع عن التعامل الاقتصادي والاجتماعي، والامتناع عن التعاون، وليس فيها صيغة القهر والاستسلام،[40] فإن الكلمات التي نستخدمها اليوم تكون دائماً قد أُستخدمت من قبل، وتحمل في ذاتها معاني تلك الاستخدامات؛ ما يعطيها القدرة على منح الخطاب وقعاً معنويّاً خاصّاً، وبعداً حجاجيّاً أعمق في علاقته بمتلقيه.[41]

استخدم أسعد الشرعي كلمة "**رويبضة**"، "**والله إنني أحزن أن أرى بلاد الحرمين تطلق الفضاء للرويبضات**" قاصداً بها مؤلفي أغنية "علّم قطر"، والاستعانة بهذه الكلمة له منطلقات حجاجيَّة مستمدة من التاريخ الثقافي والاجتماعي للكلمة، فعنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ الله عَنْهُ قَالَ: قَالَ رَسُولُ الله صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «قَبْلَ السَّاعَةِ سِنُونَ خَدَّاعَةٌ، يُصَدَّقُ فِيهِنَّ الكَاذِبُ، وَيُكَذَّبُ فِيهِنَّ الصَّادِقُ، وَيَخُونُ فِيهِنَّ الأَمِينُ، وَيُؤْتَمَنُ فِيهَا الخَائِنُ، وَيَنْطِقُ فِيهِنَّ الرُّوَيْبِضَةُ».[42] قِيلَ: يَا رَسُولَ اللهِ: وَمَا الرُّوَيْبِضَةُ؟ «السَّفِيهُ يَتَكَلَّمُ فِي أَمْرِ العَامَّةِ».[43]

لقد عدل المتحدث عن كلمات مثل: "شعراء، أو فنانين، أو إعلاميين" أو حتى كلمات مثل: "منافقين، أو سفهاء" لمرام حجاجيّ بالطبع؛ فكلمة **"رويبضة"** وما تحمله من ذاكرة تاريخيَّة ولَّدت طاقة حجاجيَّة فعّالة في إيصال الفكرة والسعي الدؤوب إلى استمالة المتلقي، لا سيما في إشعاره بأن الدول المختلفة مع قطر تركت الإعلام لأُناس يُعدُّ ظهورهم من علامات الساعة؛ ف "الاستبدال يكون داخل الجملة عبر العلاقة القائمة بين الكلمات؛ إذ إن بعضها يرتبط بما قبلها دلاليّاً ومعجميّاً ونحويّاً، ضمن الظاهرة التي تقوم على الألفاظ؛ فيؤدي الاستبدال دوره في اتساق النص للمعنى الواحد مما يحدده السياق أو المقام. وهكذا يؤدي الاستبدال دورًا في اتساق النص، والترابط بين الجمل، عبر علاقة الترادف التي تشير إلى سابق، مما يعين المتلقي على فهم النص، حين يستبدل عنصراً بآخر بسبب المعنى المشترك بين (المستبدَل والمستبدَل به)".[44] وينبع عدول المتكلم عن استعمال لفظ مألوف شائع إلى لفظ من حقل دلالي آخر من مقصوده ومرامه الذي يرمي إليه؛ بغية إقناع المتلقي واستمالته.

وقد استخدم أمين صوصي لفظ **"الفِتَن"** قاصداً الثورات العربيَّة، ومثال ذلك قوله: **"ليشيروا الفتن"**، و**"تخلق الفتن"**، قاصداً قطر وقناة الجزيرة، فعدول المتكلم عن لفظ ثورة بما تحمله من معانٍ تاريخيَّة أخرجت فيها الثورات الأمم من الظلمات إلى النور سواء في التاريخ الأوروبي الحديث مثل: الثورة الفرنسيَّة والثورة الصناعيَّة، أم في التاريخ العربي مثل: ثورة 19 في مصر والثورات العربيَّة في مواجهة الاستعمار الأجنبي؛ ما أدى في النهاية إلى تحرير الوطن العربي فضلاً عن الإسلامي، واستعان بلفظ "الفتن" لما تحمله الكلمة من حمولة حجاجيَّة تدعم موقفه وحجته، فالذاكرة تربط هذا اللفظ بتاريخه البغيض من فتن أثَّرت سلباً على أمتنا، وكل هذه الأحداث سميت بـ"الفتنة"، ومن ذلك أيضاً فتنة مقتل عثمان بن عفان[45] –رضي الله عنه– فتنة خلق القرآن، وصمود الإمام أحمد بن حنبل،[46] وغيرها، ولعل هذه التسميات لهذه الأحداث نابع من التأثر بالقرآن الكريم واستخدامه لهذا اللفظ، ومنه قوله تعالى: ﴿وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنْ الْقَتْلِ﴾[47]، وقوله تعالى: ﴿كُلَّ مَا رُدُّوا إِلَى الْفِتْنَةِ أُرْكِسُوا فِيهَا﴾،[48] ومن هنا استعان أمين صوصي بلفظ له تاريخ سيّء في ذاكرة العرب والمسلمين مهملاً استخدام لفظ "الثورة".

ومن الأمثلة على انتقاء لفظ دون آخر استخدام أمين صوصي للفظ **التَّحرش** ومشتقاته أكثر من ثماني مرات واصفاً به دولة قطر، ولا يشغلنا هنا دقة الوصف اللغوية أو مدى مطابقته للواقع؛ بل يشغلنا القدرة الحجاجية للفظ وقدرته التأثيرية في المتلقي، ومن ذلك قوله: **"الصدع الذي بدأته قطر بالتحرش بدول المنطقة"**، فالمعنى المعجمي وحده لم يكن هو السبب الوحيد لاختيار اللفظ وتفضيله عن غيره في السياق الحجاجيّ، فالمعنى اللغوي **للتَّحرش** هوَ صبُّ العَدَاوَة، وحَرَّش بينهم أي أَفْسد وأَغْرى بعضَهم ببَعض.[49] وبإلقاء نظرة على المعنى المتداول للتَّحرش ستجد له صورة ذهنية تملأ عقل المتلقي بملازمة لفظية تكاد لا تفارق لفظ التَّحرش مكوناً مصطلحاً وهو التحرش الجنسي، فما تكاد تبحث عن لفظ التَّحرش إلا وجدته مقروناً بالتحرش الجنسي، وما يحمله من دلالات اجتماعيَّة وأخلاقيَّة تجعل من لفظ التَّحرش سيء السمعة حتى وإن كان مفرداً دون إضافة لفظ آخر له.

يتكئ المتحدث هنا على الدلالات الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة التي وُصِم بها اللفظ أكثر من اتكائه على المعنى المعجمي، فالمنافسة بين الألفاظ للحصول على موقع في الخطاب لا يتأتَّى من المعجم وحده بل للدلالات الاجتماعيَّة والتاريخيَّة والذهنيَّة أثر بالغ في اختيار لفظ دون آخر. والملاحظ أن اللفظ لم يستخدم طوال الحلقة إلا على لسان أمين صوصي، وجاء تكراره ليلقي في روع المتلقي تأكيد ملازمة تلك الصفة للموصوف.

ورد على لسان أسعد الشرعي **"هذا أنا أسميه فجور في الخصومة"**، فقد انتقى المتحدث لفظ **فجور**، وهو التمادي في المعاصي، ففَجَرَ الإنسانُ يَفْجُرُ فَجْراً وفُجوراً: انْبَعَثَ في المعاصي.[50] ويميل التحليل التداولي للنصوص إلى بيان الأسباب فوق معجمية لانتقاء اللفظ، فلفظ الفجور له سمعة ملازمة له وهي تناقضه مع العقل والدين، ﴿فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا﴾[51] ﴿إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلا يَلِدُوا إِلاَّ فَاجِراً كَفَّاراً﴾[52]، فالفجور ليس كفراً، لكنه سمة ملازمة لتجاوز الحدود المعهودة، وقد أحسن المتحدث حين لم يخص به المحاصِرين؛ إذ أشار به إلى الخصومة ذاتها، فكأنه أراد أن يُظهر تناقضاً بين إسلام المحاصِرين وفجور الخصومة المتناقض بطبية الحال مع مبادئهم، ويزداد التناقض وضوحاً حين تكون المملكة العربية السعودية بين المحاصِرين لقطر، فالمملكة رمز الدين الإسلامي كونها مركز الحج وبها قبلة المسلمين، فالحركة الحجاجيَّة للفظ تنبعث خلَّاقة حين تثير حفيظة المتلقي بإثارة الدلالات الاجتماعيَّة والتاريخيَّة الملازمة لها.

استخدم فيصل القاسم لفظ يُعتقلون، قوله **"الدعاة السعوديون يُعتقلون علىالصمت"**،ويدور المعنى المعجمي حول التحكم والسيطرة، فنقول اعْتَقَل رُمْحَه: جَعَلَه بين ركابه وساقه. واعْتَقل شانَه: وَضَعَ رجلها بين ساقه وفخذه فَحَلبها.[53] ويتبيَّن جليّاً أن استخدام المتحدث هنا للفظ **"يُعتقلون"** لم يكن لجزالة لغويَّة أو فصاحة أو قوة اللفظ من حيث المعنى المعجمي عن غيره، بل انتقاه لما لهذا اللفظ من سمعة سيئة في تاريخنا المعاصر، فالاعتقال مقرون بالظلم والسجن خارج إطار القانون، فمن يصدر ضده حكم قضائي يُسمى سجيناً؛ أما الاعتقال فهو دليل على الظلم وتخطي القانون، وهنا يتضح بقوة فهم المتحدثين لمدلولات الألفاظ وأثرها التداولي في قناعات المتلقي، فيردُّ أمين صوصي على هذا الخطاب بقوله **"قد استشهد ببعض الدعاة الذين سُجنوا"** فلم يقل **"أُعتقلوا"**، دلالة على فرق الدلالة الاجتماعيَّة بين اللفظين، وما يحمله لفظ **"يعتقلون"**، من سمعة سيئة؛ فإن المعاني المعجميَّة للألفاظ قد تتقارب؛ لكن الحمولة الإقناعيَّة للألفاظ تتباعد حسب حمولتها الاجتماعيَّة والتاريخيَّة في أذهان المتلقين. إذن فالعدول عن لفظ للفظ آخر تحدده معطيات كثيرة، فليس المعنى المعجمي وحده هو سبب اختيار اللفظ بل يُعد السياقان الداخلي والخارجي بتنوع عناصرهما هما الدافع الحجاجيّ للعدول عن لفظ واختيار آخر، ونخلص مما سبق إلى أن للكملة خصائص في ذاتها تستمدها من اللغة ومن التداول؛ ما يجعلها محمّلة بطاقة حجاجيَّة تأثيريَّة؛ ومن ثمّ تحتل مكانها في معجم الخطاب الحجاجيّ وقوام جداوله اللغويَّة، وينتج عن ذلك أنها تمتلك في الخطاب بناء على تلك الخصائص حركة ومكانةً تستطيع بهما إقصاء غيرها والتعويض عنه؛

ليصبح الخطاب أوغل في الحجاج وأقدر على استمالة المتلقي، وتُسمي هذه الخصائص "خصائص الكلمة الحجاجيَّة"، وتُسمي هذه الحركة "حركة الكلمة الحجاجيَّة.[54]

الخاتــمة:

تكشف هذه الدراسة عن أبعاد خصائص الكلمة الحجاجيَّة ودورهافي البنية الحجاجيَّةللخطاب الإعلاميّ المرئيّ، وذلك من خلال دراسة مدونة مرئيَّة حيَّة، وهي برنامج الاتجاه المعاكس، وهو من إنتاج قناة الجزيرة القطريَّة؛ فالخطاب الإعلامي يشكل مادة غنيَّة للدراسات التَّداوليّة، لا سيما الحجاجيّ منها مع كثرة البرامج الحواريَّة وما تمر به الأمة من تغيرات ثقافيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة؛ وقد نتج عنها حوار مجتمعيّ وجدل ثقافيّ تتمظهر فيه الطاقة الحجاجيَّة للغة، ويُمثِّل الخطاب الإعلاميّ جزءاً من هذه الخطابات الحجاجيَّة، ومن ثم فهو يحمل في طياته قدرة حجاجيَّة إقناعيَّة للتأثير في الجماهير بتنوع مشاربها واختلاف مذاهبها، وهذا لا يتأتَّى إلا بالاتكاء على الحجاج، باعتباره مجموعة من التقنيات والآليَّات الخطابيَّة الإقناعيَّة التي تهدف إلى استمالة المتلقي والتأثير فيه وإقناعه.

وقد اجتهدت هذه الدراسة أن تجيب عن عدد من الأسئلة البحثيَّة، فقد حاولت أن تحدد مفهوم الكلمة عند اللغويين والبلاغيين والنحويين، فضلاً عن بيان الخصائص الحجاجيَّة للكلمة، ويعد الجزء الأكثر إجهاداً في هذه الدراسة هو محاولة تبيان أثر هذه الخصائص في البنية الحجاجيَّة في الخطاب الإعلامي لبرنامج "الاتجاه المعاكس" بقناة الجزيرة، ومن ثمَّ انصب جهد الباحث على ألا يطغى التنظير على التطبيق؛ فجاءت الدراسة بين النظريَّة والتطبيق.

أولا النتائج:

توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة عبر الدراستين النظريَّة والتطبيقيَّة للتحليل التَّداوليّ للحجاج، ومدونة البحث المرئيَّة منحت الباحث القدرة على دراسة عناصر يفتقدها النص المكتوب؛ ما فتح الباب للتحليل التَّداوليّ على مصراعيه بعناصره وللحجاج بأدواته، وقد تم من خلال البحث التوصل لنتائج عديدة.

منهاإجابة عن السؤال الأول في البحث الذي تمثل فيما يأتي:

1. أن المحدثين ساروا على نهج أسلافهم في تعريفاتهم للكلمة، ليس بوضع حد واحد واضح لها بل باختلافهم حول هذا الحد، فتعددت تعريفاتهم لها.
2. أن الكلمة عبر تعريفها الحجاجي تكتسب سمات غير صوتيَّة وغير معجميَّة بل تكتسب سمات حجاجيَّة، وقدرة تأثيريَّة في المتلقي، وتكتسب هذه القدرة من عدة جوانب، سواء حال المخاطب أم حال المتلقي أم السياق التخاطبيّ بمكوناته الزمانيَّة أم المكانيَّة.

ومنها إجابة عن السؤال الثاني في البحث الذي تمثل فيما يأتي:

1. أن من خصائص اللفظ هو ما يتمتع به المتحدث من حريَّة التوليف بين مختلف عناصر التركيب.
2. أن حجاجيَّة الكلمة المفردة تتضح عبر حمولات ثلاثة: دلاليَّة وسياقيَّة وإيقاعيَّة.

3. أن دراسة الكلمة وقدرتها الحجاجيَّة لا تعني فقط سياقها النصي ومكانتها داخل تركيبات بل سياقاتها المتعددة مثل الاجتماعيّ والنفسيّ والمتحدث والمتلقي، بالإضافة إلى السياق التاريخيّ للكلمة.

ومنها إجابة عن السؤال الثالث في البحث الذي تمثل فيما يأتي:

1. أن كثيراً ما ينتقي الخطاب الإعلامي كلمات فتجد صيتاً وانتشاراً بين الجمهور فتصبح بديلاً عن كلمات أخرى.
2. أن الكلمة تكتسب حمولة تأثريَّة حجاجيَّة من حمولتها التاريخيَّة.
3. أن للكملة خصائص في ذاتها تستمدها من اللغة ومن التداول؛ ما يجعلها محمّلة بطاقة حجاجيَّة تأثيريَّة.

ثانيًا التوصيات:

يوصي الباحث في ختام هذا البحث بما يأتي:

1. يرى الباحث أن الحاجة ملحة إلى إعادة النظر في دراسة التراث اللسانيّ البلاغيّ العربيّ؛ لأنه يفتح الآفاق لاستنباط نظريَّة تداوليَّة عربيَّة يمكن تطبيقها بيسر على النصوص العربيَّة.
2. يرى الباحث أنه ينبغي للدراسين الإقبال على دراسة الخطاب الإعلاميّ من خلال المنهج التَّداوليّ.
3. يدعو الباحث إلى دراسة الخطاب الإعلاميّ لا سيما الحجاجيّ؛ فهو ما زال بحاجة ماسة إلى مزيد من الدراسة والتقصي، في زمن يسيطر فيه الإعلام على الرأي العام للشعوب والأمم.
4. يدعو الباحث إلى دراسة الخطاب الإعلاميّ لبرامج أخرى غير برامج قناة الجزيرة، وبخاصة البرامج غير المتحيزة والمشهود لها بالحرفيَّة.

وفي الختام، يرجو الباحث أن يكون قد لامس جوهر الموضوع وصلب الفكرة، وأن يكون قدم مقاربة للتحليل التَّداوليّ للحجاج في الخطاب الإعلامي ترقى لأن يستفيد منها الباحثون، والله ولي التوفيق.[55]

الهوامش:

[1] سورة الكهف، الآية 54.

[2] لا تتفق التَّداوليّة مع هذه النظرة السطحيَّة للتنغيم؛ فالتنغيم يوضح أغراض المتحدث من خطابه، فضلاً عن حالته النفسية، انظر: يوسف عمر لعساكر، الجدل في القرآن الكريم: خصائصه ودلائله، (الجزائر: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة الجزائر، 2005م)، ص187.

[3]انظر: عبد الله صولة، الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته، من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكا، في كتاب "أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية"، فريقالبحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمادي صمود، (تونس: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، 1998م)ص320.

[4] انظر: أنور عبد الحميد الموسي، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، (بيروت: دار النهضة العربيَّة، ط1، 2016م)، ص299، وانظر: بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، (دمشق: دار طلاس للنشر، ط1، 1988م)، ص61-63.

[5] انظر: محمد بوسعيد، "آليات تلقي شروح ديوان المتنبي، شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده أنموذجاً،" مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، (الجزائر: العام الخامس، أكتوبر 2018م)، العدد 45، ص29.

[6] انظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغويَّة معجمية، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية،ط2، 1998م)، ص19.

[7] انظر: محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، 1997م)، مادة (ك – ل – م).

[8]انظر: جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1998م)، ص19.

[9] سورة التوبة: آية: 40.

[10] سورة الزخرف، آية: 28.

[11] سورة الزخرف، الآيتان: 26-27.

[12]سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: مطبعة الخانجي، 1988م)، ج1، ص12.

[13]أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 2001م)، ج1، ص19.

[14] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، (القاهرة: وزارة الأوقاف المصرية، ط3، 1994م)، ج1، ص174.

[15] أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص40.

[16] جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ص20.

[17]عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (القاهرة: مطبعة المدني، ط5، 2004م)، ص337.

[18] المرجع السابق، ص36.

[19]انظر: خلود العموش، الخطاب القرآني، دراسة في العلاقة بين النص والسياق "مثل من سورة البقرة"، (عمان: عالم الكتب الحديث، ط1، 2008م)، ص122.

[20] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (القاهرة: الأنجلو المصرية، 1990م)، ص226.

[21] انظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغويَّة معجمية، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط2، 1998م)، ص20.

[22] انظر: المرجع السابق، ص31.

[23]عبد الله صولة، الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته، من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكا، ص68.

[24]انظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، (تونس: منشورات كلية الآداب والفنون الإنسانية، 2001م). ص169.

[25] لم نتعرض للحروف، رغم أنها من الكلمات، كون الحرف –بعيداً عن خصومات النحاة– يدل على معنى في غيره رغم إيماننا بالحركة الدلالية والحجاجية أحياناً للحروف، انظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، هامش ص64.

[26] انظر: مصطفى السيد أبو ضاهر، الضوابط اللغويَّة للصياغة التشريعية، (بحث ماجستير، في علم اللغة، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2015 –2016)، ص53.

[27] انظر: فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، (طرابلس: الدار العربيَّة للكتاب، 1985م)، ص186.

[28]انظر: جميل حمداوي، المقاربة الحجاجية بين النظرية والتطبيق، (الرباط: كلية الآداب بتطوان، ط1، 2016م)، ص37.

[29] عبد العظيم بن أبي الإصبع المصري، بديع القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1957م)، ج2، ص212.

[30] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، (القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، 1960م)، ص56.

[31] انظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: مكتبة دار التراث، ط1، 1957م)، ج3، ص378.

[32] انظر: نوار بوحلاسة، "الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح"، مجلة مقاليد، (الجزائر: جامعة قسنطينة، ديسمبر 2012م) العدد الثاني، ص13– ص19.

[33]العبيدي رشيد عبد الرحمن، أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربيَّة، (بغداد: مطبعة التعليم العالي، 1988م)، ص25.

[34]المرجع السابق، ص81.

[35] انظر: فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، (طرابلس: الدار العربيَّة للكتاب، 1985م)، ص188.

[36]انظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص72.

[37]ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح – ص – ر).

[38]ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق – ط – ع).

[39] هي رسوم قامت صحيفة يولاندس بوستن الدنماركية بنشرها في 30 سبتمبر 2005، حيث نشرت 12 صورة مسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم. https://ar.wikipedia.org/wiki/ آخر زيارة للموقع: 2020/2/14م.

[40] انظر: رضوان منيسي، الأيقونة اللغويَّة في حصار قطر: التعبير باللفظ والصورة نموذجاً، (الدوحة: جامعة قطر، بحث غير منشور)، ص3.

[41]انظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص73.

[42]محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط2، 2002م)، ج4، ص465. رقم الحديث رقم (8439).

[43]أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط1، 2001م)، ج2، ص291. حديث رقم (7912).

[44] عاصم شحادة علي، "الخطاب السياسي لمهاتير محمد، في ضوء الاتساق اللغوي وعملية الاتصال – دراسة تحليلية"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، (الشارقة: يونيو 2011م)، المجلد 8، العدد2، ص4.

[45]انظر: محمد عبد الله الغبّان، فتنة مقتل عثمان، لرياض: مكتبة العبيكان، ط1(1999م).

[46]انظر: عبد الغني الدقر، الإمام أحمد بن حنبل، (دمشق: دار القلم، ط2، 2009م).

[47] سورة البقرة، آية 191.

[48] سورة النساء، آية 91.

[49]انظر: لسان العرب، مادة (ح – ر – ش).

[50]انظر: لسان العرب، مادة (ف – ج – ر).

[51]آية: 8، سورة الشمس.

[52]آية 27، سورة نوح.

[53]انظر: لسان العرب، مادة (ع – ق – ل).

[54]انظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص74.

المراجع والمصادر

أولا الكتب:

1. ابن أبي الإصبع المصري، عبد العظيم. (1376هـ/1957م). بديع القرآن. تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: دار نهضة مصر، د. ط.
2. ابن حنبل، أحمد. (1422هـ/2001م). مسند الإمام أحمد بن حنبل. تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط1.
3. ابن علي بن يعيش، أبو البقاء يعيش. (1422هـ/2001م). شرح المفصل للزمخشري. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1.
4. ابن منظور محمد، بن مكرم بن علي الأنصاري. (1417هـ/1997م). لسان العرب. بيروت: دار صادر، د. ط.
5. ابن منقذ، أسامة. (1379هـ/1960م). البديع في نقد الشعر. تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد. القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، د. ط.
6. أبو ضاهر، مصطفى السيد. الضوابط اللغوية للصياغة التشريعية. (بحث ماجستير، في علم اللغة، السودان، جامعة أم درمان الإسلامية، 1436هـ -1337هـ/ 2015 -2016).

7. بوحلاسة، نوار. الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح. (مجلة مقاليد، الجزائر، جامعة قسنطينة، العدد الثاني، محرم 1434هـ/ ديسمبر 2012م)
8. بوسعيد، محمد. آليات تلقي شروح ديوان المتنبي، شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده أنموذجاً. (مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العام الخامس، العدد 45، محرم 1440هـ/ أكتوبر 2018م).
9. الجرجاني، عبد القاهر. (1425هـ/2004م). دلائل الإعجاز. القاهرة: مطبعة المدني، ط5.
10. حسان، تمام. (1410هـ/1990م). مناهج البحث في اللغة. القاهرة: الأنجلو المصرية، د. ط.
11. حمداوي، جميل. (1437هـ/2016م). المقاربة الحجاجية بين النظرية والتطبيق. الرباط: كلية الآداب بتطوان، ط1. وطبعة الرباط: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط1.
12. خليل، حلمي. (1419هـ/1998م). الكلمة دراسة لغوية معجمية. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط2.
13. دي سوسير، فردينان. (1405هـ/1985م). دروس في الألسنية العامة. تعريب: صالح الفرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، طرابلس: الدار العربية للكتاب، د. ط.
14. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. (1376هـ/1957م). البرهان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مكتبة دار التراث، ط1.
15. سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر. (1408هـ/1988م). الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي، د. ط.
16. السيوطي، جلال الدين. (1419هـ/1998م). همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. تحقيق: أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، د. ط.
17. صولة، عبد الله. (1422هـ/2001م). الحجاج في القرآن الكريم من خلال خصائصه الأسلوبية. تونس: منشورات كلية الآداب والفنون الإنسانية، د. ط.
18. صولة، عبد الله. (1998م).الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته، من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكا. في كتاب (أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية. فريقالبحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمادي صمود، تونس: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية).
19. عبد الرحمن، العبيدي رشيد. (1408هـ/1988م). أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربية. بغداد: مطبعة التعليم العالي، د. ط.
20. علي، عاصم شحادة. الخطاب السياسي لمهاتير محمد، في ضوء الاتساق اللغوي وعملية الاتصال، "دراسة تحليلية". (مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، المجلد 8، العدد2، رجب 1432هـ/يونيو 2011م).
21. العموش، خلود. (1429هـ/2008م). الخطاب القرآني: دراسة في العلاقة بين النص والسياق: مثل من سورة البقرة. عمان: عالم الكتب الحديث، ط1.
22. الغبّان، محمد عبد الله. (1420هـ/1999م). فتنة مقتل عثمان. الرياض: مكتبة العبيكان، ط1.

23. لعساكر، يوسف عمر. (1426هـ/2005م). الجدل في القرآن الكريم: خصائصه ودلائله. الجزائر: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة الجزائر، د. ط.
24. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. (1414هـ/1994م). المقتضب. تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة. القاهرة: وزارة الأوقاف المصرية، ط3.
25. منيسي، رضوان. (د.ت). الأيقونة اللغوية في حصار قطر: التعبير باللفظ والصورة نموذجاً. الدوحة: جامعة قطر، د. ط.
26. الموسي، أنور عبد الحميد. (1437هـ/2016م). أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات. بيروت: دار النهضة العربية، ط1.
27. النيسابوري، محمد بن عبد الله الحاكم. (1423هـ/2002م). المستدرك على الصحيحين. تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، ط2.

ثانيًا: المواقع عبر الشبكة العنكبوتية:

1. https://ar.wikipedia.org/wiki/ آخر زيارة للموقع: 2020/2/14م.
2. ملحق مدونة البحث: حلقة من برنامج الاتجاه المعاكس الذي يبث على قناة الجزيرة الإخبارية، الحلقة بعنوان – مطربو الحصار.. حق التعبير أم علامة الإفلاس؟على الرابط: https://youtu.be/5iD2FLxRgA4

55

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص156– 168

مخطوط (السّوانحُ الفَاخِرةُ في عِلمِ المُناظَرَة)

للشّيخ محمّد علي بن حسين بن إبراهيم المكّيّ المالكي 1367هـ ـ وصفًاوتقديمًا

alsswanihalfakhirt fi eilmalmunazara by Sheikh Muhammad Ali bin Hussein bin Ibrahim al-Makki al-Maliki 1367h, an Introductory descriptive study

د. فؤاد بن أحمد عطاء الله

Dr. Fouad Ahmed Atallah

كلية الشريعة و القانون، جامعة الجوف،المملكة العربية السعودية

College of Sharia and Law, Jouf University, Kingdom of Saudi Arabia
fouadatallah1982@gmail.com

تاريخ الاستلام: 19/ 05/ 2020 تاريخ القبول: 29/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

تتضمّن هذه الدراسة تقديمًا لمخطوط: (السّوانِحُ الفَاخِرةُ في عِلمِ المُناظَرَة)، لمُفتِي المالكيّة الشّيخ محمّد علي بن حسين المكِيّ المالِكِيّ (1367هـ)، وموضوعه في علم البحث والمناظرة. وقد أراد الباحث نشر المخطوط؛ لأنه لم يُحقّق من قبل، ولم يحظ بالدّراسة والنّشر، فاشتملت الدراسة على مقدّمة، ومبحثين، وخاتمة، المبحث الأول فيه التعريف بالمؤلِّف، والمبحث الثاني فيه دراسة المخطوط، واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز الدراسة،وقد توصل البحث إلى جملة من النّتائج المفيدة منها صحة نسبة المخطوط إلى المؤلّف، وأهميّته العلمية في أصول الفقه والمناظرة، وقدّم الباحث جملة من التوصيات المهمّة ومنها ضرورة العناية بتراث الأمة ومؤلفات العلماء .

كلمات مفتاحية:مخطوطالسوانح،المناظرة،محمّد علي بن حسين، أصول الفقه، علم المنطق.

Abstract:

This research consist of a study and verification of the manuscript: (alsswanihalfakhirt fi eilmalmunazara), by Sheikh Muhammad Ali bin Hussein al-Maliki al-Maliki (1367h), in which he explained the Science of Debate; the researcher saw the importance of publication of the manuscript and the unpacking of the context in order to understand essence of the author that has not been given the attention itdeserved.Theresearcherdid not see any publication nor unpacking of academic verification on the manuscript, the research consists of two parts, a study part and a verification part. The study part focuses on the introduction of the Author and an introduction of the manuscript. Whereas the verification part focuses on the context of the verifier of the manuscript. overall, the research enhanced on many progressive outcomes that are valuable in the field of this research

Key words:manuscript; alsswanihalfakhirt; eilmalmunazara; Muhammad Ali bin Hussein al-Maliki; Fiqh;Debatearticle.

المؤلف المرسل: د. فؤاد بن أحمد عطاء الله، **الإيميل**: fouadatallah1982@gmail.com

مقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على نبيّنا محمّد وعلى آله وصحبه وإخوانه أجمعين، أمّا بعد:

فهذا مخطوط لطيف، ومُصنَّفٌ مُنيفٌ، كتبه الشيخ محمّد عليّ بن حسين المكيّ المالكي –رحمه الله تعالى–، رأيتُ نشره والعناية به؛ لأنهلميحظ بالتحقيق والدّراسة الفاحِصة، رغم أنه احتوى على غُرَرِ الفوائد، ودُرَرِ الفرائد.

ويتعلّق موضوع المخطوط بعلم البحث والمناظرة، فقد رام المؤلّف –رحمه الله– توضيح مسائل علم البحث والمناظرة، وتقسيمها، والتمثيل لها بما يُيَسِّرُ فهمها، والاستفادة منها.

هذا، وقد وُفِّقَ المؤلِّف رحمه الله في الوصول إلى مراده، فجاء كتابه منسَّقا، مشتملا على أهم المسائل المتعلقة بعلم البحث والمناظرة، موضّحًا أبرز الصّور المشكلة فيها.

1ـ أهمّية الدراسة:

يكتسي موضوع الدراسة أهمّيّة كبيرة، يمكن تجليتها في النّقاط الآتية:

- لا شكّ أنّ خدمة التّراث وتحقيق المخطوطات ونشرها من أجلّ الأعمال التي ينبغي أن يعتني بها الباحثون في الدّراسات الإسلامية، فإنّه لا تزال الآلاف من المخطوطات محجوبة عن النّور، مغيّبة في خزائن المخطوطات، معرّضة للتلف والضّياع، وهذهالدراسة ما هي إلا جهد المقلّ في خدمة تراث علماء الأمّة الإسلاميّة وحماية علومهم ومؤلّفاتهم.
- يتعلّق موضوع المخطوطة بعلم البحث والمناظرة، الذي يُعتبرُ من مباحث علم أصول الفقه، التي ينبغي فهمُها والعنايةُ بها.
- القيمة العلميّة للمخطوطة، حيث ضمّنها المؤلِّف دراسة مستفيضةلمسائل البحث والمناظرة.
- إبراز إسهامات متأخّري المالكيّة في التّأليف في علم البحث والمناظرة.
- إثراء المكتبة الإسلاميّة بهذا المخطوط، الذي لم يحظَ بالنّشر والتحقيق من قبل.

2ـ إشكاليّةالدراسة:

علم البحث والمناظرة من العلوم التي لم تحظَ بالعناية اللّائقة في وقتنا الحاضر، مثلما أنّ المتقدّمين لم يُكثروا من التأليف فيها، ولذلك يصعُبُ اليوم أن تجد كتابا جامعا لمسائل هذا العلم، يُغني الرّجوعُ إليه عن الرّجوع إلى غيره.

ولذلك فإنّه ينبغي إحياء الكتب والمصنّفات والمخطوطات التي ألّفها العلماء قديما وحديثًا في علم البحث والمناظرة، وذلك من أجل سقل عقول طلاب العلوم الشّرعيّة، وتزويدهم بآليات التّفكير والبحث والمناظرة الصّحيحة والمُثمِرة.

ويعتبرُ مخطوط (السّوانِحُ الفَاخِرةُ في عِلمِ المُناظَرَة)، للشّيخ محمّد علي بن حسين المكِيّ المالِكِيّ من الكتب القيّمة التي اعتنت بهذا العلم، بل من متأخّري المالكية الذين صنّفوا في آداب البحث والمناظرة، إلا أنّ هذا الكتاب لم يزل مخطوطا إلى يومنا هذا لا يستطيعُ أحدٌ الاستفادة منه.

ولهذا فقد عزمتُ على التعريف بهذا المخطوط ودراسته وتحقيقه والعناية به وإخراجه إلى النّور في حلّة تليق بقيمته العلميّة إن شاء الله تعالى.

3ـ الدّراسات السّابقة:

ألّف العلماء في علم البحث والمناظرة عددا من المصنّفات والمتون والمنظومات والمختصرات، إلا أنّ هذا المخطوط الذي نحن بصدد التعريف به لم يحظ بالدّراسة والتحقيق من قبلُ، ولذلك عزمت على خدمته والعناية به، وإخراجه في حُلَّةٍ جديدة، وهذا أقلّ ما يجب علينا تقديمه إلى علماء أمّتنا –رحمهم الله تعالى–.

ومن الكتب التي ألّفت في هذا العلم على سبيل المثال لا الحصر:

- (رسالة في آداب البحث والمناظرة)، لطاش كبرى زاده (968هـ).
- (كتاب آداب البحث والمناظرة)، للشّيخ محمّد الأمين الشّنقيطي رحمه الله، والذي كان مُقرّرا على طلاب الجامعة الإسلامية في المدينة النّبويّة.

والإضافة العلميّة التي يُقدّمها هذا البحث أنّ يُخرج إلى عالم النّور مخطوطا في علم البحث والمناظرة، ألّفه أحد متأخّري المالكيّة، ولا شكّ أنّ في هذا إثراءً للمكتبة الإسلامية بإضافة علميّة جادّة وقيّمة.

4ـ خطّة الدراسة:

تشتمل الدراسة على مقدّمة، ومبحثين، وخاتمة.

- أمّا المقدّمة فتشتمل على التعريف بالدراسة، وبيان أهميّته، وخطّته، والدّراسات السّابقة.
- وأمّاالمبحث الأولففيهاالتعريف بالمؤلِّف، وهو الشيخ محمّد علي بن حسين المالكي –رحمه الله تعالى–، فعرضت اسمه ونسبه، ومولده، ونشأته وطلبه للعلم، وأعماله ووظائفه، وشيوخه وتلاميذه، ومكانته العلميّة، ووفاته، ومؤلَّفاته.
- وأمّا المبحث الثّاني فيشتمل على التّعريف بالمخطوط، وموضوعه، وصحة نسبته، ووصف نسخته الخطيّة ونحو ذلك.

- وأمّا الخاتمة ففيها أهمّ نتائج الدراسة، والتوصيات المقترحة.

5ـ منهج الدراسة:

سأخصص هذهالورقة البحثية لدراسة الجانب النظري للمخطوط، وأما النصّ المحقق فسينشر إن شاء الله تعالى في أعداد قادمة. وقد استخدمت في إعداد هذهالدراسة:

- المنهج التّاريخي، واستخدمته في ضبط ترجمة تاريخيّة للمؤلِّف.
- المنهج الوصفي، واستخدمته في وصف النّسخة الخطيّة للمخطوط وموضوعاته ومحتوياته.

وقد قمت بجملة من الخطوات الإجرائيّة منها:

- استخدمت في التحقيق طريقة النص المختار، وإثبات الفروق بين النّسخ في الحاشية.
- نسخت النّصّ المحقّق، وكتبته وفق قواعد الإملاء الحديثة.
- قابلت بين النّسخة الخطيّة وبين موارد المخطوط، وأثبتّ الفروق في الهامش.
- عزوتُ الآيات القرآنيّة.
- خرّجتُ الأحاديث النّبويّة، وذلك بالاكتفاء بالصّحيحين أو أحدهما، إذا كان الحديثُ فيهما أو في أحدهما، أمّا إذا لم يكن كذلك فإنّني أخرجه في كتب السنّة الأخرى، مع بيان درجة الحديث صحّة أو ضعفا ما أمكن ذلك، وأذكر عند التّخريج اسم الكتاب، واسم الباب، ورقم الحديث، ما أمكن ذلك.
- عزوت الأقوال إلى مصادرها.
- شرحت الكلمات والألفاظ الغريبة.
- ترجمت للأعلام المغمورين، الذين ورد ذكرهم في الدراسة.

وأخيرا أسأل الله تعالى أن ينفع بهذا العمل، وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم، وصلّى الله وسلّم على نبيّنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

6ـ المبحث الأوّل: التّعريف بالمؤلّف:

خصّصت هذا المبحث للتّعريف بمؤلِّف المخطوط، من جهة اسمه ونسبه، ومولده، ونشأته العلميّة، وشيوخه وتلاميذه، ومكانته العلميّة ومؤلّفاته.

أوّلا: اسمه ونسبه:

هو محمّد علي بن حسين بن إبراهيم بن حسن بن عابد، المغربي الأصل، المكّيّ، المالكي، فقيه، نحوي ، وهو من أسرة علم في المغرب، أصلها من قبيلة العصور[1].

ثانيا: مولده:

ولد المؤلّف بمكة المكرّمة في شهر رمضان عام 1287هـ[2].

ثالثا: نشأته وطلبه للعلم:

هاجر جدّه إبراهيم إلى القاهرة، وهناك وُلِد والدُ المؤلِّف حسين، فدرَس في الأزهر، وتخرّج منه، ودرّس فيه، ثمّ انتقل إلى مكّة، وجاور بها عام نيّف وأربعين ومائتين، وفي مكّة ولد المؤلِّف رحمه الله، ولما بلغ عمره خمس سنوات، توفّي والده حسين رحمه الله في سنة (1292هـ)، فكفله أخوه الأكبر محمّد، فعلّمه، وهذّبه، وزوّجه، ولما توفِّي أخوه محمد في سنة (1310هـ)، التحق بأخيه محمّد عابد، وعنه أخذ علوم العربيّة، والفقه المالكي، وأخذ التفسير، والحديث، والرّواية عن ثلّة من علماء الحجاز في وقته[3].

رابعا: أعماله ووظائفه

تصدّى للإفتاء والتدريس في المسجد الحرام، وفي منزله، وتكاثر طلّابه حتى سمِّي «سيبويه العصر»، وتولّى إفتاء المالكيّة في مكّة عام 1341هـ، رحل إلى أندونيسيا وسومطرة عام 1343هـ، ولقي حفاوة من علمائها[4].

خامسا: مكانته العلميّة

تبوّأ المؤلّف –رحمه الله– مكانة علميّة عليّة عند علماء عصره، وأثنى عليه العلماء حتّى تولّى منصب مفتي المالكيّة في مكّة المحميّة[5].

سادِسًا: وفاته

توفّي في اليوم الثامن والعشرين من شعبان سنة 1367هـ في الطّائف، وكانت جنازته مشهودة[6].

سابِعًا: مؤلَّفاته

للمؤلِّف –رحمه الله–مؤلّفات كثيرة منها:

«تهذيب الفروق للقرافي».

«حواش على الأشباه والنّظائر للسّيوطي».

«تدريب الطلّاب في قواعد الإعراب»[7].

«فتح المتعال في بيان حكم الصلاة في النعال»[8].

«تنبيه الذكي وإيقاظ الغبي في تأييد القول بعدم تحليل المطلقة ثلاثا بنكاح الصبي»[9].

«التعريف بمخطوط إيضاح المناسك على مذهب إمام الأئمة مالك»[10].

«توضيح ما يلزم أن يهتم به ويعنى من بيان ما قاله الأئمة في رواية السنة المحمدية بالمعنى»[11].

«تعليقات على شرح الدمنهوري 1192هـ للسلم المنورق في علم المنطق للأخضري 983هـ»[12].

«إظهار الحق المبين على تحريم مس وحمل القرآن لغير المتطهرين»[13].

«نيل الأمنية على مقدمة العزية»[14].

«مكنون الجواهر فيما ينتفع به المسافر»[15].

«هداية المنان إلى تهذيب البيان[16].

7. المبحث الثّاني: التّعريف بالمخطوط:

خصّصت هذا المبحث للتّعريف بالمخطوط من جهة عنوانه، وسبب تأليفه، وموضوعاته، وموارده، وصحّة نسبته للمؤلِّف، ووصف نسخه الخطيّة.

أولا: عنوان المخطوط:

سمّى المؤلِّف –رحمه الله– كتابه المخطوط بعنوان: (السّوانِحُ الفاخرة في علم المناظرة)، وهي العبارة نفسُها التي أثبتها في صفحة العنوان، وكذلك في المقدّمة إذ قال: "فمن ثمّ عنَّ لي أن أجعل فيه السّوانح الفاخرة في علم المناظرة".

ثانيا: سبب تأليفه:

لم يذكُر المؤلِّف ـ رحمه الله ـ سببًا محدّدا دفعه إلى تأليف هذا الكتاب في علم البحث والمناظرة، لكن لعلّه رأى حاجة طلّاب العلم إلى الإلمام بهذه المسائل، فصنّف فيها مؤلّفا مُفردا.

ولهذا قال في المقدّمة: "اعلم أنّ المناظرة والبحث لمّا كانت في العُرف هي دفعُ السّائل قول المُعَلِّل، والمُعلِّل قول السّائل ليظهر الحقّ، وكان علم المناظرة علما يُعرف به صحيحُ الدّفع وفاسِدُهُ، فهو ممّا يُعرفُ به كيفيّة المجادلة، إذ فائدته إيضاح الحقّ، وإبطال الشّبه، وردّ الضّالّ بإلزامه إن كان سائلا، وإفحامه إن كان مُعلِّلًا، وقد اختلفوا في وجوب معرفة مجادلات الفرق الضّالّة، كان استحبابُ تحصيله لا شكّ فيه".

ثالثا: موضوعات المخطوط:

تطرّق المؤلِّف ـ رحمه الله ـ في هذا المخطوط إلى مهمّات علم البحث والمناظرة، من ذلك:

1. التّعريف وشروط صحّته.
2. الإبطال بانتفاء شروط التّعريف.
3. المنع بمعنى طلب الدّليل.
4. التقسيم المطلق وأحواله.
5. الاعتراض.
6. المناظرة في التّصديق.

7. الواجب على المُعلِّل عند منع السّائل.
8. المعارضة معناها وصورها.
9. النقض وتقسيمه.
10. السّؤال معناه وصوره.
11. شروط المناظرة.

رابعا: موارد المخطوط

استفاد المؤلِّف – رحمه الله– من عدد من المناطقة والنُظّارقبلَه، وذكر أسماءهم، ومن أولئك الذين أورد أقوالهم: الفخر الرّازي، والعضُد الإيجي، وغيرهم.

خامسا: تحقيق صحّة نسبة المخطوط إلى المؤلِّف

نسبة المخطوط إلى المؤلِّف –رحمه الله– صحيحة لا شكّ فيها، ويدلّ على ذلك أنّ المؤلّف كتبها بخطّ يده، فهي النّسخة الأمّ، كما أنّه ذكر اسمه في مطلعها، وكتب النّاسخ اسم المؤلّف في ورقة الغلاف.

سادسا: وصف النّسخ الخطيّة

اعتمدت في تحقيق هذا المخطوط على نُسخةٍ فريدة، إذْ لم أعثُر–بعد البحث– على نسخ أخرى للمخطوط، وهي نُسخةٌ وَاضِحةٌ جيّدة، محفوظة في قسم المخطوطات، في مكتبة مكّة المكرّمة، تحت رقم: (46 فقه مالكي).

عدد اللوحات: 40.

نوع الخطّ: نسخ حديث.

عدد الأسطر: 22 سطرا.

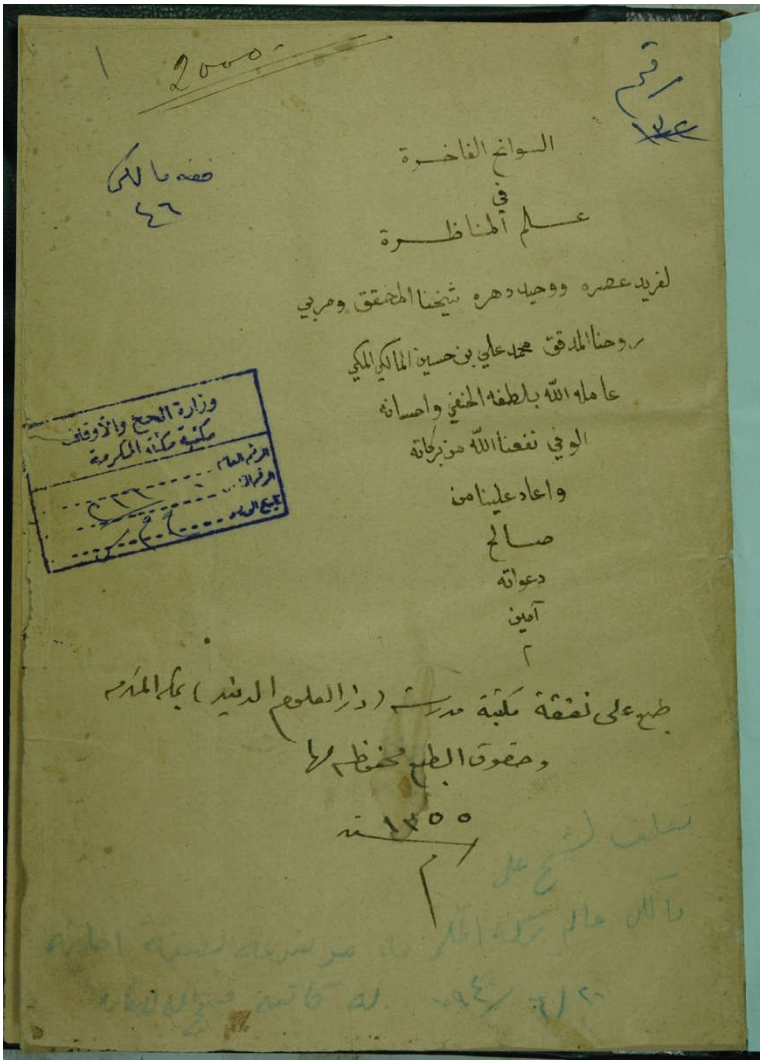
المسطرة: 18× 32.

حالة النّسخة: جيّدة.

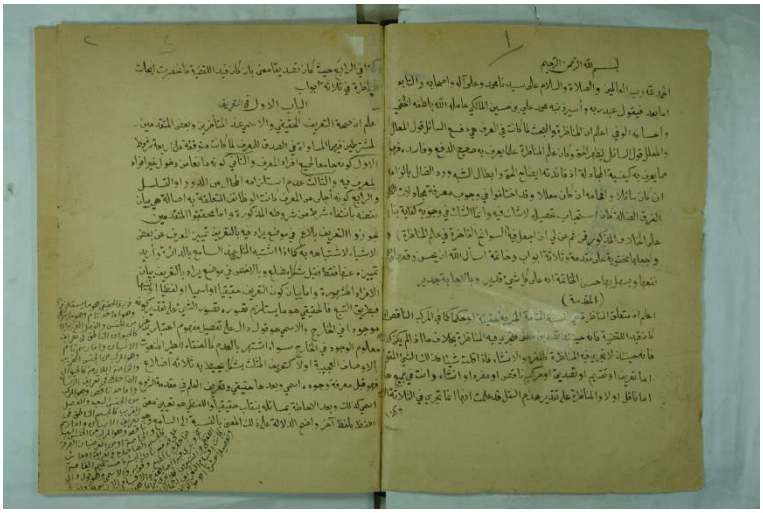
النّاسخ: هو المؤلِّف.

تاريخ النّسخ: غير معروف.

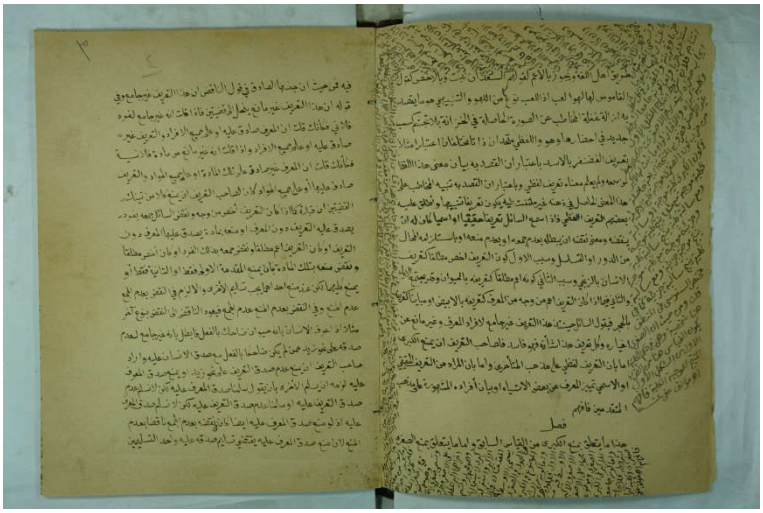
هذا؛ وقد ذكر الناسخ في غلاف المخطوط أن الكتاب قد طبع على نفقة مكتبة مدرسة دار العلوم المدنيّة بمكّة المكرّمة، سنة 1355هـ، غير أنني –بعد البحث والتنقيب– لم أعثر على نسخة من هذه الطبعة القديمة.


السوانح الفاخرة
في
علم المناظرة
لفريد عصره ووحيد دهره شيخنا المحقق ومربي
روحنا المدقق محمد علي بن حسين المالكي المكي
عامله الله بلطفه الخفي واحسانه
الوفي نفعنا الله وبركاته
واعاد علينا من
صالح
دعواته
آمين
وزارة الحج والأوقاف
مكتبة مكة المكرمة

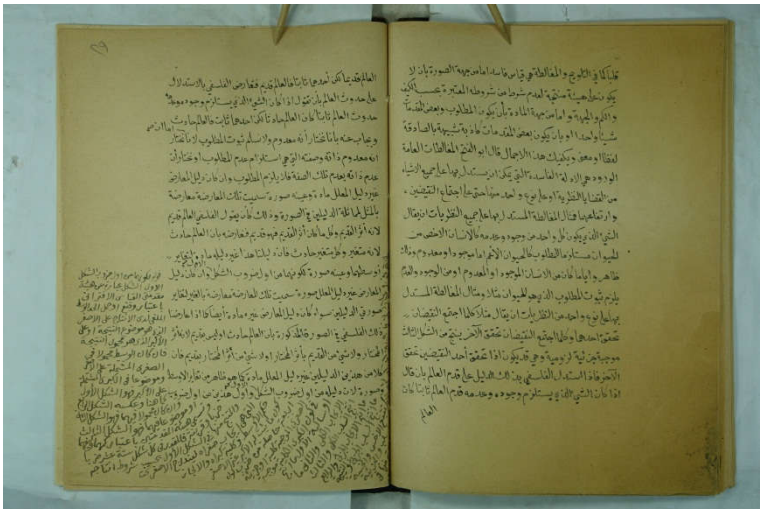
ورقة غلاف المخطوط



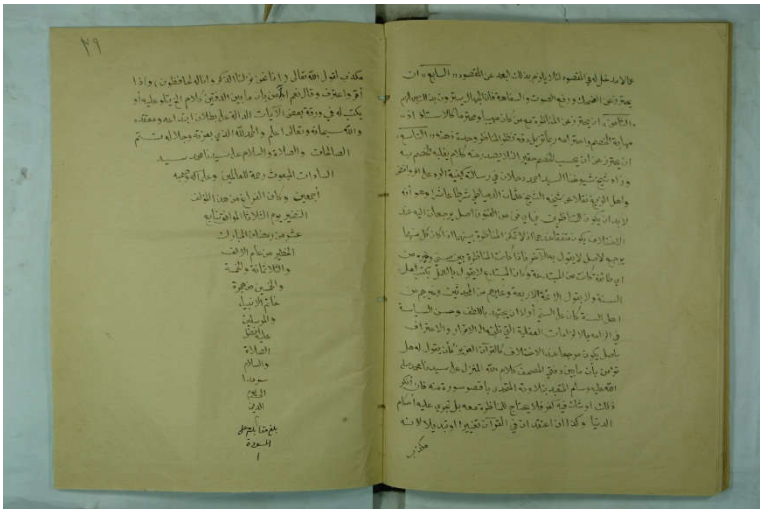
الورقة الأولى من المخطوط



الورقة الثّانية من المخطوط



ورقة من وسط المخطوط



الورقة الأخيرة من المخطوط

خاتـمة:

توصّلتُ في هذهالدراسة إلى جملة من النّتائج العلميّة المهمّة والتوصيات:

ا ـ النتائج:

- لم يحظ هذا المخطوط بالدّراسة والتحقيق من قبل، رغم قيمته العلميّة.
- نشأ الشّيخ محمّد علي بن حسين المالكي –رحمه الله– في بيئة علميّة أسهمت في تكوين شخصيّته العلميّة، وملكته الفقهيّة.
- تبوّأ المؤلِّف –رحمه الله– مكانة علميّة عليّة، ومنزلة فقهيّة سنيّة، بين فقهاء عصره، وحظي بثناء العلماء عليه.
- ترك المؤلّف جملةً من الرّسائل والمؤلّفات الفقهيّةوالأصوليّة.
- نسبة المخطوط للمؤلّف صحيحة، لا غبار عليها.
- تضمّن المخطوط دراسة مستفيضة لعلم البحث والمناظرة.

ب ـ التوصيات

يكتسي العمل على تحقيق المخطوطات وخدمة التّراث أهمّية كبيرة، ولذلك فإنه ينبغي توجيه عناية الباحثين في الدّراسات العليا إلى مثل هذه البحوث والدّراسات التي تهتمّ بفهرسة المخطوطات وتحقيقها وطباعتها ونشرها.وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على نبيّنا محمّد وعلى آله وصحبه وإخوانه أجمعين.[17]

الهوامش:

(1) معجم تاريخ التراث الإسلامي، علي الرضا قره بلوط وأحمد طوران قره بلوط: (3499/5)، والأعلام لخير الدّين الزّركلي، (320/2)، ونثر الجواهر والدّرر للمرعشلي، (ص:1368).

(2)المراجع السّابقة.

(3)المراجع السّابقة.

(4)المراجع السّابقة.

(5)المراجع السّابقة.

(6)المراجع السّابقة.

(7)المراجع السّابقة.

(8)حققه ونشره: د.فؤاد بن أحمد عطاء الله أستاذ أصول الفقه المساعد بجامعة الجوف في المملكة العربية السعودية في مجلة «الشهاب»، التي تصدر عن معهد العلوم الإسلامية بجامعة الوادي (الجزائر)، العدد: 5، السنة الثانية، جمادى الثاني 1438هـ/ مارس 2017م.

(9)حققه ونشره: د.فؤاد بن أحمد عطاء الله أستاذ أصول الفقه المساعد بجامعة الجوف في المملكة العربية السعودية في مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية، التي تصدر عن جامعة الجزائر العاصمة (الجزائر)، المجلد: 12، العدد: 19، بتاريخ: ديسمبر 2018م.

(10)حققه ونشره:د.فؤاد بن أحمد عطاء الله أستاذ أصول الفقه المساعد بجامعة الجوف في المملكة العربية السعودية في مجلة الباحث، التي تصدر عن جامعة عمار ثليجي في مدينة الأغواط (الجزائر)، العدد: 20، التاريخ: ماي 2019م.

(11)حققه ونشره: د.فؤاد بن أحمد عطاء الله أستاذ أصول الفقه المساعد بجامعة الجوف في المملكة العربية السعودية في مجلة المدونة، التي تصدر عن مجمع الفقه الإسلامي بالهند، العدد المزدوج: 21- 22، بتاريخ: محرم 1441هـ، الموافق: أكتوبر 2019م.

(12) يقوم بتحقيقه حاليا أحد المتخصصين.

(13)حققه ونشره:د.فؤاد بن أحمد عطاء الله أستاذ أصول الفقه المساعد بجامعة الجوف في المملكة العربية السعودية فيمجلة رفوف، التي تصدر عن جامعة أحمد دراية في مدينة أدرار (الجزائر)، المجلد: الثامن، السنة: الثامنة، العدد: 01، بتاريخ: 2020/03/30م.

(14)يقوم بتحقيقه حاليا أحد المتخصصين.

(15)يقوم بتحقيقه حاليا أحد المتخصصين.

(16)يقوم بتحقيقه حاليا أحد المتخصصين.

المصادر والمراجع

الكتب:

1. البغداديإسماعيل بن محمد أمين بن مير سليم الباباني، دت، هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين،بيروت، دار إحياء التراث العربي، دط.
2. الزركلي خير الدين بن محمود بن محمد الدمشقي، 2002م، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ط: 15.
3. سركيسيوسف بن إليان بن موسى، 1346هـ - 1928م، معجم المطبوعات العربية والمعربة، مصر، مطبعة سركيس، دط.
4. قره بلوط علي الرضا، 1422هـ - 2001م، معجم التاريخ «التراث الإسلامي في مكتبات العالم (المخطوطات والمطبوعات)، تركيا، دار العقبة قيصري، ط: 1.
5. كحالةعمر بن رضا بن محمد راغب بن عبد الغني، دت، معجم المؤلفين،بيروت، دار إحياء التراث العربي،دط.
6. المرعشلييوسف، 1427هـ، نثر الجواهر والدّرر، بيروت، دار المعرفة، ط 1.

المجلات:

7. إظهار الحق المبين على تحريم مس وحمل القرآن لغير المتطهرين للشيخ محمد علي بن حسين بن إبراهيم المكي المالكي 1367هـ –وصفا وتقديما–، تحقيق: د. فؤاد بن أحمد عطاء الله، مجلة رفوف، جامعة أحمد دراية في مدينة أدرار (الجزائر)، المجلد: الثامن، السنة: الثامنة، العدد: 01، بتاريخ: 2020/03/30م.
8. التعريف بمخطوط إيضاح المناسك على مذهب إمام الأئمة مالك للشيخ محمد علي بن حسين المكي المالكي ت:1367هـ)، تحقيق: د. فؤاد بن أحمد عطاء الله، مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي في مدينة الأغواط (الجزائر)، العدد: 20، التاريخ: ماي 2019م.
9. تنبيه الذكي وإيقاظ الغبي في تأييد القول بعدم تحليل المطلقة ثلاثا بنكاح الصبي، لمفتي المالكية الشيخ محمد علي بن حسين المكي (1367هـ)، تحقيق:د.فؤاد بن أحمد عطاء الله،مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية، جامعة الجزائر العاصمة (الجزائر)، المجلد: 12، العدد: 19، بتاريخ: ديسمبر 2018م.
10. توضيح ما يلزم أن يهتم به ويعنى من بيان ما قاله الأئمة في رواية السنة المحمدية بالمعنىلمفتي المالكية الشيخ محمد علي بن حسين المكي المالكي (1367هـ)، تحقيق: د. فؤاد بن أحمد عطاء الله،مجلة المدونة، العدد المزدوج: 21– 22، بتاريخ: محرم 1441هـ، الموافق: أكتوبر 2019م.
11. فتح المتعال في بيان حكم الصلاة في النعال،لمفتي المالكية الشيخ محمد علي بن حسين المكي (1367هـ)، تحقيق: د.فؤاد بن أحمد عطاء الله، مجلة «الشهاب»،معهد العلوم الإسلامية بجامعة الوادي (الجزائر)، العدد: 5، السنة الثانية، جمادى الثاني 1438هـ/ مارس 2017م.

17

مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213
المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص169– 179

القيم الأخلاقية في العصر الجاهلي

The moral values in the Pre-Islamic era

د.بن لحسن عبد الرحمان
Dr. Benlahcen Abdderrahmane
جامعة طاهري محمد بشار
Tahri Mohamed University of Bechar
benlahcenabderrahmane@gmail.com

تاريخ الاستلام: 20/ 01/ 2020 تاريخ القبول: 26/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخص:

القيّم الأخلاقية في العصر الجاهلي تعبّر عن مجتمع منسجم ومتماسك يحافظ على علاقاته وترابطه، يصرّ على المحافظة عليها والافتخار بها ، والإسلام أقرّها وحبّذها ومنها: **الكرم** من الصفات المحمودة عند العرب ، مجّدت صاحبه وخلّدته في شعرها، ورفعت مكانته فنصّبته سيداً عليها، وأصبح مثلاً سائراً في أمثالها.و**الشّجاعة** عند العربي لا تقل مكانة عن الكرم، فكما جعلت الصحراء العربي كريما جعلت منه رجلاً شجاعاً يعاين المعارك، وينازل الأعداء .و إذا ذكرنا الشجاعة ذكرنا شعرنا القديم الَّذي تفنّن في رسمها بمختلف صورها، أما **الوفاء**فقد حرصت العرب على هذه الصفة حرصاً شديداً، وجعلت لمناقضها عداءً كبيراً فشهَّرت به في أسواق عكاظ، ورفعت الرَّايات باسمه حتَّى يُعرف بين النَّاس فتتجنب المعاملة معه و تجب قطيعته .و**المروءة** إذا تحدثنا عن الصفات الأخلاقية جمعناها في المروءة، فالمروءة أن تجتمع كلّ الصفات الحسنة في الشخص الواحد، وقد نراها جليةً عند عنترة بن شداد، ويكفي أن الرّسول (ص) أعجب بأخلاقه لقوله عليه الصلاة والسلام: (ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلاَّ عنترة).وبالتّالي لابدّ من طرق هذه الصفات للعبرة والاتّصاف بها والسير على نهجها وغرسها في مجتمعنا والإشادة بها.

كلمات المفتاحية: الكرم، الشجاعة، المروءة، الوفاء، القيم،الأخلاق، التماسك.

Abstract:

The moral values in the Ignorance (aljahilia) era expresses a harmonious and coherent society that preserves its relations and attachment insisting on pride and preservation, and Islam has approved and favored it: “generosity is one of the commendable qualities to the Arabs, a generous person is immortalized and glorified in their poetry, this quality has raised the individuals status and made him a master and a modal.

The courage of the Arab is not less important than generosity, as the desert makes him generous, he is also courageous, a person who took part in battles and

overcame foes. For loyalty, the Arabs take care of this quality very carefully and make the traitor or the perfidious known in okad market and raised his name in banners so as to be known among people and boycotted.

Manliness and chivalry gather all the moral values and we can see these qualities at Antara ibn shaddad and the prophet "peace be upon him" admired his qualities and behavior when he says:"If anyone was described to me I would have liked to see him only as Antara

Keywords: Generosity, courage, virility, loyalty, values, morals, cohesion.

المؤلف المرسل: الدكتور بن لحسن عبد الرحمان،**الإيميل:** benlahcenabderrahmane@gmail.com

1ـ الكرم:

الكرم من الصفات المحمودة عند العرب، مجدت صاحبه وخلدته في شعرها ورفعت مكانتهفنصبته سيداً عليها، وأصبح مثلاً سائراً في أمثالها حتَّى بعد وفاته، يقول حاتم الطائي:

يَقُولُونَ لِي أَهْلَكْتَ مَالَكَ فَاقْتَصِد وَمَا كُنْتُ لَولاَ مَا تَقُولُونَ سَيِّدَا 3

ويقول طرفة:

فَإِنْ مِتُ فَانْعَتْنِي بِمَا أَنَا أَهْلٌ لَهُ وشُقِي عَلَيَّ الجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَدِ

وما عُرف العربي القديم بشيء كما عُرف بكرمه فهو تغوَّر في الصَّحراء وأدرك مخاطرها،ورحل فيها على دابته واستشعر مهالكها، فهو ولابد في رحلته محتاج إلى نزل يرتاح فيه يضمن له المأكل والمشرب والرّاحة،وهو بذلك يَكْرِم ليُكْرَمْ، ويضيِّف ليُستضاف، لذلك يقول أحد شعراء الحماسة:

وَلاَ تَحْرِمْ المؤلَى الكَرِيـمَ فَإِنّـهُ أَخُوكَ وَلاَ تَدْرِي لَعَـلَكَ سَائِلُهُ

ويقول عدّي بن زيد:

وَإِنَّكَ لاَتَدْرِي إِذَا جَـاءَكَ سَائِلُ أَأَنْتَ بِمَـا تُعْطِيـهِ أَمْ هُوَ أَسْعَدُ

عَسَى سَائِلٌ ذُوحَاجَةٍ إِنْ مَنَعْتَهُ مِنَ اليَومِ سُؤْلاً أَنْ يَكُونَ لَهُ غَدَ4

والكرم محمدة للذِّكر حتَّى بعد الموت5، وهذا بن عاصم المنقري يوصي زوجته إذا حضَّرت الطعام أن تطلب له آكلاً، فهو يخشى أن يُتهم بالبخل ولو حتَّى بعد وفاته:

أَيَا ابْنَةَ عَبْدِ الله وَابْنَةَ مَالِـكٍ وَيَا ابْنَةَ ذِي البُرْدَيْنِ وَالفُرْسُ الوَرْدُ

إِذَا مَا أَصَبْتِ الزَّادَ فَالْتَمِسِ لَهُ أَكِـيلاً فَـإِنِّي غَـيْرَ آكِـلُهُ وَحْـدِي

قَصِـياً كَـرِيـماً أَوْ قَـرِيبـاً فَإِنِّي أَخَافُ مُذْ مَاتَ الأَحَادِيْثَ بَعْدِي

ولربَّما كانت تسعد نفسه لمساعدة المحتاج لإشفاقه على حال الصحراء القاحلة، قليلة الماء والمنبت، يقول الحادرة:

وَلَدَى رَهْطٌ أَشْعَثُ بَاسِطٌ لِيَمِينِهِ قَسَماً لَقَدْ انْضَحَتْ لَمْ يَتَوَرَعَ

وقد عُنيت العرب بالضيف عناية لا نظير لها، فهاهو العربي يضرم النَّار في أعالي السفوح ليستهدي بها الضال في الطريق، ويظفر بضيافته، يقول حاتم لغلامه:

أَوْقِدْ لِيَرَى نَارَكَ مَنَ يَمُر وَإِنْ جَاءَنَا ضَيْفٌ فَأَنْتَ حُرْ

أَوْقِدَ فَإِنَّ اللَّيْلَ لَيْلَ قَرْوَ الرِّيْحُ يَا غُلَام رِيْحُ صَرْ

عَسَى يَرَى نَارِكَ مَنْ يَمُر إِنْ جَلَبْتَ ضَيْفاً فَأَنْتَ حُرْ6

ويقول عوف بن الأحوص:

وَمُسْتَنْبَحٍ يَخْشَى القِوَاءَ وَدُونَهُ مِنَ اللَّيْلِ بَابًا ظُلْمَةٍ وَسُتُورُهَا

رَفَعْتُ لَهُ نَارِي فَلَمَا اهْتَدَى بِهَا زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهِرَ عُقُورُهَا

فَلاَ تَسْأَلْنِي وَاسْأَلِي مَنْ خَلِيقَتِي إِذَا رَدَّ عَنِّي القَدَرَ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا

تَرَى قَدَرِي لاَ تَزَالُ كَأَنَّهَا لِذِي الغَرْوَةِالمِقْرُورِ لاَحَ بَشِيرُهَا

إِذَا السَوَلُ راحت ثُمَّ لَمْ يَفِدْ لَحْمُهَا بِأَلْبَانِهَا ذَقَ السَّنَامَ عَقِيرُهَا7

ويذهبون إلى أكثر من ذلك فقد تكون نار القرى بمندلٍ رطبٍ فتشيع رائحته لتجلب الضيف حيثما كان، فإذا وصل إليهم تبسطوا له بالحديث وأحسنوا استقباله 8. قال حاتم:

سَال الجائع الغَرْثَانَ يَا أُمَّ مُنْذِر إِذَا أَتَانِي بَيْنَ نَارِي وَمَجْزَرِي

هَلْ أَبْسُطْ وَجْهِي إِنَّهُ أَوَلَ القِرَى وَأَبْذُلْ مَعْرُوفٍ لَهُ دُونَ مُنْكِرِ9

وقال عروة بن ورد العبسي أو عتبة بن يجير:

فِرَاشِي فِرَاشَ الضَّيْفِ وَالبَيْتُ بَيْتُهُ وَلَمْ يُلْهِنِ عَنْهُ غَزَل مُقْنِعِ

أُحَدِّثُهُ إِنَ الحَدِيثَ مِنَ القِرَى وَتَعْلَمْ نَفْسِي أَنَّهُ بَهِجَ 10

وقد تجوّدت العرب بأحسن ما جادت به صحراؤها فنحرت نوقهاوأفراسها11، وفي ذلك يقول أمرؤ القيس:

يَومَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَتِي فَيَا عَجَبٌ لِرَحْلِهَا المَتَحَمِّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمٍ كَهُدَابِ الدَّمَقْسِ المُفَتَّلِ12

وقال مضرس بن ربيعة بعدما قدم لضيفه " دهن سنام البعير " وكان عندهم من أنفس ما يقدم للضيف، يقول:

وإِنِّي لأَدْعُو الضَّيْفَ بِالضَوءِ بَعْدَمَا كَسَا الأَرْضَ نِضَاحُ الجَلِيدِ وَجَامِدَه

لأُكْـــرِمَــهُ إنَّ الكَـرَامَــةَ حَــقَّــهُ وَمَثَـلاَنِ عِنْــدِي قُرْبَــةٌ وَتَبَــاعُدَه
أَبِيتُ أُعَشِيـهِ السَّدِيــفَ وَإِنَّــنِـــي بِـمَانَـالَ حَتَّـى يَتْـرُكَ الحَيَّ حَامِـدَه

ومما سبق من الأبيات يظهر قيمة الكرم عند العرب وكم رفعت شأنه، وزيَّنت استضافاتها بأنفس ما عندها، فنحرت النوق مادام الضيف عندها، بل أتبعت ذلك كلّه بهدايا لضيفها.وقد بلغ الكرم عند العرب مبلغاً كبيراً فلايكبر في نفسه أن يُطعم ضيفه ويبيت هو جائع، وهذا ما حدث لحاتم الطائي بعدما جاء بفرسه لجارته الَّتي أتت تشكو إليه الجوع13فأكل القوم منها إلاَّ هو، يقول:

مَهْلاً نُوَارَ أَقِلِّي اللَّوْمَ وَالعَـذَلاَ وَلاَ تَقُولِـي لِشَـيءٍ فَـاتَ مَـا فَــعَلاَ
وَلاَ تَقُولِي لِمَالٍ كُنْتُ مُهْلِـكُهُ مَهْلاً وَإِنْ كُنْتُ أُعْطِـى الإِنْـسَ وَالخَبَلاَ
يَرَى البَخِيلَ سَبِيلَ المالَ وَاحِدَةً إِنّ الجَّـوَادَ يَـرَى فِـي مَـالِـهِ سُبُـــلاَ14

ولربما يكون الكرم صفة عادية إلاَّ أنَّه قد يكتسب ميزةً خاصةً،وذلك عندما يكون في أيام القحط والجفاف وأيام البرد، وخاصة إذا كان على المستضعفين في الأرض من النِّساء والأرامل واليتامى15. قال أوس بن حجر في رثاء فضالة بن كلدة:

أَبَا دَلِيجَةَ مَنْ يُوصِـي بِأَرْمَلَـةٍ أُمٌّ لِأَشْعَــتَ ذِي هِذْمَيـنِطِمْـلاَلُ . 16

ولعلَّ منتهى الجُود عندما يجود الإنسان بنفسه فهذا كعب بن مامة الإيادي مات عطشاً بعدما أعطى ما عنده من الماء لصديقه. و روي أن رجلاً من طيء أنَّه استضاف رجلاً ثلاثة أيام وكان يذبح له في كلّ يوم ناقة، وعندما شعر حاجة ضيفه خيَّره من نوقه عشرين ناقة، فلما كان منه ذلك قال فيه الرجل: " و الله ما رأيت رجلاً أكرم ضيافةً، ولا أهدى سبيلاً، ولا أرمي كفاً و لا أوسع صدراً ولا أرغب جوفاً، ولا أكرم عفواً منك ." 17

2ـ الشجاعة:

والشجاعة عند العربي لا تقل مكانة عن الكرم، فكما جعلت الصحراء بالعربي كريم جعلت منه رجلاً شجاعاً يعاين المعارك، وينازل الأعداء.وإذا ذكرنا الشجاعة ذكرنا شعرنا القديم الَّذي تفنّن في رسمها بمختلف صورها يقول طرفة:

إِذَا سَأَلَ الْقَومُ: مَنِ الفَتَى؟ خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيتُ فَلَمْ أَكْسَلِ وَلَمْ أَتَلَبَّدَ18

يصف الشاعر حالة من اندفاعه وعدم تأخره أو توانيه، فهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلّ على شجاعته وقوته.

كرهت العرب الجبن وهجت صاحبه وحقرته ورفعت الشجاعة وأثنت على صاحبها بأحسن الصفات، تقول الخنساء 19

حَامِي الحَقِيقَةِ تَحَالُهُ عِنْدَ الوَغَـى أَضَـداً بِـيشَةِ كَـاشِرَ الأَنْيَـابِ

فقد شبهت أخاها بالأسد الضاري يكشر أنيابه أمام أعدائه، وتصفه أيضافي قصيدة أخرى وتشبه بالليث تقول:

أَشْـجَـاعٍ أَنْـتَ أَشْـجَـعَ مِـنْ لَيْـثٍ عَرِينَ ذِي لِبْدَةٍ وَشِبَالِ

وإذا كان الإنسان يخشى بطبعه موت القتال فإن العربي يخشى موت الفراش، وسمته موت" حتف الأنوف"20يقول السموأل:

إنَّا لَقَومِلاَ نرَى الموتَ سَبَةً إذَا مَا رَأَتْهُ عَـامِـراً وَسَلُـولْ

يُقَرِّبُ حُبُّ المِوتِآجَـالُنَـا وَتَكـرَهُمْ آجَـالُـهُـمْ فَتَطُـولْ

وَمَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتْفَ أَنْفِهِ وَلاَ طَـلّ مِنَّا حَيْثُ كَـانَ قَتِـيلْ

تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الظُّبَاةِ نُفُوسُنَا وَلَيْسَ عَلَى غَيْرِ الظُّبَاةِ تَسِيلْ21

فشاعر يفخر بموت في ساحات الوغى، بل إنَّه وقومه لَتشتهي أنفسهم الموت، فيما قد يتمنى غيرهم أن يُعمر طويلاً.

ويقول عنترة:

بَكُرَتْ تُخَوِفُنِي الحُتُـوفَ كَأَنَّـنِي أَصْبَحْتُ عَنْغَرَضِ الحُتُوفَ بِمَعْزَلِ

فَأَجَبْـتهَا إنَّ المَنِيَّـةَ مَنْـهَـلٌ لاَبُـدَ أَنْ أُسْـقى بِكَـأْسِ مَنـْهَـلِ

فَاقَنِي حَيَاؤُكَ . لاَأُبَالك . وَأَعْلَمُ إنِّـي امْـرُؤٌ سَـأَمُـوتُ إنْ لَـمْ أُقْتَـلِ

وَإذَا حُمِّلْتُ عَلَى الكَرِيهَةِ لَمْ أَقُـلْ بَـعْدَ الكَـرِيهَةِ لَـيتَنِي لَـم أَفْـعَـلِ22

وما يفسر الإقدام على الموت عند العربي هو أنَّه كان يؤمن بأنه ميتًا محال، لذلك كان يتخير ميتة الشجعان على أن يموت ميتة الجبناء.

قال الحصين بن الحمام:

تَأَخَـرت أَسْتَبِقُ الحَيَـاةَ فَـلَم أَجِدْ لِـنـَفْسِي حَيَـاةً مِثْـلَ أَنْ أَتَقَـدَمَـا 23

ويقول عروة بن البرد:

إذَا قِيلَ يَا ابْنَ الوَرْدِأَقْدِمْ إلَى الوَغَى أَجَبْتُ فـَلاَ قَانِـي كَمِـي مُقَـارِعَ24

وافتخرت العرب بالشجاع الَّذي يُقارع في الحرب حتَّى آخر لحظة25 يقول متمم بن نويرة واصفا أخاه في الحرب يقول:

وَإنْ ضَرِسَ العَدُوَ الرِّجَـالَ رَأَيْتَـهُ أَخَا الحَرْب صِدْقاً فِي اللِّقَاءِ سَمَيْدَعَا

فَمَا أَنَا مِمَا جَرَتْ الحَرْبُ مُشْتَكٍ وَلاَ أَنَا مِـمَا أَحْـدَثَ الدَّهْـرُ جَـازِعَ26

والفلسفة التي يحتنك لها العربي هي الَّتي جعلت منه صنديدا، مقداماًلا يخشى الموت، وقد لا ننكر على العربي شجاعته مادام قد مجدها عند أعدائه، قال مالك بن حطان في يوم قشاة وقد انهزم:

وَمَـا ذنـبُنَا إِذَا لَقَيْـنَا قَبِيـلَةً إِذَا واكَـلَتْ فُرْسَـانَنَا لاَ تَوَاكُـلُ
يُسْقُونَنَا كَأْسًا مِنَ الكَأْسِ مُـرَّةً وَعْـرٌ دَعْنـَا المقْـرِنُونالحَنَاكِلُ

وكانت العرب إذا أرادت إغاثة ملهوف لم تسأله، وإنَّما اندفعت إلى مساعدته، وقد يدافع عن هذا الرأي استغاثة قد يطلقها عبد المالك بن مروان لِيُغيثه ألف سيف اندفاعاً دون معرفةالسبب24. قال قريط بن أنيف:

قَوْمٌ إِذَا الشَرُّ أَبْدَى نَاجِدَيْهِ لَهُمْ طَـارُوا إِلَيْـهِ زَرَافَـاتٍ وَوَحْـدَانَـا
لاَ يَسْأَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدِبُهُم فِي النَّائِبَات عَلَى مَا قَـالَ بُرْهَـانَا27

وقد ساد بينهم أن قبول الدِّية على القتيل درب من دروب الجبن، فكانت نساء القبيلة أكثر تحريضاً على القتل والثأر28، قالت أم عمرو بنت وقدان عندما رادت عشيرتها قبول الجزية من قبيلة أخرى:

إِنْ أَنتـُم لَـم تَطْـلُبُو بِـأَخِيـكُـم فَذَرُو السِّلَاحَ وَحُشُو بِالأَبـرُقِ
وخُذُوا المِكَاحِلَ وَالمِحَاسد وأَلْبِسُـوا نُقَب النِسَاءِ فبئس رهط مُرْهَقِ 29

وكانت العرب لاتخشى عدد القتلى وإنما تتباهى به؛ وذلك برهان لها على شجاعتها ومزاولتها المعارك، قال المرقش الأكبر:

إِنِّي لَمـنْ مَعْشَـر أَفْنَى أَوَائِلُـهُـم قِيـلَ لِلْكُمَاةِ:أَلاَ أَيْنَ المِحَامُونْ ؟
لَوْأَنَّ كَانَ فِي الأَلْفِ مِنَا وَاحِدٌ فَدْعُوا مِـنْ فَـارِسٍ ؟ خَـالَهُمْ إِيَاهُ يَعْنُونَ30

وأشد ماكرهت العرب الهوان والضعف، فكما خلدت الشجاعة ومجدتها، ذمت الضعف وحطت من قيمة قبيلته29، يقول قريط بن أنيف:

لَكِنَّ قَومِي وَإِنْ كَانُوا ذَوِي حسبٍ لَيْسُـوا مِنَ الشَّـرِ فِـي شَـيءٍ وَإِنْ هَانَـا
يُجَزَوْنَ مَنْ ظلمِ أَهْلِ الظلمِ مَغْفِرَةً وَمَن إِسَـاءَةِ أَهْـلِ السَّـوءِإِحْسَـانَـــا
كَأَنَّ رَبّكَ لَـم يَخْـلِقْ لِخَشْـيَتِـهِ سِوَاهُمُ فِي جَمِيـعَ النَّـاسِ إِنْسَـــانَا 31

ومن هنا يبدو لنا نقم الشَّاعر على قبيلته إذ لا تسترد حقاً لها بل تقابل من ظلمها بإحسان واستكانة، فاحتقرتها نفسه وقد تخلَّفت عن القبائل الأخرى وجَبُنت على رغم من كثرة عددها.وإذا ذكرنا الشجاعة ذكرنا عنترة بن شداد وهو الَّذي يقول في معلقته:

أَثْنِي عَـلَيَّ بِمَـا عَلِمـْتِ فَإِنَنـِي سَمْـحُ مُخَـالَقَـتِـي إِذَا لَـــمْ أُظـلـمِ
فَإِذا ظُلِمتُ فَـإِنَّ ظُلْـمِيَّ بَاسِـلٌ مُـرٌ مَـــذَاقَتُهُ كَـطَـــعْـمِ العَـلْـقَـمِ

ومروءته تمنعه من أن يظلم، ولكنَّه إذا ظلم يرد الظلم بظلم، ببسالة وقوة لا يجابهها أحد.

3ـ الوفـــــاء:

حرصت العرب على هذه الصفة حرصاً شديداً، وجعلت لمناقضها عداءً كبيراً فشهَّرت به في أسواق عكاظ، ورفعت الرَّايات باسمه حتَّى يُعرف بين النَّاس فتتجنب المعاملة معه وتجب قطيعته، يقول الحادرة:

أَسْمَى وَيْحَكِ هَلْ سَمِعْتِ بِغَدْرَةٍ رُفِعَ اللِّوَاءُ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعِ32

ويقول زهير بن أبي سلمى:

وَتُوقِدُ نَارُكُم شَرَرًا وَيُرْفَعُ لَكُمْ فِي كُلِّ مَجْمَعَةٍ لِوَاء33

وما كان للعربي من شيء أكثر من كلمة يقولها فتكون عليه دينا،وقصص الوفاء عند العرب كثيرة تنوعت بطولاتها بين الرِّجال والنِّساء.

وقد اشتهر السَّموءل بن عادياء بالوفاء بعدما استؤمن بأدراع وأدَّاها لصاحبها امرؤ القيس فقطع طريقه الحارث بن ظالم طالبا إيَّاها فمنعه السَّموءل من أَخْذهَا بعدما قتل أسيره فأنشد قائلا:

وَفَيْتُ بِذِمَةِ الكِنْدِي إِنِّي إِذَا مَا ذُمَّ أَقْوَامٌ وَفِيتُ

وَأَوْصَى عَادِيَا يَومًا بِأَلاَّ تَهْدَمْ يَا سَمَوءَلُ مَا بَنَيتَ

بَنَى لِي عَادِيًا حِصْنًا حَصِينًا وَمَا كُلَّمَا شِئتْ اسْتَقَيْتَ

وكذلك وصف الأعشى ابن السموأل عندما حرره من رجل كان قد هجاه، فمدحه ذاكراً قصة أبيه:

كُنْ كَالسَمَوأَلِ إِذَاطَافَ الهُمَامُ بِهِ فِي حَجْفَلٍ كَهَزِيعِ اللَّيْلِ جَرَارِ

إِذْ سَامَه خَطَتِي خَسَفَ فَقَالَ لَهُ قُل مَاتَشَاءَ فإِنّي سَامِعٌ حَار

غَدْرٌ وَثَكْلٌ أَنْتَ بَينَهُمَا فَاخْتَرْ وَمَا فِيهِمَا حَظٌ لِمُخْتَارِ

فَشَكَ غَيرَ طَوِيلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ أُقْتُلْ أَسِيرَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

فَاخْتَارَ أَدْرَاعَهُ كَي لَا يُسَبَ بِهَا وَلَمْ يَكُن وَعْدُه فِيهَا يَخْتَارْ34

فكانت العرب إذا قطعت وعداً أو عهداً سهرت لأجل الوفاء به حتَّى وإن كان الثّمن حرباً. فبلغ عندهم الوفاء مبلغاً راقياً فكانت إذا تحالفت مع قبيلة وأصيبت الأخيرة بضعف أو مصيبة ما يُمَكِّن القبيلة الأخرى منها إلاَّ أنّها تعفو عنها وتحفظ ممتلكاتها نرى الحادرة يقول في هذه الأبيات:

إِنْ نَعْفُ فَلاَ نُرِيبُ حَلِيفَنَا وَنَكُفُ شُحَّ نُفُوسَنَا فِي المِطْمَعِ35

ومن هذه الأبيات وغيرها نستشف هذه القيمة الأخلاقية عند القدامم مما يجعل هذا المجتمع يترفع عن القيم الدنيئة المستهجنة، ولعلَّ أكبر دليل لإجلالهم لهذه القيم تخليدها في معلقاتهم وتقديسهابينهم، واحتقار كلّ فردأو قبيلة تخالفها، يقول الشاعر:

غَدرتَ بِأمرٍ كُنـتَ أَنْتَ دَعَوتنَـا إِلَيهِ وَبِئسَ الشَّيمَةِ الغَدْر بِالعَهْدِ
وَقدْ يَتْرُكُالغَدْر الفَتَى وَطَعَامُهُ إِذَا هُوَ أَمْسَى حَلبَةً مَنْدَمِ الفَصْدِ36

وقول آخر:

لَقَدْ كَانَ فِيكُمْ لَو وَفَيتُـمْ لِجَارِكُـم لِـحَيٌّ وَرِقَـابٍ عُـرْدَةٌ وَمَنَاخِـرُ

وهنا يستعتب الشاعر قومه على غدرهم إذ أضحو به صغاراً بين قومهم37

وقال آخر في الوفاء يمدح قومه:

وَنَحنُ الَّذِينَ لاَ يُـرَوَعُ جَـارُنَا وَبَعْضُهُمُ وِلِلْغَدْرِ صُمٌ مَسَامِعُهْ38

وتحرص العرب على الدفاع على الجار كحرصها على نفسها، يقول قيس بن عاصم:

لاَ يَفْـطِـنـونَ لِعَيْـبِ جَارِهِـمْ وَهُـمْ لِـحِـفْـظِ جِـوَارِهِ فَـطِـنُ39

ومن قصص الوفاء عند العرب قصة الحارث بن عباد لما اعتزل حرب البسوس فبعث ابنه بجير إلى المهلهل ليخبره فقتله المهلهل، فعند ما بلغه الخبر قال:

يَابَـجِيرَ الخَيرَاتِ لاَ صُلْحَ حتَّـى تَمْلَأُ البيـد مِنْ رُؤُوسِ الرِّجَـالْ
وَتَقِـرُ العُيـونَ بَعـدَ بُكَـاهَـا حِينَ تَسْقِي الدِّمَا صُدُورَ العَوَالِي
أَصْبَحَتْ وَائِلُ تَعُجُ مِنَ الحَـرْب عجِيجَ الجِّمَـالِ بِـالأَثْـقَـالْ
لَم أَكنْ مَن حَنَـايَتِهَا عَلَـمَ الله وَأَنِّـي لِجُـرمِـهَا اليَـومَ صَـالْ
قَدْ تَجَنَبْتُ وَائِلاً كَـي يَفِيقُـوا فَأَبَـتْ ثَـغْلَبَ عَـلَيَّ اعْتِـزَالِـي
وأَشَابُـوا ذُؤَابتـي بِبَـجِيـر قَتـلُوه ظُلـمْاً بِغَـيْرِ قِـتَـالِ

وبعدما انضم الحارث إلى قومه في يوم من أيام العرب يسمى قُضَّة فكان بين يده المهلهل وهو لا يعرفه فطلب منه أن يدلَّه على عدَّي (المهلهل) مقابل حريته فأخذ منه المهلهل عهدا، فوافق الحارث فقال: أنا عُدَّي، فأخلى سبيله وقال:

لَهَفَ نَفْسِي عَلَى عُدَيٍّ وَلَمْ أَعْ رِفْ عُدْيًّا إِذَا مَكَنْتَنِـي اليَـدَانِ 4

ونرى الخنساء تذكر الوفاء عند أخيها إذا ما غدر أقرانه تقول:

سَمْحُ خَلاَئِقُهُ جَـزْلٌ مَـوَاهِـبُـهُ وَافِي الذِّمَامِ إِذَا مَا مَعْشَرُ غَدَرُوا40

4 . المروءة:

وإذا تحدثنا عن الصفات الأخلاقية جمعناها في المروءة، فالمروءة أن تجتمع كلّ الصفات الحسنة في الشخص الواحد. وقد نراها جليةًعند عنترة بن شداد، ويكفي أن الرسول (ص) أعجب بأخلاقه لقوله عليه الصلاة

والسلام: (ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلاَّ عنترة). وعنترة ماهو إلاَّ جزءٌ من هذا المجتمع الَّذي سادت فيه هذه الأخلاق حتَّى وإن لم تجد بصفة كاملة فهي قد وجدت ولو بقلة ناذرة.

ومن المروءة ما رأيناه عند عنترة في البيتين السابقين فهو إذا خالط النَّاس أحسن إليهم، وإذا قدر لم يبطش بهم. ويقول أيضاً:

فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لم يُكْلَمِ

فهو رغم شربه للخمر فهي لا تفسد مروءته وعرضه وماله فهما محفوظان، ويقول:

هَلاَ سَأَلتِ القَومَ يَابْنَةَ مَالِكٍ إنَّ كُنتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي 41

يُخْبِرِكِ مَنْ شهِدَ الوَقَائِعَ أَنَّنِي أَغْشَى الوَغَى وَأَعُفُ عِندَ المَغْنَمِ

فهو غني بنفسه وأخلاقه فلا يحارب لأجل المغانم وإنَّما حربه من أجل المجد، ويقول عنترة:

أَغْشَى فَتَاةَ الحَيِّ عِندَ حَلِيلِهَا وَإِذَا غَزَا الحَرْبِ لاَ أَغْشَاهَا

إِنِّي امْرُؤٌ سَمْحُ الخَلِيقَةِ مَاجِدُ حَتَّى يُوارِي جَارَتِي مَأْوَاهَا

وأَغُضُ طَرْفِي مَا بَدَت لِي جَارَتِي لاَ أَتْبَعُ النَّفْسَ اللَّجُوجْ هَوَاهَا42

فهو يغالب النَّفس الأمارة بالسوء بأنه لا يزور بيت جاره في غيابه بل يغض بصره حتَّى تواري جارته دارها، وبالصفة نفسها وصفت الخنساء أخاها صخراً، فقالت:

لَم تَرَهُ جَارَةٌ يَمْشِي بِسَاحَتِهَا لِرَيبَةٍ حِينَ يَخْلِي بَيتَهِ الجَارُ43

ومن الأنفة قول عنترة وهو يصف عزَّته وأنفته، وتعففه عن صغائر الحياة يقول:

لاَ تُسْقُنِي مَاءَ الحَيَاةِ بِذِلَّةٍ بَلْ اَسْقِنِي بِالعِزِّ كَأْسَ الحَنْظَلِ

وَلَقَد أَبِيتُ عَلَى الطُوَى وَأَظَلُه حَتَّى أَنَالَ بِهِ كَرِيمُ المَأْكَلِ44

فهو يرفض الحياة الذليلة ويحب أن يعيش عزيزاً حتَّى لو كان الثمن صعباً، فهو بِصَبْرِهِ ينال طيب العيش.

خاتمة:

وبهذا نكون قد ألمحنا إلى الصّفات الواجب اتّباعها والقبض عليها والتّأسي بها وغرسها في أجيالنا والتحفيز عليها، وبها نكون قد أحرزنا على مجتمع مثالي يستحق التنويه به والافتخار به.

الهوامش:

1 . حنا فاخور: الجامع في تاريخ الأدب العربي ـ الأدب القديم، دارالجيل، بيروت، ط 1 (1982) ص 85.

2 . أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر وطبعتها، ط 2 (1952) ص .240

3-حاتم الطائي: الديوان، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت (1994) ص79.

4- طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: الخطيب ولطفي صقال، المؤسسة العربية، ط2 (2000) ص56.

5- أبوتمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 (1998) ص211.
6- المرجع السابق، ص240.
7- حاتم الطائي، المرجع السابق، ص 17.
8- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ـ العصرالجاهلي، دارالمعارف، ط11، بدت، ص 68.
9-أحمد محمد الحوفي، المرجع السابق، ص 241.
10- ديوان حاتم الطائي، ص 79.
11- عروة بن الورد: الديوان، تحقيق: أسماءأبو بكرمحمد، دارالكتب العلمية، بيروت،ط (1998) ص83.
12- . صالح مفقودة: القيم الأخلاقية للعربي من خلال الشعر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية. جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد الأول، نوفمبر 2001، ص 187.
13-امرؤ القيس: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 5(2004) ص 112
.14- أحمد محمد الحوفي: المرجع السابق،ص 241ـ 243.
15- حاتم الطائي: المرجع السابق، ص 56.
16- أحمد محمد الحوفي: المرجع السابق، ص 242
17- أوس بن حجر: الديوان، شرح محمد يوسف نجم، دار صادر للنشر، ط 3 (1979) ص 23.
18- أحمدبن الأمين الشنقيطي: طهارة العرب، ب ط، ب ت، ص37 38.
19ـ طرفة بن العبد، الديوان، ص41.
20ـالخساء: الديوان، دار المعرفة، بيروت، الط 2 (2004) ص 16 . 17.
21-أحمد محمد الحوفي: المرجع السابق،ص 260.
22ـأبو تمام: الحماسة،ص22.
23- عنترة بن شداد: الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، الط 1(1996) ص128.
24- أبو تمام: الحماسة، ص 28.
25- عروة بن البرد: الديوان، ص 81.
26- أحمد محمد الحوفي: المرجع السابق. ص 261 .
27ـ صالح مفقودة: المرجع السابق، ص 192.
28ـ أبو تمام: الحماسة، ص11.
29ـ ديزيرهسقال، المرجع السابق، ص 94.
30- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص 66.
31- أحمد محمد الحوفي: المرجع السابق،ص 261.
32ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي. ص 29.
33- أبو تمام، الحماسة، ص.
34- يحي جبور،الشعرالجاهلي ـ خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، الط 5(1407 هـ . 1982) ص 282.
35- زهير بن أبي سلمى: الديوان،شرحعلي حسن فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت،ط 1(1988) ص 21.

36- حنا فاخور: المرجع السابق، ص 58.
37- محمد النويهي: المرجع السابق، ص221.
38ـ أبو تمام: الحماسة،ص295.
39- محمد النويهي: المرجع نفسه، ص 225.
40- أبو تمام: المرجع نفسه، ص 92.
41ـ يحي جبور: المرجع نفسه، ص .67
42- الشنقيطي: المرجع نفسه، ص 39 . 106.
43- الخنساء: المرجع نفسه، ص47.
44- عنترة بن شداد: المرجع السابق: ص 11