مجلة الأبحاث الأدبية و النقدية

دورية أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدراسات الأدبية و النقدية باللغة العربية و اللغات الأجنبية
تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية و النقدية
معهد الآداب و اللغات
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة (الجزائر)

ردمد 2830 - 8190
الايداع القانوني السداسي الأول - 2023

المجلد 2 العدد 01 جانفي-جوان 2023

Volume 02- Issue 01 January - June 2023
مجلة الأبحاث الأدبية و النقدية
JOURNAL OF LITERARY AND CRITICAL RESEARCH
المجلد 2 العدد 01 جانفي-جوان 2023

Journal OF LITERARY AND CRITICAL RESEARCH

international academic refereed journal concerned with literary and critical studies
in Arabic and foreign languages
published by the Literary and Critical Studies Laboratory
Institute of Literature and Languages
University Centre Abdelhafid Boussouf – Mila (Algeria)

ISSN 2830 - 8190
Legal deposit first semester 2023

Volume 02- Issue 01 January - June 2023

المجلد 02 – العدد 01 – جانفي-جوان 2023

مجلـة

الأبحاث الأدبيّة والنقدية

دورية أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدّراسات الأدبيّة والنقدية

باللّغة العربية واللّغات الأجنبية

تصدرعن مخبر الدِّراسات الأدبيّة والنقدية

معهد الآداب واللّغـات

المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف – ميلة (الجزائر)

ردمد: ISSN 2830-8190

الإيداع القانوني:السداسي الأول- 2023

المجلد 02 – العدد 01 – جانفي-جوان 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

المدير الشرفي للمجلة :

أ.د / عميروش بوشلاغم

المدير العام للمجلة :

أ.د / رضا عامر

رئيس التحرير ومدير النشر:

أ.د / نسيمة كريبع

أعضاء هيئة التحرير:

أ.د /فتيحة شفيري — **أ. د /وسيلة مرباح**

د/ سامية بن دريس — **د/ فاطمة نصير**

سكرتير المجلة: د. مريم بغيبغ

اللّجنة الاستشارية:

1-أ.د. رضا عامر (الجزائر). — **2- أ.د. خالد الكركي (الأردن).**

3-أ.د. الأب جميل إسكندر (لبنان) . — **4- أ.د. نور الدين صدار (الجزائر).**

5- أ.د. علاء الدين الغرايبة (الأردن). — **6-أ. د. عاصم كاظم الجبوري (العراق).**

7- أ.د. إحسان بن صادق اللواتي (سلطنة عمان) — **8-أ.د. صالح فليح المذهان (أمريكا).**

9-أ.د. رمضان حينوني (الجزائر). — **10- أ.د.عبد الله يونس (نيجريا).**

11- أ.د. عمر عتيق (فلسطين) — **12- أ.د.محمد كنتاوي (الجزائر)**

الهيئة العلمية:

أولا- من داخل الجزائر

1- أ.د .أحمد جاب الله (جامعة باتنة 1).
2- أ.د. بوعلام طهرواي(جامعة- البويرة).
3- أ.د. فاطمة بايزيد (جامعة – بسكرة).
4- أ.د. عيسى شاغة (جامعة البويرة).
5- أ.د. علي دغمان (جامعة – وادي سوف).
6- د. روفيا بوغنوط(جامعة أم البواقي).
7- د.عدلان رويدي (جامعة – جيجل).
8- د. عبد الرحيم بو دربان(م.ج – ميلة).
9- د.مرية دريس(م.ج – ميلة).
10- د.موسى كراد(جامعة أم البواقي).

ثانيا – من خارج الجزائر

1- أ.د. رضا الأبيض (تونس).
2- أ.د عماد غنّوم(لبنان).
3- أ.د. صبحه علقم (الأردن).
4- أ.د لارا خالد (لبنان).
5- د.حاج دحمان (فرنسا)
6- أد. كفاية شلش مذكور (العراق).
7- أ.د فتحي أولاد بوهدّة (تونس)
8- أ.د وسام علي الخالدي(العراق)
9- د نسرين شلهوب (لبنان)
10- د.عبد السّتار الجامعي (فرنسا)
11.- د جمال مقابلة (الأردن)
12- د عبد الرحمن عبد الله الصعفاني(اليمن).
13- د. خليل قطناني(فلسطين).
14- د. فدوى عوده (فلسطين).
15- د.شيخة المنذري (سلطنة عمان)
16- د. بدربن سالم السناني (سلطنة عمان).
17-د وليد الخشاب (كندا)
18-د. شمس الإسلام أحمد حالو (الإمارات)
19-د وجدان الصائغ (أمريكا)
20- د.محمد محمد يونس (ليبيا)
21- د منى كمال عبد الله العربي(مصر)
22- سماح حيدة (مصر)

المراسلات :

ترسل البحوث باسم السّيد رئيس تحرير مجلة (الأبحاث الأدبية والنقدية) على العنوان الإلكتروني للمجلة حصريًا :

مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية

معهد الآداب واللّغات

المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف – ميلة (الجزائر).

رقم الهاتف :45 00 45 031

الفاكس : 45 00 45 031

العنوان :ص.ب رقم 26 .RP ميلة 43000 الجزائر.

البريد الإلكتروني : majalaetudlc43@gmail.com

للاستفسار يرجى التواصل عبر الهاتف/ الواتساب : 663720690 (213+).

مجلّة الأبحاث الأدبية و النقديّة

مجلة دورية دولية محكمة (سداسية) لها هيئة استشارية، وعلمية دولية تسعى للتميز بالسمعة العلمية العالمية والمصداقية العالية،و أن تنشر على صفحاتها أعمالا بحثية تتميز بالأصالة والنزاهة، وتكمل مسيرة البحث العلمي عبر تجارب وخبرات أهل الاختصاص لتكون منارة علم،وذلك عبر لغاتها الثلاث (العربية- الفرنسية- الإنجليزية) في مختلف الدّراسات الأدبية والنقدية التي تضيف إلى المعرفة الإنسانية ما يحقق لها التفرد في شتى فروع العلم.

✓ - رؤية المجلة:

1) - تحقيق التميّز في انتقاء البحوث العلمية الجادّة.
2) - تحفيز الباحثين لنشر بحوثهم في مختلف الدِّراسات الأدبية والنقدية.
3) - الوصول إلى العالمية من خلال ربط المجلة بمختلف دوائر النشر العالمية.
4) - ترقية المجلة، وإدراجها في مختلف قواعد ومؤشرات البحث العالمية.

✓ - رسالة المجلة:

1) - ترقية مستوى البحث العلمي الجامعي.
2) - نشر الأعمال العلمية المتخصصة التي تحترم قواعد وبيانات النشر العالمي.
3) - ربط علاقات علمية بين المجلة ومختلف المؤسسات البحثية العربية العالمية.

✓ - أهداف المجلة:

1) - نشر ثقافة البحث العلمي والمساهمة في تأسيس مجتمع المعرفة.
2) - تشجيع النشر و تحبيب التنافس العلمي حول مستجداته المعرفية خاصة البحوث التطبيقية.
3) - ضرورة مواكبة الروح العلمية العالمية من خلال شبكات النشر.
4) - فتح باب النشر لمختلف الباحثين المحليين والعالميين في مختلف التخصصات الأدبية والنقدية.
5) - نشر البحوث الجديدة التي تعكس صورة التطور العلمي للعلوم الإنسانية.
6) - توطيد الصلات المتعددة بين مخبر الدراسات الأدبية والنقدية،وغيره من المؤسسات البحثية المحلية والعالمية.
7) - متابعة حركية البحث العلمي في شتى دول العالم عن طريق نشر المقالات العلمية والبحوث التي تقدم في المؤتمرات والندوات العلمية التي يقيمها المخبر في أعداد خاصة من المجلة.

قواعد النشر:

تنشر مجلة "الأبحاث الأدبية والنقدية "البحوث الأصيلة وفق المبادئ العلمية، وقوانين النشر بالمجلة،و ذلك وفق رؤية مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية ورسالته وأهدافه التي تحرص على تتبع الأساليب المنهجية والموضوعية والقواعد المتعارف عليها في كتابة الأبحاث والدراسات العلمية، مع شرط ألا يكون البحث قد نشر في جهة أخرى، وأن يقدّم الباحث تعهّدا بذلك.

- -أن يكتب الباحث بدقة: اسمه،و مؤسسة عمله ومخبر الانتماء إن وجد،وبريده الإلكتروني.
- - تقبل البحوث باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية، و يشترط أن تتضمن المقالات التي تكتب باللّغة العربية ملخصًا باللّغة الإنجليزية ،و أن تتضمّن المقالات التي تكتب باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية ملخصًا باللّغة العربية ،على ألا يزيد الملخص عن (100) كلمة مع خمس كلمات مفتاحية.
- - ألا يتجاوز البحث المقدم للمجلة (20) صفحة، و لا يقلّ عن 12 صفحة ،وأن يكون التوثيق (الهوامش) في آخر صفحة المقال،متبوعا بصفحة مستقلة فيها قائمة المصادر والمراجع مرتبة ترتيبًا أبجديًا.
- - لا يمكن استرداد البحوث المرسلة للمجلة ،سواء نشرت أم لم تنشر.
- - بعد نشر البحث في المجلة يستلم الباحث نسختين من العدد وفق الإجراءات الإدارية والمالية المتبعة في تسيير المجلّة.
- - يحقّ لهيئة تحرير المجلة رفض أي مقال علمي لا يلتزم صاحبه بالشروط السابقة أو كان مخالفا لمجال اختصاص المجلة.
- - لا يجوز نشر البحث أو أي جزء منه في مجلات أخرى بعد قبول نشره في مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية إلاّ بعد الحصول على ترخيص كتابي من رئيس التحرير.
- ينبغي الالتزام بقالب المجلة ،و أي تغيير فيه يؤدّي إلى الرفض التلقائي للبحث.
- - ترتيب البحوث في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
- - السرقات العلمية المثبتة يتحمل مسؤوليتها صاحب البحث.

مواصفات البحث :

ترسل البحوث المقدمة للنشر في المجلة إلى السيد رئيس التحرير عبر البريد الإلكتروني الآتي:

(majalaetudlc43@gmail.com)

1- يطبع البحث على ورق (A4) أبيض بالأبعاد التالية:(17سم x25سم)،وأن تكون هوامش الصفحة من أعلى (2,5سم)،ومن الأسفل (2,5سم)،ومن الجانبين (2,5سم)،وبمسافة (1سم) بين الأسطر لكي يكون صالحًا للنشر مباشرة، بمحرر (WORD 97 – 2003).

2- يكون توثيق المراجع في آخر المقال وفق الآتي:

أ)- الكتب : (اسم المؤلف،عنوان الكتاب، دار النشر،بلد النشر، رقم الطبعة ، سنة النشر،الصفحة).

ب)- المجلات: (اسم المؤلف ،عنوان المقال،اسم المجلة،مكان الصدور،المجلد، العدد، السنة،الصفحة).

ج)-أعمال الملتقيات:(اسم المؤلف،عنوان المداخلة-،عنوان الملتقى،مكان انعقاده،السنة ،الصفحة).

د)- الرسائل الجامعية : (اسم الباحث،عنوان الرسالة-،طبيعة الرسالة: ماجستير – دكتوراه- ،اسم المشرف ،الجامعة ،البلد، السنة ،الصفحة).

ه)- **المو اقع الإلكترونية:** (اسم المؤلف،عنوان المقال ، رابط المقال الإلكتروني ، تاريخ وساعة الدخول للموقع).

3- يستخدم البحث باللغة العربية الخط العربي المبسط (sakkal majalla) ، **أمّا إذا كان باللغة الإنجليزية فيستخدم الخط** (Times –New Roman).

4- يجب أن يحتوي البحث على العناصر الرئيسة التالية: (ملخص البحث – مدخل – محاور البحث- خاتمة تتضمّن النتائج– قائمة المصادر والمراجع).

كيفية إعداد البحوث:

أ- فيما يخص العناوين:

1- يكتب عنوان البحث في وسط الصفحة ،وبخط حجمه (16) أسود غامق.

2- تكتب أسماء المؤلفين بخط حجمه (13) أسود غامق وتحت العنوان مباشرة مع ذكر اسم المؤسسة الجامعية التي ينتمي لها الباحث،واسم مخبر الانتماء إن وجد،والبريد الإلكتروني.

ب- فيما يخص الجداول والأشكال:

1- يجب ألا تتجاوز أبعاد الجداول أبعاد النص المكتوب (17 سم x 25 سم). و لا يتم تقسيم الجداول على صفحتين .

2- يجب وضع رقم تسلسلي وعنوان دقيق للجداول والأشكال.

ج- قالب البحث:

1- يجب كتابة البحث وفق قالب المجلة المخصص لذلك.

2- إرسال البحث بصيغة (WORD) و صيغة (PDF) ،مع التعهد بعدم نشر البحث سابقا ،أو إرساله لمجلة أخرى لنشره.

كيفية تقييم البحوث :

1- تخضع كافة البحوث والدراسات المقدمة للنشر إلى فحص أولى دقيق من قبل هيئة التحرير لتقرير أهليتها للتحكيم والتزامها بقواعد النشر للتقويم، والتحكيم حسب الأصول المتبعة ويحق للهيئة أن تعتذر عن قبول أي يحث دون إبداء الأسباب،وإذا تمت الموافقة عليها للنشر ترسل هذه البحوث إلى محكمين اثنين في مجال الاختصاص يشهد لهما بالخبرة من داخل الجزائر وخارجها لتقييم البحث،ولا ينشر بمجلة المخبر إلاّ بعد موافقتهما،و إن رفض أحدهما المقال فسيخضع للتحكيم من طرف محكم ثالث للحسم .

2- يحقّ للمجلة أن تطلب من الباحث إجراء كافة التعديلات التي تطلبها لجنة التحكيم شكلية كانت أو موضوعية ،جزئية أو كلية قبل النشر.ويحق للمجلة إجراء تعديلات على الشكل ومنهجية البحث في إطار الإخراج الفني دون المساس بالمحتوى بحسب توجّه المجلة.

3- يلتزم الباحث بإجراء تعديلات المحكمين على بحثه وفق التقارير المعدة لذلك،وموافاة المجلة بنسخة معدّلة في مدّة لا تتجاوز خمسة عشر (15) يومًا.

Revue de recherches littéraires et critiques

Une revue périodique internationale(semestrielle) dispose d'une organisation scientifique et consultative internationale. Elle cherche à se distinguer par sa réputation scientifique internationale et sa grande crédibilité, à publier sur ses pages des travaux de recherche authentiques et équitables, et à compléter le processus de recherche scientifique grâce aux expériences et l'expertise de spécialistes pour être un phare de la science à travers ses trois langues (arabe - français - anglais), dans diverses études littéraires et critiques, qui ajoutent à la connaissance humaine ce qui réalise son unicité dans diverses disciplines.

✓ – la vision de la revue :

1) – atteindre la spécificité dans la sélection des recherches scientifiques sérieuses.

2) – motiver les chercheurs à publier leurs recherches dans diverses études littéraires et critiques.
3) – l'accès à l'universalité en reliant le magazine aux différents cercles mondiaux de l'édition.
4) – promouvoir la revue et l'inclure dans diverses règles et indicateurs de recherche mondiale.

✓ – Message de la revue :

1) – améliorer le niveau de la recherche scientifique universitaire.
2) -Publier des ouvrages scientifiques spécialisés qui respectent les règles et les données de la publication mondiale.
3) –Lier les relations scientifiques entre la revue et les différentes institutions de recherche internationales arabes.

✓ – objectifs de la revue :

1) – diffuser la culture de la recherche scientifique et contribuer à l'établissement d'une société de la connaissance.
2) – encourager la publication et aimer la concurrence scientifique attachante au développement des connaissances, en particulier la recherche pratique.
3) – la nécessité de suivre l'esprit scientifique mondial à travers les réseaux de publication.
4) – Publication ouverte pour divers chercheurs locaux et internationaux dans diverses disciplines littéraires et critiques.
5) – diffusion de nouvelles recherches reflétant le développement scientifique de la science humaine.
6) -Consolider les liens multiples entre le Laboratoire d'Études Littéraires et Critiques, et d'autres institutions de recherche locales et internationales.
7) Suivre le mouvement de la recherche scientifique dans différents pays du monde en publiant des articles scientifiques et des recherches présentées lors de congrès scientifiques et de conférences tenues par le laboratoire dans des numéros spéciaux de la revue.

Règles de publication :

La revue "Recherches littéraires et critiques" publie des recherches originales selon les principes scientifiques et les lois de publication de la revue, selon la vision, la mission et les objectifs du Laboratoire d'études littéraires et critiques, soucieux de suivre les méthodes et les règles systématiques et objectives qui sont acceptées dans la rédaction de recherches et d'études scientifiques, à condition que la recherche n'ait pas été publiée ailleurs, et que le chercheur devrait s'engager à le faire.

- ✓ [...] le chercheur devrait écrire précision : son nom, son institution de travail, son laboratoire de rattachement le cas échéant, et son e-mail.
- ✓ – Les recherches en arabe, en anglais et en français sont acceptées, et les articlesrédigés en arabe doivent obligatoirement inclure un résumé en anglais**,** et les articles rédigés en anglais ou en français doivent inclure un résumé en arabe, à condition que le résumé ne dépasse pas (100) mots avec cinq mots clés.
- ➢ La recherchesoumise à la revue ne doit pas dépasser (35) pages,et pas moins de 12 pages, et la documentation (notes de bas de page) en fin de la page de l'article, suivie d'une page séparée dans laquelle la liste des sources et des références est classée par ordre alphabétique.
- ➢ Les recherches envoyée à la revue ne peuvent être récupérées, qu'elles soient publiées ou non
- ➢ Après publication de la recherche dans la revue, le chercheur reçoit deux exemplaires du numéro conformément aux procédures administratives et financières suivies dans la conduite de la revue.
- ➢ Le comité de rédaction du magazine peut rejeter tout article scientifique dont l'auteur ne respecte pas les conditions ci-dessus ouen dehors du domaine de la spécialité de la revue.
- ➢ Il n'est pas permis de publier la recherche ou une partie de celle-ci dans d'autres revues après que sa publication dans la revue « Recherches littéraires et critiques » a été acceptée, sauf après avoir obtenu une licence écrite du rédacteur en chef.
- ➢ Le modèle de la revue doit être respecté, et toute modification de celui-ci entraîne le rejet automatique de la recherche.
- ➢ L'ordre des recherches dans la revue est soumis à des considérations techniques.
- ➢ Les vols scientifiques prouvés sont la responsabilité du propriétaire de la recherche.

– Spécifications de recherche :

- Les recherches soumises pour publication dans la revue doivent être envoyées au rédacteur en chef via l'e-mail suivant : **(majalaetudlc43@gmail.com**).

1- la recherche est imprimée sur papier (A4) blanc dans aux dimensions suivantes :(17 cm x25cm), avec des marges de page, du haut (2,5 cm), du bas (2,5 cm), des côtés (2,5 cm), et l'espace (1 cm) entre les lignes à être valide pour la publication directe, avec un éditeur (Word 97-2003).

2- Les références : doivent être documentées à la fin de l'article comme suit :

***- Livres** : (nom de l'auteur, titre du livre, maison d'édition, pays de publication, édition, année de publication, page).

***- Revues** : (nom de l'auteur, titre de l'article, nom de la revue, lieu de publication, volume, numéro, année, page).
***- Articles de séminaire**: (le nom de l'auteur, le titre de l'intervention, le titre du séminaire, son lieu, l'année, la page).
***- Thèses universitaires** : (nom du chercheur, titre de la thèse-, nature de la thèse : Master/Phd, le nom de l'encadreur de thèse, université, pays, année, page).
***- Sites Internet** : (nom de l'auteur, titre de l'article, lien électronique de l'article, date et heure d'accès au site).
Liste des sources et références
Les sources et les références doivent être écrites sur une page séparée à la fin de l'article, par ordre alphabétique.

3-La recherche en langue arabe utilise la police arabe simplifiée (SakkalMajalla**), mais si elle est en anglais ou français , elle utilise la police (**Times-New Roman).

4-La recherche doit contenir les éléments principaux suivants : (résumé de la recherche - introduction - axes de recherche - conclusion qui comprend les résultats - liste des sources et références)

– Comment préparer la recherche ?

a- Concernant les titres :

1- Le titre de la recherche est écrit au centre de la page, dans une taille de police (13) en noir foncé.
2-Les noms des auteurs doivent être écrits dans une police de caractères (11) en noir foncé et directement sous le titre en mentionnant le nom de l'institution universitaire à laquelle appartient le chercheur, le nom du laboratoire d'affiliation, le cas échéant, et le courriel.

b-En ce qui concerne les tableaux et formes :

1- Les dimensions du tableau ne doivent pas dépasser les dimensions du texte écrit (17 cm x 25 cm). Les tableaux ne sont pas divisés sur deux pages.
2- Vous devez avoir un numéro de série et une adresse exacte pour les tableaux et les formes.

C- Modèle de recherche :

1- La recherche doit être écrite selon le modèle de la revue désigné pour cela.
2- Envoyez la recherche sous forme (Word) et sous forme (PDF) avec la promesse de ne pas publier la recherche précédemment, ou de l'envoyer à un autre revue pour publication.

– Comment évaluer la recherche :

1- Toutes les recherches et études soumises pour publication font l'objet d'un examen préliminaire approfondi par le comité de rédaction afin de déterminer leur admissibilité à

l’expertise et leur conformité aux règles de publication et d’évaluation selon les règles applicables. La Commission peut ne pas accepter une recherche sans donner de raisons et, si la publication est approuvée, elle transmettra cette recherche à deux experts compétents qui auront de l’expérience à l’intérieur et à l’extérieur de l’Algérie pour évaluer la recherche, et ne sera pas publié dans la revue du laboratoire jusqu’à leur approbation, et le rejet de l’article sera soumis à l’expertise d’un troisième expert pour trancher.

La revue peut demander au chercheur d’apporter toutes les modifications requises par le comité d’expertise qu’elles soient formelles, objectives, partielles ou complètes avant publication. La revue a le droit d'apporter des modifications à la forme et à la méthodologie de recherche dans le cadre de la direction artistique sans préjudice du contenu selon la direction de La revue .

2- Le chercheur s’engage à apporter à sa recherche les modifications des experts selon les rapports préparés à cette fin et à fournir à la revue une copie modifiée dans un délai n’excédant pas quinze (15) jours.

Journal of Literary and Critical Research

An international refereed (six-sided) periodical journal with an advisory body, and an international scientific comitee that seeks to be distinguished by its global scientific reputation and high credibility. It aims to publish research works which are characterized by originality and integrity, and to complete the process of scientific research through the experiences and expertise of specialists to be a beacon of knowledge in three languages (**Arabic**, **French**, **and English**) in various literary and critical studies that add to human knowledge, achieving uniqueness in various branches of science.

-Journal's vision:

1-Achieving excellence in the selection of serious scientific research.
2-Motivating researchers to publish their research in various literary and critical studies.
3- Reaching the world by linking the magazine to various international publishing houses.
4- Upgrading the journal, and including it in various global research bases and indexes.

- Journal's message

1) Upgrading the level of scientific research at university.
2) Publishing specialized scientific works that respect the rules and data of global publication.
3) Linking scientific relations between the journal and various Arab international research institutions.

-Journal's Objectives:

1) -Spreading the culture of scientific research and contributing to the establishment of a knowledge society.
2) -Encouraging publication and enduring scientific competition on its developments in -knowledge, especially applied research.
3) The need to keep pace with the global scientific spirit through publishing networks.
4) -Assisting local and international researchers in publishing in various literary and critical disciplines .
5) -Publishing new research that reflects the image of the scientific development of the human sciences.
6) Consolidating the multiple links between the Literary and Critical Studies Laboratory, and other local and international research institutions.
7) -Follow up the movement of scientific research in various countries of the world by publishing scientific articles and research presented in conferences and scientific symposia held by the laboratory in special issues of the journal.

-Publication rules:

Literary and Critical Research journal publishes original research which meet scientific principles and publishing laws of the journal, according to the vision, mission

and objectives of the Literary and Critical Studies Laboratory. It is keen to follow the methodological and objectives of the accepted rules in writing research and scientific studies, provided that the research has not been published. On the other hand, the researcher should submit a pledge as a proof.

- The researcher should write accurately: his/her name, his/her institution, his/her affiliation informantion, if any, and his/her e-mail.
- The research submitted to the journal should not exceed (35) pages, and no less than 12 pages. The comments (footnotes) should appear at the end of the article, followed by a separate page in which the list of references is arranged alphabetically.

- -Researches are accepted in Arabic, English and French, and articles written in Arabic are required to include a summary in English. Besides, articles written in English or French must include a summary in Arabic, provided that the summary does not exceed (200) words with five keywords.

- -Researches sent to the journal, whether published or not, cannot be retrieved.
- -After publishing the research in the journal, the researcher receives two copies of the issue in accordance with the administrative and financial procedures followed for managing the journal.
- -The journal's editorial board has the right to reject any scientific article whose author does not comply with the previous conditions or was in violation of the journal's research area.
- -It is not permissible to publish the research or any part of it in other journals after its publication in the Literary and Critical Research Journal, except after obtaining a written license from the editor-in-chief.
- -The journal’s template should be adhered to, and any change in it leads to the automatic rejection of the research.
- -The order of research in the journal is subject to technical considerations.
- -Proven scientific thefts are the responsibility of the author of the research.
- The researcher submits an undertaking that proves that his research is free of scientific theft, and that it proves its originality and that it has not been previously published

- Search specifications:

The research submitted for publication in the journal are sent to the Editor-in-Chief via the following e-mail: (**majalaetudlc43@gmail.com**).

1-The paper should be printed on a white A4 paper with the following dimensions: (17 cm x 25 cm), and the page margins should be from the top (2.5 cm), from the bottom (2.5 cm), from the sides (2.5 cm), and with a distance of (1cm) between the lines are to be valid for publication directly, in the format (WORD 97 - 2003).

2-The references shall be documented at the end of the article as follows:

A) Books:(author’s name, title of the book, publishing house, country of publication, edition number, year of publication, and page).

b) Journals:(author’s name, title of the article, journal name, place of publication, volume, issue, year, and page).

c) The work of the forums:(the author’s name, the title of the intervention, the title of the forum, its venue, the year, and the page).

d) University Theses:(researcher's name, thesis title, nature of the thesis: Master's – PhD, supervisor's name, university, country, year, and page).

e) Websites: (author's name, article title, electronic article link, date and time of accessing the site).

3- The search in Arabic uses the simplified Arabic script (sakkal majalla), but if it is in English, the font is used (**Times-New Roman**).

4-The research should contain the following main elements: (research summary - introduction - research axes - conclusion that includes the results - list of references).

- How to prepare research:

a-Regarding the titles:

1- The title of the research is written in the center of the page, in a font size (17 cm) in bold.

2- The authors' names shall be written in a font size (12 cm) in bold and directly under the title with mentioning the name of the university, institution to which the researcher belongs, the name of the affiliation laboratory, if any, and the e-mail.

b-Regarding tables and forms:

1-The dimensions of the tables should not exceed the dimensions of the written text (17 cm x 25 cm). The tables are not divided into two pages.

2-A serial number and an exact address must be given to the tables and figures.

C- Search template:

1-The research must be written according to the journal's template.

2-Sending the research in (WORD) and (PDF) formats, with a pledge not to publish the research previously, or to send it to another journal for publication.

- How to evaluate research:

1- All researches and studies submitted for publication are subject to a thorough preliminary examination by the editorial board to determine its eligibility for reviewing and its commitment to publication rules for evaluation and reviewing.

The article is sent to two reviewers in the field of research from inside and outside Algeria to evaluate the research, and it will not be published in the journal except after their approval. If one of them rejects the article, it will be subject to reviewing by a third reviewer.

2-The journal has the right to ask the researcher to make all the modifications requested by the jury, whether formal or substantive, partial or total, before publication. The journal has the right to make amendments to the form and research methodology within the framework of artistic direction without prejudice to the content according to the direction of the journal.

3-The researcher is obligated to make the reviewers comments to his research according to the reports prepared for this, and to provide the journal with an amended copy within a period not exceeding fifteen (**15**) working days.

كلـمة العــدد :

نصدربحمد الله العدد الأول من المجلد الثاني من مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية في السداسي الأوّل (جانفي –جوان) من عام 2023 ،وقد بدأت ملامح المجلة تتحدد وأهدافها تتحقق بعد كل إصدار، وكلنا إصرار على الدفع بها نحو مصاف المجلات العلمية الدولية ذات القيمة المعرفية المرموقة ،بالتركيز على انتقاء مواضيع تهمّ المتلقين من طلبة وباحثين في مجالات الأدب والنقد واللغة،وهو ما يتجسد في الأبحاث العلمية المنشورة في هذا العدد ؛والتي خطّها باحثون من مختلف الرتب العلمية ومن جامعات مختلفة من داخل الجزائروخارجها ،لتجتمع الرؤى والمقاربات النقدية والفكرية المختلفة، ما يتيح الفرصة للإطلاع على منهجيات وآليات جديدة استطاع بها الباحثون النظرإلى أهمّ القضايا التي تخص ميدان الأدب العربي توصيفًا وتحليلاً ونقدًا...

وهنا ينبغي تجديد الشكر للطاقم الإداري بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة – الجزائر- والباحثين المشاركين في هذا العدد،وأعضاء الهيئة العلمية والاستشارية وهيئة التحرير بمجلة الأبحاث الأدبية والنقدية التي يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ...

والله وليّ التوفيق

أ.د.نسيـمة كريـبع

رئيس تحرير المجلة

فـــهرس المجـــلة :

- التعريف بالمجلة ص2
- كلمة العدد ص17
- فهرس المجلة.....ص18

1/ الأدب الفلسطيني المعاصر و مفارقة العودة بعد "أوسلو".....ص19

*- أ.د . عمر عتيق

2/ صورة نسيج الأمة ونسائها بين الأدب والسينما- رو اية وفيلم "نساء بلا رجال" - ص45

*- د . وليد الخشاب

3/ جينالوجيا المصطلح النقدي لدى يوسف وغليسي.....ص60

*- د . سامية بن دريس

4/ مقامات الهمذاني بين الغنائية والتخييل.....ص76

*- د . أصيل الشّابي

5/ حكايات الحيوان بين أحمد شوقي و إيرج ميرزا؛ قراءة مقارنة.....ص93

*- د . بثينة شموس

6/ الجسد في شعر أنسي الحاج من خلال مجموعته"الرّسولة بشعرها الطّويل حتى الينابيع".....ص130

*- د . نجلاء بن عمّار

7/ الشّعر الصّوفي المكتوب باللّغة العربية في جمهورية مالي خصائصه ونماذجه، دراسة وصفية تحليلية نقدية.....ص153

*- د. مامادو بسير دامبلي

8/ اللغةُ العربيّة في ضوء مفاهيم لسانيّة عرفانيّة.....ص177

* -د . محفوظ غزال

9/ المقاربة التفكيكية لعبد الله محمد الغذامي في قصيدة "يا قلب مت ظمأ".....ص190

*- ط.د. عبير مودع

10/ Enseignement et apprentissage du français : Quelques aspects des difficultés grammaticales, sémiotiques et linguistiques à l'université de Al-Imam Mohamed ben Saoud..... p2

* -Dr. Saeed Essebai

الأدب الفلسطيني المعاصر و مفارقة العودة بعد "أوسلو"

Contemporary Palestinian Literature and the Paradox of Return after "Oslo"

*- أ.د عمر عتيق

*- جامعة القدس المفتوحة ،جنين،فلسطين.

* omar.ateeq@yahoo.com

تاريخ الإرسال:11-01-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*- الملخص:

ترصد هذه الدراسةُ تجليات إتفاقية "أوسلو" في نماذج من الأدب الفلسطيني الذي صوّر نتائجها ومفارقاتها على المشهدين السياسي والاجتماعي،حيث تتوزع على ثلاثة محاور ؛ الأول:مفارقة العودة في نصوص الشعراء والأدباء الذين سُمح لهم بالعودة إلى فلسطين ، وبخاصة الشعور بالخيبة والانكسار في قصائد محمود درويش وأحمد دحبور اللذين عادا إلى الوطن ولم يجدا وطنا ! والثاني:موقف الشعراء والكتاب من نتائج إتفاقية " أوسلو" ، إذ اتسمت صورة "أوسلو" في الشعر الفلسطيني والعربي بالرفض والاستنكار والسوداوية والسخرية والثالث:معاينة النقاد للإصدارات الأدبية التي صدرت بعد"أوسلو" ورصد التحولات السلبية دلاليا ونفسيا في الشعر والرواية .

الكلمات المفتاحية: أوسلو ، العودة ، الفلسطيني ، الشعر ، الرواية.

Abstract:

This study monitors the manifestations of the Oslo Accords in examples of Palestinian literature that showed its consequences and paradoxes on the political and social scenes. The study is divided into three axes: The first is: the paradox of return in the texts of poets and writers who were allowed to return to Palestine, especially the feeling of disappointment and brokenness in the poems of Mahmoud Darwish and Ahmed Dahbour, who returned to the homeland and did not find a homeland! The second: the position of poets and writers on the results of the “Oslo” accords, as the image of “Oslo” in Palestinian and Arab poetry was characterized by rejection, denunciation, melancholy, and sarcasm. Third: Critics examine literary publications issued after “Oslo” and monitor negative transformations, semantically and psychologically, in poetry, and novels.

Keywords: Oslo, return, Palestinian, poetry, novel.

***- مدخل:**

إنّ من أخطر النتائج الثقافية لاتفاقية " أوسلو " هي تحويل الهزيمة إلى انتصار.وتوجيه وسائل الإعلام للاهتمام بأحداث ونشاطات ترتدي قناع الوطن لتكون بديلا عن ثقافة المقاومة،وتصوير عودة بعض الفلسطينيين إلى (الجزء المتاح) من الوطن على أنها العودة المنشودة. إن خطر هذا التلوث الثقافي يُنذر بنشوء خطاب ثقافي مشوه يؤمن به جيل يتعرض لضغط إعلامي يحترف التزوير والتحوير والتغريب. ويشير إدوارد سعيد إلى هذا المشهد المأساوي بقوله: " إنها لمأساة بحق أن جهلنا بالتاريخ وبالقوة الاستعمارية يبدو انه علّم مهندسي أوسلو الفلسطينيين أن الاستسلام الخانع المتذلل، مصحوبا بصرخات النصر الكاذبة قد يحققان النتيجة ذاتها التي تحققها حملة حقيقية من الاستنهاض والاستنفار والمقاومة، بلى إنها لمأساة وإهدار وضياع. بيد أن أجيالا من الفلسطينيين قد تستيقظ وتعي هذا الواقع"[1].

أصبح اسم أوسلو في معظم الأدبيات السياسية رديفاً لتزييف التاريخ وسرقة الحقوق والانتهازية والنفاق، كما أن تعبير «ثقافة أوسلو»، أو«مثقف أوسلوي» أصبح أقرب إلى الشتائم لدى كثير من المثقفين [2] ،ومع التقدم في مسارب أوسلو التي أفضت إلى واقع معاش على بعض أرض فلسطين ،نرى الأدباء والشعراء يعيشون ضبابية المرحلة ، فتتعدد رؤاهم حسب مشاربهم ، وتتنوع تجاربهم ، كما نرى غالبيتهم حائرين في رؤاهم ومشاعرهم [3].

يرفض الفلسطينيون في غالبيتهم اتفاقية "أوسلو"، ولكنهم يعيشون في كنفها ويخشون انهيارها، وأوساط منهم تدفع بسياساتها عمليًا باتجاه تجديده أو تطويره أو حتى استمراره . وتطلق عبارة (لا يوجد بديل")، في وجه كل من ينادي بالبديل، لذا نجد أن معظم معارضي "أوسلو" معارضتهم له لفظيّة، وينتهون بصورة مباشرة أو غير مباشرة إلى تأييد استمراره، "لأن ليس بالإمكان أبدع مما كان"، ولأن البديل المطلوب كما يروّجون هو حل السلطة والعودة إلى الكفاح بكل أشكاله، وهذا غير متاح، إن لم يكن مستحيلًا، الأمر الذي يمدّ في عُمر "أوسلو" [4]كما أنّ الخطاب الفكري الذي ساد بعد اتفاق أوسلو العام (1993)، وبصورة عامة، كان ناقداً للذات أكثر من كونه موجهاً للآخر، إذ إن هذا الاتفاق وما سبقه

وما لحقه يعد هزيمة[5] ! . وقد تجسدت صورة أوسلو ومفارقة العودة بأشكال مختلفة في كتابات عدد من الشعراء والأدباءالفلسطينيين.

1/ مفارقة العودة (العودة الناقصة) في الأدب الفلسطيني المعاصر:

1/1 محمود درويش : مفهوم العودة والوطن

قدم الشاعر **محمود درويش** استقالته من المجلس الوطني الفلسطيني، وشرح بعد ذلك أسباب استقالته بقوله: "إن هذا الاتفاق ليس عادلا؛ لأنه لا يوفر الحد الأدنى من إحساس الفلسطيني بامتلاك هويته الفلسطينية، ولا جغرافية هذه الهوية إنما يجعل الشعب الفلسطيني مطروحا أمام مرحلة تجريب انتقالي.. وقد أسفر الواقع والتجريب بعد ثلاث سنوات عن شيء أكثر مأساوية وأكثر سخرية، وهو أن نص أوسلو أفضل من الواقع الذي أنتجه هذا النص"[6] .

وحرص محمود درويش على تحديد بعد وجداني وآخر جغرافي للوطن ، فالبعد الوجداني هو مسقط الرأس والبعد الجغرافي هو الوطن كله؛ لذا فإن وجوده في رام الله بعيدا عن (وطنه الوجداني) مسقط رأسه (البروة) لا يراه عودة تلبي الاستحقاقات النفسية والوجدانية ، يقول درويش معللا وموضحا : لا استطيع أن أقبل مصطلح العودة دون تحفظات.

أعتقد أننا لم نعد، العائد هو الذي يعود إلى مكان خرج منه .صحيح أن الوطن وطن وكينونة الجميع، ولكن توجد أوطان شخصية أيضاً، بمعنى أن هذا الجزء من الوطن ليس وطني الشخصي .هذا وطن شعبي، ويسعدني أن أكون فيه، وبما أنه لم يكن وطني الشخصي لا توجد لديّ ذكريات هنا. لذا، أعتبر إلى حد ما أنني موجود في غربة ما في جزء من الوطن. وطني الحقيقي هو حيث وُلدت، ونشأت، وتكوّنت الذاكرة. ظروف عودتنا -إذا جازت هذه التسمية- محاطة بأسلاك شائكة كثيرة، لم تتح لنا فرصة الاحتفال بهذا الفرح، دخلنا في حالة حصار، وفي حرب جديدة. وحتى الذين اعترضوا على أوسلو، من أمثالي، وكانت لديهم تحفظات، كانت قلوبهم تصغي إلى وعد ما: ربما ينتج شيء عن هذا المشروع. وهذا ما جاء بي،

ولكن خيبة الأمل كانت كبيرة للأسف. ولخيبة الأمل عدة مستويات :كل طرف فهم أوسلو بطريقة مختلفة .فهم الإسرائيليون أوسلو كمشروع أمني يحوّل السلطة الفلسطينية إلى تابعة لإسرائيل. والفلسطينيون فهموا أن أوسلو يعد بدولة مستقلة، وينجز محطة في التحرير[7] .

وقد وضّح **درويش** الفرق بين التعالق الوجداني بينه وبين مسقط رأسه وعلاقته بمدينة رام الله التي أقام فيها فترة زمنية بقوله : لم أتعرف على رام الله إلا منذ عشرة أعوام تقريباً . ليس لي ماض هنا ولا ذكريات .أنا أعيش هنا كمزيج من مواطن، لاجئ ومشرد .وعلاقتي اليوم بالمكان خفيفة وهشة .كل الأماكن تتساوى اليوم. ويسهب درويش في الحديث عن ذكرياته في مسقط رأسه (البروة) في الجليل الفلسطيني في رده على سؤال في إحدى المقابلات : هل تخطط لزيارة مسقط رأسك؟ لا ، لقد غدت القرية مستوطنة يسعور .وأنا أفضل أن أختزن الذكريات التي تبقت لي، من الفضاءات الواسعة، الحقول ومقاثي البطيخ، وأشجار الزيتون واللوز .وأنا أتذكر الحصان المربوط بشجرة التوت في الباحة وكيف ركبته فألقى بي أرضاً وتلقيت الصفعات من أمي...

أتذكر الفراشات والشعور الواضح بأن كل شيء مفتوح .فالقرية كانت على تلة وكل ما يحيط بها كان مفروشاً دونها .وذات يوم أيقظوني وقالوا لي إنه يجب الفرار .لم يقولوا حربا ولا خطرا . سرنا مشيا على الأقدام، أنا وأخوتي الثلاثة، حتى وصلنا إلى لبنان، وكان الصغير رضيعاً لم يكف عن البكاء طول الطريق[8] .

محمود درويش «الذي عاد و لم يعد» لم تصنع «عودته» تحوُّلاً في نصه الشعري على مستوى العلاقة مع الوطن. فالوطن الشخصي هو البيت، الأمكنة، الروائح والذكريات الأولى، وليس العلم المرفرف فوق «المقاطعة». بيت درويش وخطوته و ذكرياته وقصائده الأولى ليست في رام الله سواء أكانت محتلّة أم كانت محرَّرة، بل في الجليل، وذلك مكان لم يعد إليه إلا زائراً بتصريح من إسرائيل[9].

2/1أحمد دحبور: حلم العودة ....و انكسار الحلم

تفتحت براعم حلم العودة في مخيلة **الشاعر أحمد دحبور** ووجدانه على نسائم حكايات أمه عن " حيفا " **التي كان يتخيلها جنة ، ومن لا يصدِّق فليسأل أمي ... أما المطر في حيفا فهو غزير جداً، ولكنه لا يبلل الناس، إنه يسقط على الزرع فقط، ولهذا فإن حيفا دائماً خضراء . وكان جبل الكرمل في حيفا يمشي في حكايات أمه** [10] .

وتتحول الذكريات إلى نبض حلم في إيقاع قصيدة ، بقوله : (11)

أذكرُ، أنَّ الجبلَ العظيمَ كان يمشي

والمطرُ الذي يروِّي القمحَ لا يبللُ الأطفالْ

ويتحول حلم العودة إلى حقيقة أو إلى (ساعات من الحقيقة) حينما سمحت سلطات الاحتلال للشاعر بالخروج من غزة لزيارة حيفا مرورا بالناصرة التي استضافته يوما وليلة قبيل وصوله إلى " حيفا" .. الحلم الذي تفتحت براعمه في طفولته ، وأزهر في شبابه ، وأثمر " حنظل انتظار " لشروق شمس صباح يرى فيه " حيفا " .

ويصف الشاعر تلك الليلة التي قضاها في الناصرة بقوله : **ولكن من الذي سينام؟ كنت أقف في منتصف الليل و أتخيل هذه (الحيفا) التي لا أعرفها إلا من خلال حكايات أمي. ومنذ ساعات الصباح الأولى كان شلحت(الكاتب أنطوان شلحت صديق الشاعر ومر افقه) يقلّني في سيارته إلى حيفاي، وكان دليلاً عظيماً، فلا نصل إلى مرتفع أو منخفض أو علامة إلا ويشير إليّ بأسماء الأماكن وما تعنيه في الذاكرة، وفجأة قال لي : حدّق أمامك، أنت أمام جبل الكرمل. من الصعب أن أصف مشاعري في تلك اللحظة، كنت أشعر بأننا نتبادل المسير أنا والجبل، هل أنا الذي أذهب إليه أم أنه هو الذي يأتي نحوي؟ ومضت السيارة بنا قدماً، فقال لي أنطوان: انظر من النافذة. وإذا بي أمام يافطة كتب عليها بالعربية: وادي النسناس. و أنا أعرف من أهلي أنني ولدت في وادي النسناس، وتحديداً في شارع الحريري. ساعتها وجمت، وأصبحت كلي عيوناً، والفاعلية الوحيدة التي امتلكتها آنذاك هي أنني أرى ولا أصدق نفسي** [12].

يصل الشاعر بيته في **"وادي النسناس" ، ويسجل لحظة الوصول بحوار مع صديق مر افق : قال لي أحمد الميعاري، (وهو شخصية وطنية معروفة):انظر هذا بيتك. قلت مدهوشاً: بيتي؟! فقال لي أكثر من صوت: ألم تكن قد كتبت في الصحافة أن بيتك لصيق بالفرن في وادي النسناس؟ قلت نعم. فقالوا لي: هنا الفرن، إذاً هذا بيتك .**

ويتذكر الشاعر شجرات " الكينا " **التي سمع عنها في حكايات الأهل عن البيت في حيفا ، ويتمتم الشاعر مذهولاً: وهل شجرات الكينا لا تزال موجودة؟ فقال لي حنا (صديق الشاعر المر افق) متأففاً وبنوع من السعادة: و أين تريد لشجرات الكينا أن تكون؟ إنها في داخل البيت.ويقف الشاعر مصعوقا أمام بيت أهله، الذي لا تزال تحرسه شجرات الكينا ،هامسا : ترى أين يكون بيت جارنا أبو جورج الذي كان أبي يحدثنا كثيراً عنه، فقال لي حنا: انظر خلفك، هذه دكان أبو جورج. وعندها فعلت ما يجب، سقطت على الأرض أعانق التراب وأجهش بالبكاء.** [13] .

ويسجل الشاعر اللحظات المثيرة حينما عانقت عيناه بيته في حيفا : [14]

لو كنت أعرف باب داري

لو كان تحت يدي جداري لو أن رائحة تغرد في قميصي

لاستجاب لطير قلبي ألف يعقوب من الكينا

ولا انفتحت من الشجر العيون

لو كان لي ما كان لي

عقود من الزمن وهو يحلم بالعودة إلى " حيفا " ..وحينما عاد إليها (سحابة نهار) "لسعته " عقارب الساعة التي أشارت إلى السابعة مساء ، وهو الموعد النهائي المسموح له بالبقاء في حيفا ، فقال متحسرا: [15]

كل حيّ وله حيفاه

إلا أنت دون حيفا

ويصف **أحمد دحبور** انكسار حلم العودة بقوله: مساء ذلك اليوم، وكما يقول الفلسطينيون «راحت السكرة وأجت الفكرة»، فرحت برؤية البيت، ورؤية الفلسطينيين فيه، ولكن انطبق عقربا الساعة على السابعة، وصار يجب أن أعود من حيث أتيت، فهل يدري من كان معي أن قطعة من قلبي كانت هناك، لقد كتبت قصيدة في هذا وأذكر منها[16]: «**حسرتها عليّ أم يا حسرتي عليها**

حسرتها عليّ أم يا حسرتي عليها ؟[17]

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد ...

أصدر الشاعر **أحمد دحبور** بعد مغادرته تونس ديوان **(هنا .. وهناك 1997) .** ويعقب الشاعر على الديوان بقوله : كانت قصائد تلك المجموعة موزعة جغرافياً بين تونس والجزء المتاح لنا في فلسطين، فعندما كنت في تونس كنت من وجهة نظر الجغرافيا (هنا) وكانت فلسطين البعيدة (هناك) ، ولكنني عندما وصلت إلى غزة أصبح الجزء المتاح لي من فلسطين (هنا) والبلاد العربية التي عشت فيها أصبحت (هناك) [18] وفي حوار مع الشاعر يصف ديوانه **(جيل الذبيحة 1999)** بقوله : عندما أتيح لي أن أرى جزءاً من وطني لم يكن ذلك عزاءً بقدر ما كان مفجراً لشعور طاغٍ بالخيبة، وانفتحت أسئلتي على جيل الذبيحة، جيلي الذي رأى النور بعد الحرب العالمية الثانية وشهد الهزائم العربية المتوالية، فكان أمامي أن أحاكم هذه التجربة وأحتكم إليها [19] ويعد لفظ (الذبيحة) في عنوان الديوان علامة سيميائية تختزل الخيبة والانكسار والهزيمة في الفضاء السياسي لاتفاقية أوسلو.

يبدو أن عودة يوسف عليه السلام إلى أبيه تشكل مفصلا فكريا ووجدانيا في وعي الشاعر ، إذ يوظفها لتصوير "عودته" إلى حيفا ...تلك الزيارة التي لم تستمر سوى سحابة نهار

، وذلك في قوله : (**لو كنت أعرف باب داري \ لو كان تحت يدي جداري لو أن رائحة تغرد في قميصي \ لاستجاب لطير قلبي ألف يعقوب من الكينا \ ولا انفتحت من الشجر العيون \ لو كان لي ما كان لي**) [20] فالرائحة التي تغرد في قميصه هي رائحة قميص يوسف ، ويعقوب هو أبو يوسف عليه السلام ... أما شجر الكينا فهو الشجر الذي علق بذاكرة الشاعر من حكايات الأم عن بيتهم في حيفا ، حيث كانت مخيلة الشاعر تحفظ أن شجرة الكينا علامة فارقة يمكن أن يهتدي بوساطتها إلى بيته في حيفا .

3/1 مفارقة العودة والرمز الشعري عند الشاعر مسلم محاميد:

أفضت (فجيعة) أوسلو التي لم تُحقق العودة المنشودة إلى الوطن إلى استلهام بعض الشعراء للرموز الدينية والتاريخية للتعبير عن (خيبتهم) من نتائج أوسلو من جهة ، وللتأكيد على التمسك بحق العودة . ومن الرموز التي امتصها الشعراء **سفينة نوح** ، نحو مقاربة **الشاعر مسلم محاميد** بين "سفينة نوح " وسفينة العودة في ديوانه **(نشيد .. وآخر)** الذي صدر بعد خمسة عشر عاما من اتفاقية أوسلو وبخاصة في قصيدة **(نكبة وحمامة ووتر)** [21]،فالسفينة في قصة الطوفان رستْ بأمن وسلام في المكان الذي حددته السماء بعد طوفان مدمر ، ونجا مَنْ فيها ... فإن سفينة الشاعر ما زالت تصارع الطوفان .. طوفان بعد طوفان ، ونكبة بعد نكبة ، وما زلنا ننتظر سفينة العودة لترسو على (جبل الجودي) أو على جبل الجليل ، يقول الشاعر رابطا بين سفينة نوح وسفينة العودة ، وبين الطوفان والنكبة :

ستّونَ عاما / والوترْ/ أمسى سفينة عودةٍ/ للفرحة الأولى/ ما قبل أول نكبةٍ/ ما قبل آخر نكبة/ ما قبل آخر دمعةٍ/ في النكبة الستين/

وتبلغ الدفقات الوجدانية ذروتها في نهاية القصيدة حينما يستدعي الشاعر شخصية نوح عليه السلام ، وهو استدعاء " لقوة خارقة " تعيد سفينة العودة إلى مرفئها ، والحمامة إلى غصن الزيتون . إن شخصية نوح تجسد فضاء نفسيا مثقلا باللهفة للعودة ، فهو الملاذ الأخير لحلم طال انتظاره ، لذلك جاء أسلوب النداء (يا نوح) صرخة واستغاثة ورجاء في قوله :

يا نوحُ / ذلك مرفأ / يا نوح/ تلك سفينةٌ/ يا نوحُ/ هذي في الفضاء حمامةٌ/ والعَودُ آتٍ / والشّراعْ

وحينما تفتر حرارة " نداء نوح " ، وتتحول غيبوبة " الحلم " إلى صحوة " واقع " يُبصر الشاعر ما لا يرغب برؤيته .. يرى الحمامة ما زالت تبحث عن غصن الزيتون ، والسفينة ما زالت تمخر عباب مياه بعيدة عن موانئ الوطن ، كما يبدو في قوله :

لكأنّما/ تلك اليمامةُ/ لم تزلْ/ تصبو إلى/ الريح التي/ ستزيل قيدَ شراعها/ تلك اليمامة/ لم تزلْ/ تصبو إلى الزيتون/ في وطن غدتْ/ تستلّ فيه حمامة/ غصنا لقلبك يانعاً/ حتّى تُحرّكَ / في المياه سفينة/ نحو الوطن.

4/1 العودة والخيبة في رو ايات يحي يخلف وغسان كنفاني :

ومن الروائيين الفلسطينيين الذين عادوا بعد أوسلو إلى (الجزء المتاح من الوطن) الكاتب **يحي يخلف** الذي نشر رواية **(نهر يستحم في بحيرة)** بعد زيارته(الخاطفة) لمسقط رأسه (سمخ) بالقرب من طبرية . يصف يحي يخلف خيبة العودة إلى مسقط رأسه في روايته بقوله :((أهذه سمخ ؟ ها أنت بعد ستة وأربعين عاما تعود إليها سائحا متفرجا ، زائرا وسط الهواجس والريبة والخوف ، حملت في أعماقك صورتها ، ذاكرتها ..هنا صارت مدينة يهودية جديدة فوق ترابها على أنقاض بيوتها، سمخ تم ترويضها وتهويدها) [22].

وقد حذّر الأديب غسّان كنفاني في روايته **(عائد إلى حيفا)** من هذه العودة المؤقتة، وغير الفاعلة، ورأى فيها قهراً يضاف إلى قهر الفلسطيني، وغربة تضاف إلى غربته. وكيف يمكن لشعور الغربة أن يزايل الفلسطيني، وهو يقف على بوابات العبور نحو بلده كما يقف المتسوّلون؟ [23]

2/موقف الشعراء من نتائج إتفاقية " أوسلو

يسخر الشاعر **يوسف الخطيب** من اتفاقية " أوسلو" ويتخذ في سياق السخرية من بحر غزة مقابلا ثوريا لمواجهة " بحر أوسلو" في قوله : [24]

معاً، أيها الصحبُ، فلنقرأ «الفاتحهْ»..

لِغَزَّةَ بَحرٌيَفُورُ.. سوى بحرِ«أُوسلو»..

«أَعَذْبٌ فُراتٌ.. ومِلحٌ أُجاجٌ»؟!..

وبينهما بَرْزَخُ المستحيلِ ؟!

هنيئاً «جُحا» لكَ صفقةَ أَوهامِكَ الر ابحه!!..

وفي تقديمه لقصيدة (**إعلان براءة من هلافيت أوسلو**) يقول **يوسف الخطيب** : (وضعتها في أعقاب "لعنة أوسلو" التاريخية الذميمة التي لا أتردد لحظة واحدة في التأكيد على أنها جاءت بمنزلة التتويج الصهيوني الختامي لنكبة فلسطين عام 1948، ولكارثتها العظمى عام 1967 "!!")[25]

ويستهل القصيدة بنبرة خطابية مشبعة بأساليب إنشائية تختزل دلالات الأسى واللوم ،وتجسد هجاء سياسيا مرّا في قوله :

أينَ اخْتفَتْ يافا ، و بيسانُ، و أَينَ الكرملُ
والطَلْقةُ الأُولى ، و فَتْحٌ ، والخطابُ الأَوَّلُ
وَ مَنْ قَضَوْا ، باسمِ فلسطينَ ، و مَن تَجَنْدَلُوا
أم قَد تَبَدَّلتْ رِياحكم ؟..إِذنْ ، تَبَدَّلُوا!!
خُذوا حصادَ عُهْرِكُم إلى الجحيمِ، وارحلوا!!
....
لا أَلعنُ "النَّرويجَ" ، بل أَلعنُ آباءَكُمْ
يا أَيُّها القتلى، مَعاً، والقَتَلَهْ
فَلَن تموتَ شُعلةٌ مِن كَبِدي لَفُوحُها
لأَنني القدسُ التي يَسكُنُني مَسيحُها
لأَنني شريدُها ، شهيدُها ، جَريحُها
فَهذه الصَّيحةُ في وُجوهِكُم أَصيحُها

بَريئةٌ مِنكم فِلسطينُ ، فَمَنْ تَخدعُونْ؟ [26]

ويصور **محمود درويش** وطأة الموقف وهو يستمع إلى الخطابات في حديقة البيت الأبيض في احتفال توقيع إتفاقية أوسلو بقوله : "تسمرت أمام التلفزيون، واتخذت هيئة المحايد في حضرة الحيرة التي أقامت حاجزا بين العقل القلب. العقل يقول: إنها مسرحية فاشلة باطلة. والقلب يسأل: كيف أنجو من سحر الإخراج؟ العشب أخضر، والمناخ ملائم للعيد، وسيد العالم جذاب: يقترب العدوان اللدودان ويتصافحان ، أحدهما على مضض ، والثاني بثقة مرحة والجمهور المنتقى بعناية باذخة يصفق لانعطافة التاريخ في حديقة البيت الأبيض لكن اللغة التي تسمعها تعيد قلبك إلى صوابه: لا، ليست هذه لغتي. فأين بلاغة الضحية التي تسترجع ذاكرة عذابها الطويل، أمام شقاء اللحظة التي ينظر فيها العدوّ في عين العدوّ ويشدّ على يده بإلحاح؟ أين أصوات القتلى السابقين والجدد الذين يطالبون باعتذار لا من القاتل فحسب، بل من التاريخ؟

أين حيرة المعنى في لقاء الضدّ بالضد؟ وأين الصرخة الملازمة لعملية جراحية يُبْتَرُ فيها الماضي عن الحاضر في مغامرة السير إلى غد ملتبس... وأين لغتي؟"[27]

و توظيف محمود درويش رمز امرئ القيس يرى فيه بعض قارئي قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس" معادلاً للراحل ياسرعرفات. [28] في قوله :

لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت

بنا وبنفسك؟، فاذهب على درب

قيصر ٬ خلف دخان يطل من

الوقت أسود. واذهب على درب

قيصر، وحدك، وحدك، وحدك. [29]

ويكشف الشاعر **عبد الكريم العسولي** حقيقة أوسلو ، فلم تتحقق الجنة الموعودة وما حمل أوسلو إلا القتل والخراب ، فكل ما سمعه الشعب كان حلمًا. في قوله : [30]

قالوا وقالوا
كل ما قالوه أطياف سراب
لا الدمع فارقنا
ولا جمر العذاب
كلُّ الحمائمِ هاجرت
واستوطنت بوم الخرا ب
وإذا سألناهم خبر
كان الجواب بلا جواب
كل ما قالوه أضغاث حلم
كِذبْة كبرى سمعناها نغم
لم نقل كيف
ولم نسأل بكم
والتهمناها كقطعان الغنم
فلم التمسك بالعهود وبالذمم ؟[31]

ويرى الشاعر **خضر جججوح** أن أوسلو خيانة كبرى شهدت بيع الدم بالدراهم ، وإسكاتًا للبندقية خوفًا وجبنًا ، ويبين أن المفاوضين خلقوا شرخًا في صفوف شعبنا ما بين المقاومة والتفاوض العقيم ، ويبعث رسالة إلى هؤلاء المفاوضين[32] بقوله :

من مبلغٌ عنِّي المُفَاوِضَ والمُقَامِروالتّنابلْ ؟!
أنَّ الرّصاصَ هو الخلاصُ ولا خلاص مع التخاذلْ
عُودُوا إذن .. مِن قبل طوفان التَّحدّي للفصائل
لا صلحَ يا ثُوَّارُيا قوَّادُ مع عفَن المزابلْ!!
إنَّ اليهودَ هم اليهود ،.. ولا سلام مع المخاتِلْ
عارٌعلى الثُّوارِ".. أَنْ بَاعوا الكَرامة بالشَّو اقل"
عارعلى الثوار".. أن يلقوا السّلاح مع الفضائل"
ويواصلون تذلُّل الكَلْبِ العَقُورإلى المحافِلْ [33]

هذا ويصف **عزالدين المناصرة** ثقافة أوسلو"بأنها "ثقافة حاراتٍ محلية"، ومشكلتها هي "تقليد الخارج"، واللهاث وراء فكرة الليبرالية الأمريكية، والعولمة التي تفتت الهويات، لكن الأخطر هو الاختراق الإسرائيلي الفكري للأدب والفن الفلسطيني، والدخول في أوهام الحداثة، والابتعاد عن الهوية[34]و يتحدث الشاعر **غسان زقطان** عن تفكك صورة البطل وجلوس " البطل " في الصالة كأي فرد من العائلة في تقديمه لأنطولوجيا «القصيدة الفلسطينية الراهنة» الصادرة بالعربية والفرنسية في بلجيكا عام 2008 التي ضمت مختارات من الشعر الفلسطيني الجديد، وكذلك تفككت الأفكار والمقولات والمفردات والشعارات التي صنعت الصورة. [35]

وينفي الشاعر **طلعت سقيرق** في حوار مع مؤسسة القدس للثقافة والتراث وجود شيء اسمه سلام ، لأن السلام يقوم بين طرفين والطرف الثاني هنا هو احتلال . ويضيف : أنا أنفي الاحتلال لأنني أريد فلسطين من الشمال إلى الجنوب ، وهذا الموجود على أرضي استيطان غريب وسرطان نريد التخلص منه أنا أعبر عن ضمير الشعب وللسياسي ما أراد ، فموقفنا مخالف تماماً لأي موقف ينادي بالتسوية. [36]

كما يرد الشاعر **مراد السوداني** (رئيس اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين) على سؤال : أنت من جيل شعراء التسعينات في فلسطين، كيف أثرت الفترة التي نشأت بها على نصك؟ بقوله : أنا ابن الانتفاضة الكبرى، الأم، والانتفاضة الثانية ونحن شهدنا هبوط أوسلو بمظلمته الثقيلة علينا.بين المواجهة والقبول تأرجحت أرواح جيلنا، لكننا ما زلنا نمسك بالبوصلة والقلم والسيف في آن لمواصلة الدرب الطويل، نحو فجر البلاد وحريتها المشتهاة. جزء من جيلي انحاز للنص الهامشي وبهرته بعض الكتابات التي أسقطت الوعي المتماسك للنص إن جاز التعبير، وذهبت نحو تجريب أعد لها سلفاً فسقط نصها في اللحظة.صارت مقولات مقولبة وجاهزة تغزو النص الجديد تحت مسميات حداثية باهتة ومفبركة.

والبعض بات يخجل من الأدب الملتزم، وأرى أنه ما دام هناك أرض محتلة لابد أن يبقى الأدب محافظاً على قدرته على المواجهة مع الحفاظ على التجديد الفني والتطوير الجمالي،

كل الشعراء الكبار عبر التاريخ عبروا عن قضايا أمتهم وهمومها، نحتاج هذه الرؤيا التي تنهض على أسس واعية بذاتها وتاريخها وتفتح أبواب التجريب باقتدار[37] .

أمّا عند الروائيين فتصور الروائية **سحر خليفة** المشهد المأساوي لنتائج أوسلو في روايتها (الميراث) بقولها : (قالوا أوسلو ، قلنا : آمين . فلماذا إذن ما زالوا هناك فوق الهضبة في أعالي التل وحول السهل ويزحفون على الوادي وقرى الجيران ؟ أهاذا هو الحكم ؟ أهذا ما بشرت به الثورة وناصر أيام العز ؟) [38]

ويرى الروائي **أحمد رفيق عوض** أن أدب ما بعد أوسلو مختلف تماما عن الأدب ما قبل أوسلو، حيث أصبح أكثر هامشية وفردية، ومعبّراً عن الهوية الذاتية، واختفت صورة المقاوم والرموز الوطنية، وأصبح البطل مهموماً مهزوماً ومنشطراً على نفسه . وهو أدب مختلف كلياً وتختفي فيه المقاومة، وتكثر فيه الأسئلة، والشك والهواجس، أدب متمركز حول الفرد وهمومه ويتجنب الاشتباك[39].

كما يؤكد **زكي العيلة** أن مشروع أوسلو لم يُغيّر شيئا على الأرض،فما زال الاحتلال قائماً وإن صوَّر بعضهم أن الاحتلال قد زال وأن أدب المقاومة لم يعد مناسباً. وإن ثقافة المقاومة لا تنتهي،وأن الأديب الحقيقي لن يضل سواء كتب تحت هدير (الأباتشي)وقصف الدبابات، أو كتب عبر هدير موج البحر، ما دام يستضيء براية أولئك الناس البسطاء الذين ما زالوا يحفظون الحلم مبشرين بالمستقبل رغم التقتيل والتهجير، والهدم من دون أن تتبدل لغتهم أو تنكسر حروفهم.[40]

وفي قصة **زكي العيلة"** بحر رمادي غويط"، يتعالق العنوان مع جسد النص، ليتضح للقارئ مدى ضبابية هذا الاتفاق وعدم وضوح شروطه، وينتهي إلى عدم إمكانية القبول به والإلتزام ببنوده، فاعتمد في سرد أحداث القصة على التصوير ليكون القارئ هو الحاكم الأخير، فأحداث القصة تجسد مشهد نزول العلم الإسرائيلي عن قبة المجلس التشريعي ورفع العلم الفلسطيني يوم رجوع السلطة [41].

ويصور الروائي ذلك المشهد بقوله : (عربة أوسلو تنفث دخانها .. يعبر **صفيرها .. تصك عجلاتها أرضية المحطة .. ترسو قرب مقر الحاكم العسكري لمدينة غزة.. بنيابة المجلس**

التشريعي سابقاً، مساحات للهدير .. هتافات .. قبضات .. الكل ينتظرون زوال العلم الإسرائيلي لحظة تأخرت سبعاً وعشرين سنة .. نداءات .. أصوات متواثبة .. صبية، كهول صبايا .. نجوم خافتة .. بحر غويط.) [42] .

ويشير القاص **(عمر حمش)** إلى أن أوسلو كانت تحديا للمبدعين الذين وجدوا أنفسهم يحاربون على جبهتين: جبهة الاحتلال وجبهة الفساد الجديدة. أوسلو خلقت لدينا طبقة جديدة من المقربين من السلطة ، طبقة من الكبار الذين استبدوا بمقاليد الحياة ، وتركوا غزة تحت وطأة البطالة، وأزمة السكن، والذهول [43] .

لقد اهتم الكتاب بعد مرحلة أوسلو في نتاجهم القصصي بفضاءات معينة دون غيرها بغية التدليل عما يعتمل في عقولهم ويقض مضاجعهم، ومن هذه الفضاءات :فضاء السجن، والمخيم، والبيت، والحاجز العسكري، كما أن بعض الفضاءات لم تلق عناية كتاب ما بعد أوسلو مثل :أماكن اللهو والترف، والملاهي والمطاعم وما شابه، لعل الكتاب أرادوا أن يقولوا أن الفلسطيني لم يجد متسعاً ليلهو ويلعب وأن الشعب الفلسطيني يعاني ويلات الاحتلال ولا يتمتع بشتى مناحي الحياة، مثل بقية الشعوب [44] واتخذ كثير من الشعراء والكتاب موقف المتحفظ على هذه الاتفاقيات وطالبوا بمواصلة النضال ، وعبروا عن رأيهم في عدم جدوى السلام مع الصهاينة ، بل وجدناهم يترجمون هذه المواقف من خلال تجاهل اتفاق أوسلو ، والاستمرار في اتجاه التنوير والتثوير ، وذلك من خلال بعث مشاهد النكبة ، أو النكسة ، أو رصد الأعمال الفدائية وبطولات وتضحيات الشعب الفلسطيني في انتفاضته الأولى .

وعندما تعثرت المفاوضات مع المحتل الصهيوني انضم كثير من الأدباء إلى قافلة أصحاب الاتجاه النضالي كثير من الأدباء إلى قافلة أصحاب الاتجاه النضالي المقاوم ، ليعلنوا من خلال هذا الاتجاه عن تيقنهم بعد التجربة أن أوسلو لن تؤدي إلى السلام والحرية[45].

3/متابعات نقدية :

عاين **عادل الأسطة** تجارب إبداعية لعدد من الأدباء المقيمين والعائدين،وقارن بين نصوصهم التي كتبوها يوم كانت الثورة قوية بنصوصهم التي أنجزوها بعد مدريد وأوسلو. ويضيف الأسطة :وقد اخترت لأكثر هذه المقالات العنوان التالي: أدب السلم.. أدب الخيبة،

فقد لاحظت أن هناك نغمة خيبة شبه خفية تطبع نصوصهم التي أنجزوها منذ عودتهم. ولقد تتبعت روائيين هم إميل حبيبي ويحيى يخلف وسحر خليفة، وتوقفت أمام نغمة التشاؤم التي طغت عليها، متمثلة في نهاياتها التي تلخص كل شيء، كأنما صدق من قال إن الأشياء بخواتيمها. ولقد تتبعت نصوص محمود درويش وأحمد دحبور وسميح القاسم ومريد البرغوثي وعلي الخليلي وآخرين، واختصرت ما خلصت إليه بعد قراءة نصوصهم في العناوين التالية: محمود درويش: تفاؤل البدايات وخيبة النهايات، أحمد دحبور: وصلت حيفا ولم أعد إليها، سميح القاسم: الأرض مراوغة والحرير كاسد، مريد البرغوثي: من إعادة التكوين بعد الهزيمة إلى جنازتنا الجماعية، علي الخليلي: من انبثاق الظهيرة إلى وحل الوجع المستحيل. ولم تكن الكلمات من اختراعي، فقد قرأتها في نصوصهم القديمة والجديدة. يقول الجزء الأول من كل عنوان ما قاله الشاعر في شبابه، ويقول الجزء الثاني ما قاله الشاعر بعد مدريد وأوسلو. (46)

ترصد قصص "سماء واحدة" للكاتبة **ليانة بدر** حياة العائدين إلى الوطن إثر اتفاقات أوسلو، ومعاناتهم المزدوجة: غربتهم في وطنهم الذي اغتربوا عنه فحنوا إليه وهم في المنفى، وحين عادوا رأوه بقية وطن، وغربتهم الناجمة عن الاحتلال نفسه، وهنا يتشابهون مع بقية أبناء الوطن الذين ظلوا يعانون منذ وقع الوطن تحت الاحتلال. لقد تحول الوطن، منذ العام 2000، وتحديدا في 28 أيلول، إلى ساحة حرب وإلى جزر منفصلة عن بعضها البعض. انفجارات وغارات واجتياحات وحصار ومنع تجول وحواجز وقتل وسجن وقتلى وجرحى، وأشك أن قصة من قصص المجموعة خلت من هذه المفردات. (47)

وتصف الكاتبة **ليانة بدر** مشهدا مأساويا اعتادته الذاكرة الفلسطينية حينما اجتاحت دبابات الاحتلال مدن الضفة الغربية وقراها ومخيماتها بعد اتفاقية أوسلو في قولها :"نمضي بخطى حثيثة مخلّفين وراءنا رفعاً موقتاً لمنع التجوّل بعد شهر ونصف من الاحتباس بين الدبابات والمصفحات التي اجتاحت المدينة، تستمتع قيعان أقدامنا بملمس الأرض الصلبة رغم الحصى الكثير المتناثر فوقها، وترتخي ملامح وجوهنا التي تصلّبت من الإصغاء القهري لثرثرة مقدمي البرامج السياسية في محطات التلفزة الفضائية الذين يناقشون أوضاعنا بطريقة لا تختلف عن برامج التسلية" (48)

كان الوطن في الحلم (قبل أوسلو) فسيحاً بغير حدود ، جميلا بغير تشوهات، آمنا بغير خوف . فإذا الوطن في الواقع (بعد أوسلو) محصور، أو محاصر في مدينة أو قرية أو حارة أحيانا ، وإذا العسكر في كل منعطف، يجثمون على صدر الأرض والإنسان ، ويترصدون الخطى والأحلام ، ويحرّمون على أبناء الوطن الواحد حق اللقاء [49] .

وتتفق رؤية **علي الخليلي** مع رؤية **الأسطة** في أن الأدب الفلسطيني أصبح غارقاً في عتمة الخيبة والكآبة والخسارة. ويقارن الخليلي بين الأدب الفلسطيني بعد النكبة والنكسة والأدب بعد "أوسلو " فقد كان من المتوقع ان يعكس الأدب الفلسطيني الذي نشأ بعد هزيمة الخامس من حزيران سنة 1967 أجواء هذه الهزيمة ،وثقلها الساحق على معنى أن تُمسي فلسطين كلها، بعد نكبة العام 1948 جسداً مذبوحاً تحت جنازير دبابات إسرائيل. إلا أن هذا الأدب المذبوح بذاته أيضا ما كاد أن يصحو من ضغوط هذا الثقل الهائل، كي يلتفت الى تلمس طريقه في "التعبير" عنه،أو عن صحوته، حتى وجد نفسه يصعد الى طريق مغاير تماماً، هو طريق المقاومة التي تفجرت سريعاً ضد الاحتلال.

أي أن أدبنا، وهو يقفز عن الهزيمة دون أن "يعبّر" عنها، ودون أن "يحترق" فيها، ليخرج من رماده إلى المقاومة، مثل طائر الفينيق المتجدد بعد كل موت، كان يقفز في الواقع إلى رومانسية تفاؤلية سيطرت عليه، ودفعت به لى أجواء انتصار وهمي . وكان أدباً تفاؤلياً بالمطلق، حتى انتهى إلى "اتفاق سياسي"، وسلطة وطنية في قبضة ذلك الاتفاق، لا تملك من الوطن سوى أن تكون في بعض زنازين محتليه ومغتصبيه، تحت الحصار والاذلال وفقدان الحيلة. وكانت النهاية أدباً مغايراً للبداية، في شكله ومضمونه. ويتساءل الخليلي :هل يمكن القول إن الأدب الفلسطيني الآن، هو "أدب الضحية" التي لا تخاف الهزيمة والخسارة، طالما هي واعية لهذه الهزيمة في معنى عدم التسليم لها، وفي بلاغة التعبير عنها بشجاعة وصدق، ومدركة للخسارة، فلا تفقد معها قدرتها على مواصلة التعبير [50]

ويقف **إحسان الديك** على عتبة عنوان قصيدة سميح القاسم (كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه) ، فيعاين التركيب النحوي للعنوان ، ويشير إلى التعالق الدلالي الذي تختزله لفظة " الفقيد " في العنوان ومضمون القصيدة في قوله : تحتل لفظة "الفقيد " صدارة الصدارة ، فهي بؤرة العنوان كما هي بؤرة القصيدة ، فالكلمة التي ستقال أضيفت إليه ، ومهرجان

التأبين له ، ومن أجله .ومن الفقيد تنطلق القصيدة كالدوائر تتسع حوله وتدور عليه . ويضيف الباحث في سياق ربطه بين الشاعر أو الفقيد و"هاملت " أن كلمة " الفقيد " على الرغم من تعريفها بأل فإنها تنفتح في دلالتها على الشاعر نفسه وعلى هاملت ، وعلى الإنسان الفلسطيني والإنسان المقهور في كل مكان . وعلى الرغم من أن لفظة " الفقيد " في العنوان تدل في ظاهرها على التكريم والعرفان إلا أنها تحمل في باطنها معنى الهزء والسخرية ، فهي ترتبط بالتهريج ، ولها صلة بالهرج والمرج . وقد يرمز المهرجان الوارد في عنوان القصيدة إلى المؤتمرات والاحتفالات التي تُحاك فيها المؤامرات ضد الشعب الفلسطيني مثل مدريد وأوسلو (51) .

ويذهب **المتوكل طه** إلى أن القصيدة الفلسطينية – بشكل عام – توجهت إلى ما يشبه جلد الذات، وكأن ذلك تكفير عن الذنب أو الإحساس العظيم بالندم، جلد الذات أو تجلياتها الذي بدأه درويش انتقل بسرعة كالعدوى إلى قصائد كثيرة كتبها فلسطينيون في مناطق متعددة، وذلك ترداداً لصرخة درويش في ديوان أحد عشر كوكبا وخصوصاً في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" حيث يقول :

.. سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله، أسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبي، وداعاً لتاريخنا، هل أنا

من سيغلق باب السماء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة

وعلى الرغم من الرعب في المقارنة بين تسليم غرناطة ومجرد التفاوض مع "إسرائيل"، فإن الشاعر كان أحد العارفين باتفاق أوسلو وقد تابع المفاوضات، حسب ما يعلمه الجميع، حيث كان الشاعر عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية وأحد رموزها) (52) .

وبعد اتفاق أوسلو تخلصت القصيدة من انصياعها للسياسي أو الجمعي، وصارت أكثر ذاتية أو فردية، ولهذا تميزت هذه القصيدة بما يلي:

1. انفتاحها على الأسئلة الكبيرة واستيعابها السجالات العقدية والفلسفية المختلفة.

2. بروز قضايا وأمور لم تكن من قبل، كالحديث عن الفساد والخراب والانحراف.

3. التميز بروح النقد والاحتجاج.

4. الإشارة إلى ضياع الحلم وانكسار النموذج.

5. وبهذا ظهرت قصيدة مختلفة كلياً تتحدث عن جلد الذات والقسوة عليها وحتى الإشارة إلى الهزيمة.

وعليه، فإن »الآخر« الذي كان مرفوضاً على الإطلاق بداية القرن الماضي أصبح في بداية الألفية الثالثة ملتبساً - على أهون الفروض وأبسطها -، وقد تم ذلك من جهتين: الجهة الأولى: تشقق"الأنا" وتبخيسها ذاتها، أما الجهة الثانية: فقد كان هناك ارتباك واضطراب واختلاف في التعامل مع "الآخر"والنظر إليه، والذي صار يراوح بين منزلتين: النقيض أوالشريك [53] .

ويصور عدد من الروايات بعد عام (1994) حرقة الفشل وطعم الخيبة. فقد نشر أحمد حرب روايته "بقايا" (1996)، وفيها يكتب بصراحة عن فشل الثورة . و"مقامات العشاق والتجار" (1997) التي يصور فيها المجتمع الفلسطيني الجديد بعد أوسلو واضطرابه وعدم تواؤمه مع المعطيات. ونشر يحيى يخلف رواية "نهر يستحم في البحيرة" التي نشرها (1997) ليرسم صورة الآخر الذي لا يمكن التصالح معه – يحيى يخلف من الكتاب الذين عادوا حسب اتفاق أوسلو العام (1994)، وهو يشغل مراكز عليا في السلطة، ولكنه في هذه الرواية ينكر أن يكون هناك اتفاق مع المحتل. ورواية سحر خليفة "الميراث"، حيث انتقدت بشدة اتفاق أوسلو، وكذلك عزت الغزاوي في رواية "الخطوات"، انتقد بشدة ارتماء الحركة الوطنية الفلسطينية في أحضان عدوها [54] .

لقد شهد الأدب الفلسطيني بعد أوسلو حالة من الارتداد الزمني في المضمون ، فقد عاد عدد من الكتاب - بعد اليأس من المفاوضات حول تنفيذ اتفاقيات أوسلو- إلى أصل المأساة ، مثلما فعل زكي العيلة مثلاً في قصته "زمن الغياب" وعبدالله تايه في روايته "قمر في بيت دراس" التي استرجع فيها أحداث النكبة والخروج من قريته. (55)

وأكّد الروائيون على ظاهرة التذبذب والتردد في بعض الشخصيات الفلسطينية ، كجزء من صور الازدواجية التي عانى منها الفلسطيني في فلسطين 48 ، وخاصة بعد خيبة أمل المثقفين من اتفاقية أوسلو ، فعبّر الروائيون عن شخصية الفلسطيني المتردد فينتقل من تيار إلى نقيضه ، وحذّروا من هذه الظاهرة فهي تشكّل خطرا على المجتمع الفلسطيني ، لأنها تتيح المجال لحدوث الوقيعة ، واستغلال العدو لذلك . تعرّض الروائي " سهيل كيوان " في روايته " المفقود رقم 2000 " لهذه الظاهرة ، من خلال بطل روايته " سبع بن علوان "(56) وبعد اتفاقيّة أوسلو وتداعياتها ، شعر المثقف الفلسطيني بخيبة أمل ، وأنّ أحلام اخوته في الشتات بالعودة ، قد تداعت وتحطّمت . فازدادت روح النقد لديه ، سواء أكان نقدا لذاته أو نقدا للأنظمة العربيّة .وصُوّرت مسألة الهُويّة التي يعاني منها الفلسطيني في فلسطين 48 بوضوح. (57)

***-خاتمة:**

من خلال عرض صور أوسلو ومفارقة العودة إلى الوطن(العودة الناقصة) في نماذج من الأدب الفلسطيني المعاصر-شعرا ونثرا ونقدا- يتبيّن بوضوح أنّ شرخا عميقا قد أصاب الحلم الفلسطيني بالعودة إلى الوطن بعد أن تكشّف للعالم زيف الاتفاق مع العدو ،فظهرت تمثلات الرفض والخيبة والأسى بعد محاولات لتقبل الأحلام والوعود التي ضمّتها بنود السلام المزعوم،والتي مازادت الفلسطينيين إلا إصرارا على الصمود والمقاومة بمختلف الأشكال،و النتيجة أن الوعي زاد وأنّ أدب ما بعد أوسلو اختلف تماما عن الأدب ما قبل أوسلو ، وجوهره أن لا سلام مع من داس مواثيق السلام.

***-الهوامش:**

1) سعيد إدوارد،الثقافة والإمبرالية . ترجمة كمال أبو ديب .ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1997 ، ص12.
2) من محاضرة (أن تكون مثقّفاً فلسطينياً بعد أوسلو) قُدّمت في «بيت الأدب» في أوسلو، ضمن مؤتمر نظمته «لجنة فلسطين» النرويجية، لمناسبة مرور 40 سنة على تأسيسها.2009/12/11.
3) نبيل أبو علي، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية ، ط1 ، القدس ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1999 ، ص 3.
4) المصري هاني ، وكالة نبأ الإخبارية المستقلة .http://www.naba.ps 2013/10/3
5) طه المتوكل، صورة الآخر في الشعر الفلسطيني . ط1 ، مركز الدراسات الاستراتيجية ، رام الله ، 2005 .
6) علي هيثم الحاج ،محمود درويش وطن في قصيدة .http://www.arabicnadwah.com
7) حوار مع محمود درويش . مجلة الكرمل الجديد ، ع3-4 ، ربيع ، صيف 2012 ، ص43 .
(الحوار المنشور في المجلة مقتطفات من مقابلة متلفزة خاصة أجراها في رام الله السياسي والإعلامي الفلسطيني نبيل عمرو مع الشاعر محمود درويش في أواخر العام . 2003 شارك في المقابلة إلياس خوري ومرسيل خليفة من بيروت ، وممدوح عدوان من دمشق ، وغسان زقطان ، وحسن خضر من رام الله).

8) مقابلة مع محمود درويش في مركز خليل السكاكيني في رام الله منشورة ضمن كتاب (شاعر الأوديسا الفلسطينية محمود درويش في مرآة الإعلام الإسرائيلي . إعداد : انطوان شلحت .منشورات مدار ، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية ، ، رام الله ، فلسطين ، 2008 ، ص 46 ، 47.
9) ناصر أمجد ، في الطريق إلى إيثاكا. مجلة الدوحة .ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية . ع 72 ، أوكتوبر 2013.
10) دحبور أحمد ،الديوان (المقدمة) دار العودة ، بيروت ،1983، ص22 .
11) المرجع نفسه. ص 217.
12) حوار مع الشاعر أجراه راشد عيسى . جريدة السفير ، عدد 11275 ، 22 4 \ 2009
13) المرجع نفسه.
14) دحبور أحمد : هنا وهناك – هل كان لي – ،دار الشروق ، الطبعة الأولى ، 1997 ص110
15) المرجع نفسه. ص90.
16) حوار مع الشاعر أجراه راشد عيسى . جريدة السفير ، عدد 11275 ، 22 4 \ 2009
17) دحبور أحمد : هنا وهناك ص94.
18) جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3

19) حوار أجراه نضال بشارة ، جهةالشعرhttp://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005
20) دحبور أحمد : هنا وهناك ،ص 110
21) محاميد مسلم، ديوان (نشيد ...وآخر) . ط1 ، مطبعة الصراط ، أم الفحم ، فلسطين ، 2009 ، ص78.
22) يخلف يحي ،نهر يستحم في بحيرة . ط 1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، رام الله ، فلسطين .ص 80.
23) حطيني يوسف ، العودة في الشعر الفلسطيني.www.paldf.net
24) الخطيب يوسف، الأعمال الكاملة . (امنع الخمرة عني) ،ج3،دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون ، دمشق ، بمساندة : الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين ، فلسطين ، رام الله ، الطبعة الأولى ، 2011 ج 3 ، ص224 .
25) المرجع نفسه ، ص257 .
26) المرجع نفسه ، ص261 .
27) درويش محمود،في حضرة الغياب .ط1 ، رياض الريس للكتب والنشر ، 2006 ، ص 142.
28) الأسطة عادل، مقال (حماس" ومحمود درويش) صحيفة الأيام1/9/ 2013 .
29) درويش محمود ، لماذا تركت الحصان وحيدا. بيروت 1995. ص 158.
30) صالحة محمد حسين محمود ،اتجاهات الشعر الفلسطيني بعد أوسلو(ماجستير) . إشراف نبيل أبو علي ، الجامعة الإسلامية ،2009 ، ص98 .
31) العسولي عبد الكريم، ديوان النار والحجر مكتبة النور ، خانيونس ،2001 ص21، 22.
32) صالحة محمد حسين محمود ،اتجاهات الشعر الفلسطيني بعد أوسلو، ص107.
33) جحجوح خضر محمد، ديوان صهيل الروح ، مركز العلم والثقافة ، النصيرات ، الطبعة . الأولى ،1997 ،ص 101 ،100.
34) حوار مع الشاعر أجرته أسماء صرصور.فلسطين أون لاين .2011/4/5 http://felesteen.ps/
35) عبده وازن صحيفة الحياة 2013/3/12.
36) حاور الشاعر عبد الله قنديل بتاريخ 2011/5/7.
37) حوار مع الشاعر مراد السوداني . أجرته : سجى العبدلي . صحيفة السياسة 2014/3/3
38) خليفة سحر ، رواية الميراث . ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1997 ، ص 240.
39) حوار مع الروائي أحمد رفيق عوض أجراه أيمن أبو عبيد . موقع ثقافات2013/11/29 . http://www.thaqafat.com/
40) حاوره عادل محمود . صحيفة العرب اليوم ، الأردن 2005/10/9.

41) أكرم نجوان محمد ، وإبراهيم أبو شرخ ، القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو ، دراسة سيميائية . (ماجستير) إشراف : نبيل أبو علي ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2012 ، ص25 .

42) العيلة زكي، بحر رمادي غويط .منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة،2000 ،ص60.

43) أبو عون فايز ،الروائيون في غزة . مجلة فلسطين العدد 45 - الأربعاء 15 ك2 2014 - السنة الرابعة.

44) أكرم نجوان محمد وإبراهيم أبو شرخ : القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو دراسة سيميائية ، ص70.

45) صالحة محمد حسين محمود ،اتجاهات الشعر الفلسطيني بعد أوسلو(ماجستير) . إشراف :د نبيل أبو علي ، الجامعة الإسلامية ،2009 ، ص21 / نقلا عن نبيل أبو علي : اتجاهات القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو ، الطبعة الأولى ، وزارة الثقافة . الفلسطينية ، 2005 ، ص69 .

46) الأسطة عادل ،ليانة بدر : سماء واحدة وخيبة العائد (الأدباء العائدون والخيبة). أعمال مؤتمر (الأدب الفلسطيني بعد أوسلو) ، جامعة الخليل، فلسطين ، 8-2010/12/9 ،إعداد : د حسام التميمي ، د هاني بطاط ، 2011 ، ص140.

47) الأسطة، عادل :ليانة بدر : سماء واحدة وخيبة العائد (الأدباء العائدون والخيبة).ص141

48) بدر ليانة : سماء واحدة . مجلة الكرمل .ع 83 ، 2005 ، ص211.

49) الحوراني عبد الله، التطبيع الثقافي وأثره في الصراع العربي الصهيوني. سلسلة د سلسلة دراسات سياسية(2) منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق غزة فبراير 199 ص26

50) الخليلي علي ، أبجديات زلزلة النقد في اكتشاف أدب الضحية صحيفة الأيام الفلسطينية. 2005/5/23.

51) الديك إحسان، رمزية القناع في شعر سميح القاسم ،مجلة جامعة الأزهر (غزة) م،13 ،ع1 ، 2011.

52) طه المتوكل ، صورة الآخر في الشعر الفلسطيني من الوضوح إلى الالتباس. مجلة نزوى . ع 45 ، 2009/7/20 ، ص194 .

53) المرجع نفسه ص124.

54) المرجع نفسه . ،ص124 ،125 .

55) أبو علي نبيل ،المشهد النقدي مقال(ضمن كتاب : مقاربات نقدية حول أدب عبد الله تايه . إعداد : عثمان خالد أبو جحجوح . ط 1 ، منشورات دار الزاهرة وبيت الشعر ، فلسطين ، 2002 ، ص2.

56) سهيل كيوان ، المفقود رقم 2000 ، مؤسسة الأسوار ، عكا ، 2000 ، ص 100.

57) الخطيب جهينة ، تطور الرواية العربية في فلسطين . (1948-2012) .ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2012 ، ص107.

***-قائمة المصادروالمراجع:**

1. أبو علي نبيل ،المشهد النقدي مقال(ضمن كتاب : مقاربات نقدية حول أدب عبد الله تايه . إعداد : عثمان خالد أبو جحجوح . ط 1 ، منشورات دار الزاهرة وبيت الشعر ، فلسطين ، 2002 .
2. أبو عون فايز ،الروائيون في غزة . مجلة فلسطين العدد 45 - الأربعاء 15 ك2 2014 - السنة الرابعة.
3. الأسطة عادل ،ليانة بدر : سماء واحدة وخيبة العائد (الأدباء العائدون والخيبة). أعمال مؤتمر (الأدب الفلسطيني بعد أوسلو) ، جامعة الخليل، فلسطين ، 8-2010/12/9 ،إعداد : حسام التميمي ، هاني بطاط ، 2011 .
4. أكرم نجوان محمد ، وإبراهيم أبو شرخ ، القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو ، دراسة سيميائية . (ماجستير) إشراف : نبيل أبو علي ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2012 .
5. بدر ، ليانة، سماء واحدة ،مجلة الكرمل .ع 83 ، 2005 .
6. جحجوح خضر محمد، ديوان صهيل الروح ، مركز العلم والثقافة ، النصيرات ، الطبعةالأولى1997 .
7. حطيني يوسف ، العودة في الشعر الفلسطيني.www.paldf.net
8. الحوراني عبد الله، التطبيع الثقافي وأثره في الصراع العربي الصهيوني. سلسلة دراسات سياسية(2) منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق غزة فبراير .

9. الخطيب جهينة ، تطور الرواية العربية في فلسطين . (1948-2012) .ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2012.
10. الخطيب يوسف، الأعمال الكاملة . (امنع الخمرة عني) ،ج3،دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون ، دمشق ، بمساندة : الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين ، فلسطين ، رام الله ، الطبعة الأولى ، 2011 ج 3 .
11. خليفة سحر ، رواية الميراث . ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1997 .
12. الخليلي علي ، أبجديات زلزلة النقد في اكتشاف أدب الضحية صحيفة الأيام الفلسطينية.2005/5/23.
13. دحبور أحمد ،الديوان (المقدمة) دار العودة ، بيروت ،1983.
14. دحبور أحمد ،هنا وهناك – هل كان لي – ،دار الشروق ، الطبعة الأولى ، 1997 .
15. درويش محمود ، لماذا تركت الحصان وحيدا. بيروت 1995.
16. درويش محمود،في حضرة الغياب .ط1 ، رياض الريس للكتب والنشر ، 2006 .
17. الديك إحسان، رمزية القناع في شعر سميح القاسم ،مجلة جامعة الأزهر (غزة) م،13 ،ع1 ، 2011.
18. سعيد إدوارد،الثقافة والإمبرالية . ترجمة كمال أبو ديب .ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1997 .
19. سهيل كيوان ، المفقود رقم 2000 ، مؤسسة الأسوار ، عكا ، 2000 .
20. صالحة محمد حسين محمود ،اتجاهات الشعر الفلسطيني بعد أوسلو ماجستير . إشراف نبيل أبو علي ، الجامعة الإسلامية ،2009.
21. طه المتوكل، صورة الآخر في الشعر الفلسطيني . ط1 ، مركز الدراسات الاستراتيجية ، رام الله ، 2005 .
22. طه ، المتوكل : الآخر في الشعر الفلسطيني.. من الوضوح إلى الالتباس. مجلة نزوى . ع 45 ، 2009/7/20
23. العسولي عبد الكريم، ديوان النار والحجر مكتبة النور ، خانيونس ،2001 .
24. علي هيثم الحاج ،محمود درويش وطن في قصيدة .
http://www.arabicnadwah.com

25. العيلة زكي، بحر رمادي غويط .منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة،2000.
26. محاميد مسلم، ديوان (نشيد ...وآخر) . ط1 ، مطبعة الصراط ، أم الفحم ، فلسطين ، 2009 .
27. المصري هاني ، وكالة نبأ الإخبارية المستقلة .http://www.naba.ps 2013/10/3
28. ناصر أمجد ، في الطريق إلى إيثاكا. مجلة الدوحة .ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية . ع 72 ، أوكتوبر 2013.
29. نبيل أبو علي، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية ، ط1 ، القدس ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1999 .
30. يخلف يحي ،نهر يستحم في بحيرة . ط 1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، رام الله ، فلسطين.

صورة نسيج الأمة ونسائها بين الأدب والسينما

- رواية وفيلم "نساء بلا رجال" -

The image of the fabric of the nation and its women between literature and cinema - novel and film"Women without men"-

*- د. وليد الخشاب

*- جامعة يورك، كندا

* walid@yorku.ca

تاريخ الإرسال:01-03-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*-الملخص:

انطلاقاً من مجاز النسيج الاجتماعي والنسيج الوطني، أقترح مقاربة روايةٍ والفيلم المقتبس عنها، إذ يستخدم الفيلم مجاز النسيج بصورة سينمائية شبه حرفية، يترتب عليها تداعي مجموعة من المجازات المتعلقة بفكرة النسيج ذاتها. من خلال تلك المقاربة، أحلل فيلم "نساء بلا رجال" للمخرجة "شيرين نشاط" المقتبس عن الرواية بالعنوان نفسه للروائية "شهرنوش بارسيبور" رغم انتماء الرواية إلى الواقعية السحرية، والفيلم إلى السينما الشعرية والفانتازية، إلا إن العملين - والفيلم بالذات- يمثلان تأملاً مغايراً للسائد في المجاز المتضمن في عبارة "النسيج الوطني" التي يشيع إطلاقها على المجتمعات حين تصورها متماسكة ومترابطة.

الكلمات المفتاحية:نسيج اجتماعي ،مجاز ،رواية ، سينما ،نساء .

Abstract:

Based on the metaphor of social fabric and national fabric, I propose an approach to a novel and its film adaptation , as the film uses the metaphor of fabric in an almost literal cinematic way, which generates a series of metaphors related to the idea of fabric itself. Through this approach, I analyze the film “Women Without Men” by director "Shirin Neshat", based on the novel with the same title by "Shahranush Parsipur". Although the novel belongs to magical realism, and the film belongs to poetic and fantasy cinema, the two works - and the film in particular - represent a different reflection on the metaphor contained in the phrase “national fabric” referring to societies when depicted as united and interconnected.

Keywords : Social fabric, metaphor, novel, cinema, women.

***-مدخل:**

في الرواية الإيرانية المكتوبة بالفارسية والمعنونة"نساء بلا رجال".من تأليف الروائية "شهرنوش بارسيبور"[1] وفي الفيلم الإيراني الأمريكي المأخوذ عنها"نساء بلا رجال" للمخرجة "شيرين نشاط" [2]، يبدو النسيج -حرفاً ومجازاً- كأساس بنائي لتصور المجتمع في حالة الثورة ضد الاستعمار والهيمنة الإمبريالية وضد المتعاونين مع تلك الهيمنة، مما يعزز بصرياً وبلاغياً فكرة اتحاد الأمة في مواجهة محاولات السيطرة على مقدراتها من خارجها.

تقبل هذه الدراسة الفرضية التي يطرحها الباحث ج. بوشنياق، ألا وهي أن مجاز الأمة باعتبارها نسيجاً هو مجاز يستخدمه الأدب لبناء هويات تندرج داخل الجماعة الوطنية، وهويات تُقْصَى خارج تلك الجماعة[3]. في الفيلم موضوع هذا المقال، يضم مجازُ النسيج نساءَ الأمة الثائرات إلى رجالها المنتفضين في مظاهرات عارمة بالفضاء العام، ضد التدخل البريطاني الأمريكي لقمع حركة الدكتور مصدق الوطنية. وبالتالي، يقصي ذلك المجاز مجتمعَ الأرستقراطية اللاهي المنعزل داخل جدران فيلا باذخة تتقاطع صورها مع صور المظاهرات بالشارع.

وفيما يلي أطرح -انطلاقاً من تلك الأرضية- الفرضية الآتية: يذهب الباحث باتريس ماير بيش إلى أن مجاز النسيج الوطني يتمتع ببُعْدٍ معرفي واجتماعي. ويؤكد ماير بيش: "إن كل نسيج اجتماعي يتكون ويتطور ويتماسك ويتواءم مع الظروف، انطلاقاً من عملية نسج للمعارف". ويوضح أن النسيج الاجتماعي عبارة عن "تفاعل بين أشخاص باحثين عن الحريات"[4]. في الفيلم محل التحليل، يتجلى النسيج الاجتماعي للأمة في حال اندلاع الثورة في لحظة المظاهرات التي تصور التقاء رجال الأمة ونسائها في الشارع دفاعاً -أو بحثاً- عن الحرية التي يهددها التدخل الإمبريالي الغربي الهادف إلى منع تأميم نفط البلاد. وفي الرواية والفيلم تتناسج معارف الذوات المختلفة بشكل مجازي حالم، بل وربما بشكل صوفي، لتنتج نسيجاً روحياً/نفسياً لذات كبرى تسعى للتحرر سواء للتحرر من هيمنة سياسية واقتصادية أو من قيود المجتمع المحافظ التي تحبس الروح والخيال. لا توجد بالرواية تفاصيل تاريخية تحدد سياق الأحداث بزمن الانتفاضة الوطنية في فترة حكم الدكتور مصدق، لكن هناك تركيز

سردي في الرواية على فكرة الفردوس الذي تنسجه أرواح النساء المتجمعات في تلك المدينة الفاضلة.

لكن أضيف أن ذلك البعد المعرفي والتحرري يتقاطع مع بعد أسطوري، يتجلى في العملين الفنيين محل الدراسة من خلال تقارب الأضداد وتعاضدها: فتفاعل النساء والرجال في مظاهرات الشارع، وتقاطع اللونين الأبيض والأسود في مشاهد الفيلم يرسمان هنا نسيجاً أسطورياً يتسامى فوق محض السياق التاريخي المحدد المتصور في الرواية والفيلم.وبالتالي لا يرسم مجاز النسيج البصري محض جماعات داخل وخارج ثوب الوطن، بل هو أيضاً يستدعي مجازات كونية للخير والشر، والتحرر والتقيد. ويتمثل ذلك في مجاز البساط/الفردوس في العالم المفارق الفانتازي، الصوفي، الذي ترسمه الرواية والفيلم؛ ففي الرواية، النسيج ليس نسيج الأمة، ولكن الصعيد الذي تتجمع عليه أرواح الباحثين عن الحرية الروحية في فردوس خيالي؛النسيج هنا نسيج طوباوي لمدينة فاضلة متخيلة. أما في الفيلم، ففكرة النسيج الوطني تتجسد بصرياً على الشاشة، من خلال تفاعل الأثواب والبشر مرتديي تلك الأثواب التي تشكل "قماشا" متصلاً يعادل فكرة نسيج الوطن.

1/نساء ينسجن الأمة بلا رجال:

تفردت المصورة الفوتوغرافية وفنانة الفيديو والمخرجة السينمائية "شيرين نشاط" على ساحة الفنون البصرية العالمية منذ التسعينات من القرن العشرين. واشتهرت الفنانة الإيرانية الأمريكية بسبب استخدامها في أعمالها الفوتوغرافية وفي فيديوهاتها الفنية تشكيلات بصرية تعتمد على المقابلات القوية بين كتل من اللونين الأبيض والأسود، التي توازي -في أغلب الأحوال- تضادات بين جماعات من النساء المتشحات بالسواد وجماعات من الرجال ذوي القمصان البيضاء. لذلك كان عرض فيلمها السينمائي الروائي الأول حدثاً لفت أنظار المهتمين بإنتاج النساء الفني وبالفنون التشكيلية عامة. وفيلم شيرين نشاط "نساء بلا رجال" (إيران/الولايات المتحدة، 2009) مأخوذ عن رواية بالاسم نفسه للروائية الإيرانية الشهيرة "شهرنوش بارسيبور"، والتي نشرت في إيران عام 1989. لا يركز الفيلم على التقنية التي اشتهرت بها "نشاط" في بداياتها على الساحة الفنية الأمريكية، والتي تعتمد إنتاج صور

أغلبها لنساء وقد نقشت على أجسادهن نصوص بالحرف الفارسي/العربي. وعلى أية حال، فهذه التقنية مرجعها الوشم لا النسج والحياكة.

أما في فيلم "نساء بلا رجال"، فعمليات الإبداع تستثمر أكثر من نموذج نشأ لصيقاً بعالم النسج والحياكة. فالفيلم لا يكتفي بعرض مجاز النسيج، بل إن بنيته البصرية الفنية تعتمد مجازات النسج والحياكة نفسها،وقد نشأ الفيلم من عدة مشروعات قصيرة، يحكي كلٌ منها حكاية واحدة من حكايات خمس شخصيات نسائية في العاصمة الإيرانية طهران؛إذ تدور الحكايات في الخمسينات من القرن العشرين، إبان الانتفاضة الشعبية المؤيدة للدكتور محمد مصدق رئيس الوزراء الذي قاد حركة وطنية لتأميم نفط البلاد وسعى لتحرير البلاد من هيمنة الإمبريالية البريطانية/الأمريكية.

يتضمن فيلم "نساء بلا رجال" عدة مشاهد تصور المظاهرات المؤيدة لسياسة الاستقلال الاقتصادي وللدكتور مصدق نفسه في صراعه مع المملكة المتحدة -والغرب عموماً- من أجل تأميم النفط الإيراني، وذلك عشية الإنقلاب الذي أطاح بمصدق وأغرق البلاد في حكم الشاه التسلطي، بواسطة رئيس وزراء من الجيش.

صورت "نشاط" عدة أفلام قصيرة كل منها يدور حول فتاة طهرانية لها مشكلة مع المجتمع بسبب التسلط الذكوري وتزمت التقاليد، الموازيين لتسلط الحكم الملكي على البلاد. فمثلاً نتابع قصة الفتاة التي يصر أخوها على تزويجها برجل لا تحبه، وقصة الفتاة التي تعمل بالدعارة، وقصة الفتاة التي تعاني خوفاً يكاد يكون مرضياً من الرجال. ثم لصقت "نشاط" هذه الأفلام بعضها ببعض بواسطة المونتاج، وكأنها حاكت الأفلام القصيرة بعضها إلى بعض. لتتجلى هنا أول ممارسات النسج والحكاية، أي لصق مِزقٍ من أنسجة الحكي بخيط فني وجمالي واحد، يجعل من القطع المتفرقة ثوباً واحداً. وكأن المخرجة قد استرجعت التعبير العربي البديع: "التوليف" -الذي لم يصمد في قاموسنا السينمائي بالعربية- للإشارة لعملية المونتاج التقنية. فما قامت به المخرجة تقنياً هو بالفعل عملية توليف، أي عملية بموجبها تتآلف قطع مختلفة في نسيج فني متساوق.

ثم صورت "نشاط" بقية أحداث الفيلم التي تعرض في قالب من الواقعية السحرية قصة هروب كل من هاتيك الفتيات من تسلط الذكور على حياتهن، ليلتقين جميعاً في منزل منعزل ذي حديقة -أو لنقل أيكة- وكأنه فردوس نسائي لا مكان للرجال فيه، كما تشير إيمانويلا بيللوني وفيلومينا موسكاتيللي في دراستهما عن شيرين نشاط[5]. أما الناتج النهائي، ففيلم متماسك متآلف لا يبدو فيه أثر لمبدأ القص واللصق، أو الفتق والرتق على وجه التحديد.

يتأسس بناء فيلم "نساء بلا رجال" على نموذج الباتش ورك، أي على نموذج نسيج مكون من مزق وقطع متباينة تمت حياكة بعضها إلى بعض. لكن يتميز الفيلم الإيراني بأنه ليس مجرد مِزَقٍ/فصول متفصلة، بل تتضافر فيه بالتوازي حكايات الفتيات المقموعات حتى تتساوق جميعاً في نسيج سردي واحد. على خلاف أفلام فنية أخرى تتبع نموذج الباتش ورك نفسه، مثل فيلم "لون الرمان" للمخرج السوفييتي باراجدانوف، فإن فيلم "نشاط" ثري بالسرد، سواء في وحدات الحكاية الأولية، التي تعرض قصة كل من الفتيات، أو في ثلثي الفيلم الأخيرين، حين تتضافر كافة الخيوط السردية لتنسجها المخرجة في "قماش" واحد، معتمد على مركزية المكان الذي تعود إليه الأحداث دوماً، ألا وهو فردوس النساء/المنزل المنعزل. هكذا لا يبدو على السطح أن هذا النسيج السردي قد "كسى" خمس قطع سردية تحكي حكايات منفصلة لخمس فتيات.

المثير هو أن الفيلم يتتبع الروح العامة لبنية الرواية المقتبسة. فقد قسَمت شهرنوش بارسيبور عملها إلى خمسة عشر فصلاً معظمها قصير، قد يقتصر على صفحة واحدة أو يزيد إلى ما يقرب من خمس عشرة صفحة. مثلما فعلت نشاط في فيلمها، تعنون بارسيبور فصول روايتها بأسماء الفتيات اللاتي تتبع حكاياتهن، إلا إن الفتاة التي اسمها مؤنس تحتل الصدارة، إذ إن أربعة فصول تحمل اسمها، وأول ثلاثة منهم فصولٌ تتوالى. لا تبدو استعارة القص واللصق أو حياكة المزق واضحة في النص، إلا من حيث إن الفصول تتوالى بغير ترتيب، وكأنها مزق تحمل كل منها اسم السيدة التي يتمحور الفصل حولها. لكن في كلمة المؤلفة التي تذيل طبعة 2012 من النسخة الإنجليزية من الرواية، تتعد استخدامات

بارسيبور لموتيفة القماش ولمجازات النسج. فهي تفتتح التذييل باستدعاء ذكرى متجر كانت ترتاده في طفولتها تخصص صاحبه في إصلاح جوارب النساء وفي تأجير الروايات بثمن زهيد، وتعترف أن حبها للأدب قد بدأ منذ تلك اللحظة. كأن الكتابة والحكي منذ بداية تشكل وعي بارسيبور ترتبطان بالمنسوجات والملابس.

وتستخدم الروائية في تذييلها مجاز النسج مرتين حين تتحدث عن شخصية صاحبة البستان التي تحتضن النساء الهاربات من جحيم الرجال. فمرة تقول إنها "نسجت" شخصية صاحبة البستان بمزجها بسمات شخصية أمها. ومرة تكتب إنها "حاكت" شخصية أمها إلى شخصية ابنة خالتها لتصنع من اجتماعهما شخصية صاحبة البستان. هذا الحضور القوي لمجازات الغزل والنسج والحكاية يتعاظم ويتفصل في الفيلم الذي سوف تعده شيرين نشاط عن رواية شهرنوش بارسيبور. ويبدو أن الروائية تتمثل ذلك التكامل بين عملها والفيلم المقتبس عنه، إذ تختتم التذييل بقولها: "ليس هناك من شك أن "نساء بلا رجال" تعود الآن إلى شيرين نشاط بالقدر نفسه الذي تعود إلي."

2/بساط الأمة، ومجاز العالمين:

يعج فيلم "نساء بلا رجال" بالاستعارات المستقاة من مجال النسج. على أنه ثمة مصادفة وحيدة وجهة بين بنية الفيلم البصرية والمكانية والسردية وبين فكرة البساط تحديداً،حيث تكمن هذه المصادفة في أن محور الفيلم المكاني هو ذلك الفردوس الذي تفضي إليه خيوط السرد أو تستطرد انطلاقاً منه، راجعة إلى الماضي في فلاش باك أومستشرفة فضاءات مغايرة له في هيمان/هذيان مخايل (فانتازي)، لتنتهي في المحصلة الأخيرة بالعودة لفضاء الفردوس الأرضي/المنزل. فالأبسطة الشرقية بنت المجتمعات التي يغلب عليها الموروث الإسلامي، والتي يمثل "السجاد العجمي" نموذجها الأصيل،إذ تنتج رسوماتها وزخارفها، على تنوع طرزها، وفقاً لمجموعة من الأنماط والنماذج الأصيلة،وتحتل تيمة البستان/الفردوس بينها مكانة هامة سواء في الأبسطة "الاحتفالية" الفاخرة من طراز شاه عباس مثلاً، والمستخدمة عادة في الصالونات، أو في الأبسطة المستخدمة أساساً للصلاة.

في البنية البصرية لسجادة الصلاة ذات الفردوس، يحتل المركز تجريداً لمحراب بينما تشكل الموتيفات المعبرة عن الفردوس إطار السجادة، الذي يحيط بالعالم الأرضي، كما تؤكد الباحثة جانيس سمرز هربرت[6]. قد نرى في هذا التراث معلماً من فكرة وحدة الوجود: أن السماء (موقع الفردوس) محايثة للأرض (موقع الصلاة) وأن المحراب وسيط/باب يفضي بالذات من موقع لآخر. وقد نرى فيه تذكرة للذات بأن عالم الغيب يحيط بها و "يحكم" قدرها في عالم الشهادة. المهم أن فيلم" نشاط" يضع الفردوس في عالمنا الأرضي، عالم الشهادة، وأنه يجعل الفردوس في أطراف عالمنا هذا، أو على هامشه.

كلا من فردوس السجادة وفردوس الفيلم على الحافة، وكلاهما يعادل ويحيد إحباطات العالم بطاقته الروحية الإيجابية. لكن الفارق أن فردوس الفيلم يقسم العالم إلى نصفين: عالم الشهادة الذكوري، عالم الصراع بين المستضعفين والمستكبرين وبين النساء والذكوريين في جانب، وعالم الصفاء، فردوس النساء بلا رجال، عالم الغيب بمعنى ما، في جانب آخر. عالم الصراع هذا يتمثل -على سبيل المثال- في الشارع حيث اندلعت المظاهرات الوطنية، أو في المنازل الرجعية حيث يستقوي الرجال الذكوريون ويهينون النساء. أما العالم الطوباوي الذي تختفي فيه متاعب النساء فهي تلك الجنة التي تعيش فيها النساء بلا رجال، والتي تتجسد في مجاز الفردوس المحيط بالبساط الفارسي، وفي مجاز الفردوس/الحديقة المنعزلة في المنزل الماورائي الذي تلجأ إليه نساء الفيلم.

في السجادة، يظل الفردوس إطاراً وغايةً، والمحراب المنقوش في وسط البساط مركزاً، بينما في الفيلم الفردوس هو عالم مواز على حافة العالم السياسي التاريخي. لكن على مدار نصف الشريط يصير الفردوس مركزاً لحياة البطلات وتأملاتهن في الحياة. أي أن الفيلم يقلب دور الفردوس الروحي في تراث الأبسطة البصري، ويجعله متحققا في العالم التاريخي، بل ويضعه موضعا مركزيا موازيا لمركزية العالم اليومي. بينما يحتل المحراب مساحة بسيطة -هامشية- في أول الفيلم، حين تذهب إحدى الفتيات إلى المسجد، بحثاً عن الصفاء وعن بداية جديدة لحياتها بعد أن هجرت مهنة الدعارة، فلا تجد من جموع المصلين الذكور من يهتم بالاستماع إليها أو حتى ملاحظة وجودها.

3/النسيج الاجتماعي والعقدة السياسية:

إذاً "شيرين نشاط" تقدم على إخراج فيلم يقلب أنساق التقاليد الجمالية والمعيارية والميتافيزيقية في ثقافتها المسلمة. ويتمثل ذلك على وجه الخصوص في استخدامها لمفهوم النسج وموتيفاته في فيلم "نساء بلا رجال". أما عن فاعلية موتيفات النسج بعامة، فلعل الاستعارة المركزية التي تهيكل مشهداً رئيسياً في منتصف الفيلم تقريباً هي أقوى مساهمة دلالية لفكرة النسيج الاجتماعي للأمة/نسيج حكاية الأمة. نحن في عام 1953 والمظاهرات العارمة تملأ شوارع طهران تأييداً لرئيس الوزراء الوطني الدكتور مصدق الذي أمم النفط الإيراني ليضمن حصول بلاده على ثمن عادل له، بينما بريطانيا مدعومة من الولايات المتحدة تعارض هذا القرار. فالتأميم يحرم شركات النفط البريطانية من مكاسب هائلة تحققها من جراء شرائها النفط الإيراني بثمن زهيد وبيعها إياه مكرراً، مستفيدة من الفارق الشاسع بين سعر الشراء البسيط وسعر البيع المرتفع، كما توضح السيرة السياسية لمصدق التي درسها فرهد ديبا[7].

في الفيلم، تخرج إحدى الفتيات واسمها "مؤنس" إلى أحد الميادين لتشارك في مظاهرة وطنية حاشدة. يبدأ المشهد بلقطة بعيدة المدى للميدان الذي يتوسط تقاطعاً لشارعين وهو شبه خالٍ. ثم تبدأ جماعات المتظاهرين في الزحف على الميدان. من ناحية تدخل صفوف عديدة من المتظاهرين أغلبهم من الرجال الذين يرتدون جميعً قمصاناً بيضاء، ومن الناحية المقابلة تدخل صفوف من النساء يرتدي أغلبهن اللون الأسود أوألوانا داكنة. يعتبر هذا التوزيع للكتل اللونية وللنوع بمثابة البصمة الخاصة لشيرين نشاط، التي كثيرا ما صنعت أفلاما فيديو قصيرة مبنية على تقابل كتلة نسائية متشحة بالسواد بكتلة رجالية لابسة الأبيض، واختلف النقاد في تأويل هذه السياسية اللونية: بعضهم يقوم بإسقاطها على فكرة أن المرأة المسلمة عامة أو الإيرانية خاصة، مقموعة مكسوة معزولة، بينما الرجل المسلم يرتدي لونا زاهياً ويتحرك بحرية. والبعض الآخر يرى أن المخرجة/المصورة تستخدم التقابلات كمبدأ تشكيلي يهيكل عالمها البصري، الذي كثيرا ما

يتشكل بالأبيض والأسود، وكنقطة انطلاق للتفكير في الاختلافات والتوترات بين الجنسين بشكل عام.

أميل للرأي الثاني وأستند في ذلك إلى المشهد المذكور. في تعليقاتها على الفيلم كثيرا ما أشارت "شيرين نشاط" إلى انتفاضة الإيرانيين في الخمسينات بقيادة الدكتور مصدق، كمثال على حركة اجتماعية وسياسية تقدمية تعرضت لمؤامرة أمريكية/ بريطانية لإجهاضها، بما يعني ضمنا أنها حركة تقدر دور المرأة المساوي لدور الرجل، وبالتالي لا يمكن أن يكون التشكيل: الرجل/الأبيض مقابل المرأة/الأسود إشارة لقهر المرأة المسلمة، وإنما هو تأكيد على التمايز المثري في المجتمع. في الفيلم، اللون الأسود علامة على النساء واللون الأبيض على الرجال، دون أن تكون هناك قيمة معيارية حقيقية للألوان. ربما كان الأسود مرتبطاً بآلام النساء والمتاعب التي يتكبدنها على مر العصور، لكنه في الفيلم ليس إشارة لقمعهن. الأبيض والأسود متلازمان في الفيلم كمبدأ بصري يشير على تجاور وتضافر النساء والرجال في النسيج الوطني، في لحظة يقظة وطنية.

بعد اللقطة الجامعة للرجال والنساء إذ يزحفون إلى الميدان، تتعاقب لقطات بعضها بعيد، يظهر احتشاد الجماهير في الشارع، وبعضها قريب يركز على الفتاة، مؤنس. إيقاع الكاميرا الهادئ وطول اللقطات النسبي يجعل هذه اللحظة المؤثرة تبدو وكأنها لزمن يتمهل، وكأنها تشير إلى مفرق تاريخي حاسم، إذ يتضافر الرجال والنساء في حماس وطني وتقدمي ضد الهيمنة الغربية. لكن المثير أن تتابع اللقطات يلفت النظر إلى أن كتلتي الأبيض والأسود تتفتتان وكلما امتد المشهد، كلما لاحظنا أن الرجال والنساء يتمازجون –أو لنقل "يتناسجون". فبعد أن كانت اللقطات الأبعد تظهر كتلتين لونيتين متباينتين يتمايز فيها النساء والرجال، بدأت اللقطات العامة تظهر ما يشبه النسيج الأبيض المرقش بالأسود، لأن الرجال والنساء قد اختلط بعضهم ببعض.

إن هذه استعارة صريحة لفكرة تضافر النساء والرجال، وتواثقهم جميعاً في نسيج وطني واحد لونه أبيض مختلط بالأسود (وبالعكس). ويزيد من قوة هذه الاستعارة أن اللقطات المقربة تعرض لحركة الفتاة "مؤنس" وهي تجوب الحشود يمينا ويساراً. تارةً، تثبت

الكاميرا وتتحرك "مؤنس"، وتارةً أخرى، تتحرك الكاميرا نفسها يميناً و يساراً، و في كل الأحوال تنتقل"مؤنس" من خط يصطف عليه المتظاهرون إلى خط/صف تالٍ له. في تلك اللقطات، نرى مؤنس متشحة بالسواد تماماً، بينما يغلب على الخلفية وراءها مباشرة اللون الأبيض. يبرز هذا التضاد حركة مؤنس التي تشبه حركة الإبرة أوالخيط الأفقي في النول-خشبة الحائك- كما يتحرك الخيط الأفقي على النول يمينا ويسارا، متعامدا مع الخيوط الرأسية، تتحرك "مؤنس" بين الاتجاهين، متعامدة مع الخطوط البيضاء الرأسية التي هي قامات الرجال الواقفين خلفها وحواليها، وكما يمر الخيط الأفقي في النول بحيث تضيف حركته إلى طول البساط، تمر "مؤنس" بين صفوف المتظاهرين، متقدمة من الخلف إلى الأمام.

يعضد من هذه القراءة لتشكل النسيج الوطني بالصورة أن إيقاع الصور يتباطأ، بينما تتزامن اللقطات المقربة لمؤنس مع ظهور صوتها من خارج الكادر كأنها في مناجاة، تحكي عن تفتح وعيها بذاتها كامرأة وكذات مواطنة، تندرج في نسيج المجتمع وحركته الوطنية، لا تشعر بفارق بين الناس، بل تشعر بتلاحمهم وباندماجهم في كيان (وطني) واحد. أي أن تشكل البساط/النسيج الوطني للجماعة يصاحبه في الآن نفسه بزوغ ذاتية أنثوية متفردة تملك زمام كلامها ولا ترى تناقضا بين انسجامها في نسيج جماعي وتفتح وعيها السياسي برغبة الجماعة في الاستقلال السياسي والاقتصادي من ناحية، وبين تفردها وتحققها كفرد مستقل داخل المجتمع، من ناحية أخرى. بل إن صورة الإبرة التي تنسج نسيج الجماعة يمكن تقصيها لتعبر عن الدور البارز للمرأة في تشكيل هذا النسيج: فصانعة الفيلم امرأة والشخصية التي تضم خيوط الأفراد في نسيج بصري جماعي هي الفتاة "مؤنس" والصوت الذي يعبر عن الوعي بهذا "التناسج" هو صوتها النسائي.

في الفيلم تتفصل وتتعاظم فكرة النسيج (الوطني) بينما في الرواية تشير الكاتبة بارسيبور إلى المظاهرات في بضعة أسطر فقط. يبدأ الفصل المعنون "مؤنس" والذي عنوانه الفرعي "الموت" بعشرة أسطر فقط تصف فيها الراوية المظاهرات التي ترى مؤنس أحداثها عن بعد، بينما ذهنها مشغول برغبتها في الانتحار بإلقاء نفسها من فوق سطح بيتها، حيث حبسها أخوها عقاباً لها على عصيانها أوامره ورغبته في تزويجها غصباً. يركز الفصل على

انتحار البطلة، وتكاد تكون المظاهرات والإشارة إلى إطلاق النار على المتظاهرين بيد رجال السلطة الموالين للاستعمار مجرد طيف في خلفية خيالات وتأملات البطلة لحظة إلقائها نفسها من علٍ. آخر ما يخطر ببال مؤنس قبل أن تنتحر هو ذكرياتها عن العذرية وعن تصورها كطفلة عن العذرية بوصفها ستاراً (في إشارة إلى غشاء البكارة)، ثم إدراكها وهي أكبر قليلاً أن "العذرية" (كذا تكتبها) ليست ستاراً بل فتحة.

يبدو المجاز المضمر هنا هو أن اغتصاب الوطن على يد رجال السلطة الذين يقتلون المتظاهرين معادل للاغتصاب المعنوي الذي كادت تتعرض له مؤنس بسبب إجبارها على الزواج ممن لا ترغبه، والذي توحي به ذكرياتها عن غشاء البكارة بوصفها ستاراً ثم فتحة. ويختتم النص ذلك المجاز بانتحار مؤنس الذي ينبئ القارئ ضمنا بتعرض المتظاهرين أيضاً للقتل، أو يوحي بأن وقوفهم الشجاع في وجه شرطة الطغاة يعادل انتحاراً كانتحار مؤنس. رغم أن الرواية لا تفصل مشاهد المظاهرات بالقدر الذي يفعله الفيلم، إلا إن استحضار مجاز "الستار" يشي بالتوازي بين البراءة/ غشاء البكارة التي يفضها قمع المظاهرات مثلما تتحول ذكريات مؤنس من صورة الغشاء كستار إلى صورته كفتحة، قبل أن تنتحر بسطرين.

4/الذات الناسجة بين الفرد والجماعة:

لا يسعني هنا إلا أن أشير لدلالة ربما كانت وليدة المصادفة: فاسم شخصية الفتاة التي "تنسج (خطاب) الوطن" بحركتها هو "مؤنس". والجذر الفارسي "أنس"، مثله مثلما في العربية، يعبر عن الرؤية وعن الإحساس بالراحة في وجود الآخر، بفضل رؤية الذات لهذا الآخر، كما في استخدامنا للفعل آنس ولمفهوم الإيناس من ناحية، ولكلمة الأنس ومفهوم المؤانسة من ناحية أخرى. فالفتاة تنسج بساط الجماعة بحركتها وبشهادتها لموقف المظاهرة الذي تتناسج وتتناسق فيه الجماهير، برؤيتها لانبزاغ هذا الحدث وبكونها ترينا الحدث نفسه، لتصير بذلك شاهدة على تضافر الجماهير و "رائية"، "مؤنسة"، تستشرف تداعيات هذا الحدث. وكذلك تثير "مؤنس" بحركتها ومناجاتها التي نسمعها الألفة والتآلف بين المشاهدين المتعاطفين مع قضاياها وبين المتظاهرين في الفيلم، وبين المتظاهرين بعضهم بعضا، لتصير "أنيسة" تنشر الأنس بين الناس.

لا مكان في هذا المشهد لتداعيات الإغواء التي تصاحب فعل النسج، كما في حكاية سرسيه الإغريقية القديمة. في ملحمة الأوديسا، تنشد الربة الساحرة سيرسيه نشيداً غاوياً يخلب لب البحارة الإغريق وهي تنسج على نول، مجسدةً كون النسج مجازاً للإغواء، كما في عبارة: "تنسج حبائلها حول ضحيتها". لكن في المشهد المعني في فيلم "نساء بلا رجال"، نرى علاقةً بين الفيلم ومشهد آخر في الأساطير الإغريقية. في قصة أريان، تمنح الأميرة حبيبها البطل ثيسيوس بكرة من خيط قبل دخوله إلى متاهة يلاقي فيها وحشاً. يمسك كل من الحبيبين بطرف من طرفي الخيط، وحين ينتصر ثيسيوس على الوحش ويصرعه، يخرج البطل ناجياً من المتاهة مهتدياً بالخيط الذي أمسكت حبيبته أريان بطرفه الآخر. في فيلم "نساء بلا رجال" تتحقق فكرة خيط أريان الذي يربط الذات بالآخر، كما ارتبط ثيسيوس بحبيبته أريان عبر خيط أمسك كل منهما بطرفه. ليس من تعبير عن الالتقاء بالآخر والاندماج معه في الجماعة بالفيلم، أقوى من مشهد اجتماع النساء والرجال في المظاهرات، حيث يتلاقى رجال ونساء لا يعرف بعضهم بعضاً وينتظمون في نسيج وطني واحد من خلال اتفاقهم على هدف وطني واحد. والمصادفة البليغة هي أن الخيط في قصة ثيسيوس وأريان الإغريقية كان يربط بين حبيبين يصارع أحدهما وحشاً، بينما ربطت مؤنس/الخيط التحرري بين أفراد الجماعة التي تصارع (وحش) الهيمنة الخارجية .

كما تتفق فاعلية "مؤنس" مع فاعلية بينلوب ناسجة الثوب/حاكمة الزمن في الأسطورة الإغريقية على صعيد تسامي الذات على الزمن، وإن اختلفت تداعيات نشاط كل منهما. بعبارة أخرى، يشير نموذج بينلوب إلى ذات تنسج حكاية متفردة وتتحكم في زمنها، بينما اجتباء "مؤنس" لهذا النموذج يشير إلى ذات متفردة تنسج نفسها وجماعتها في آن، دون تركيز على مسألة التحكم في الزمن، ودون فصل لازدهار الذات الفردية عن الذات الجماعية، ودون ارتباط هذا الازدهار بصراع بين نوعين – على عكس حالة بينلوب التي يتأسس فعلها على مقاومة تجاوزات ذكورية تحديداً.لذلك فنسيج فيلم "نشاط" يحمل أرضية "مسكونية" إخائية، تتبنى التوافق بين الرجال والنساء، على عكس ما قد يوحيه جو السرد العام، الذي يتركز على فكرة لجوء نساء إلى فردوس لا رجال فيه.

***-خاتمة**

إن كان الفيلم الروائي التخييلي يعتمد جماليات النسج في السرد، بحَبْك خيوط الحكاية ونَسْج أحداث وصور على مدار أسطوانة أو شريط، وإن كان الفيلم عامة كبساط يُفرَدُ ناشراً موتيفاته البصرية، فإنه كذلك -إذا لجأ إلى استثمار صورة البساط كرمز أوكمولد بصري ودلالي- يُفَعِّلُ في واقع الأمر ما أسميته في مقال آخر: مفهوم البساط السينمائي[8]. وإن كان الحكي في عمل روائي يشكل غزلاً لخيوط قصة وحبكة لعقدتها ونسجاً لنصها، فإنه كذلك يُفَعِّلُ واحداً من المعاني الحرفية لكلمة السرد وهو النسج أوحياكة الجلد أو الدرع، وثمة مصادفة بالغة الدلالة في أصل كلمة (Text) الأوروبية والتي تعني "نص"، إذا إنها مشتقة من فعل (Texere) اللاتيني ومعنا "ينسج".

في رواية "نساء بلا رجال" للكاتبة "شهرنوش بارسيبور" والفيلم المقتبس عنها للمخرجة "شيرين نشاط"، بالعنوان نفسه، تذهب فاعلية صورة النسج إلى مدى أبعد؛ففي الرواية، تتمادى فكرة النسج إلى تفعيل وأداء صورة البساط كمعادل للفردوس أو للمدينة المثالية التي تنتهي فيها متاعب النساء. ،وإلى ذلك، يضيف الفيلم تفعيل عملية تشكل وتآزر النسيج الاجتماعي بصرياً ومجازياً على المستوى المفهومي وعلى المستوى السياسي،وبالتالي يتجلى في الفيلم مفهوم النسيج الاجتماعي باعتباره تضافراً لرغبات أشخاص متعددين في تحقيق الحرية، ويسهم بذلك في فاعلية مجاز النسيج كمجاز قومي.

***- الهوامش والإحالات:**

[1] Parsipur, Shahrnush. (Translated by Faridoun Farrokh). *Women Without Men*. New York. Feminist Press at CUNY. 2012. Originally published in 1989 in Persian.

[2] Sherin Neshat (dir.). Women Without Men. (Iran, USA, 2009). Distributed by Indiepix Films, USA. (100 min.)

[3] Bosnjack, J. "National Fabric: Understanding Nations Through Conceptual Metaphor"DOI: 10.18485/bells90.2020.1.ch3

[4] Meyer-Bisch, Patrice. « Cultiver la texture sociale. Comprendre le potentiel social des droits culturels ». *Vie Sociale*. 2014. No 5.

[5] Belloni, Emanuela & Moscatelli, Filomena (eds). *Sherin Neshat. 2002-2005*. Milan. Edizioni Charta. 2005.pp.51-61 and 68-73.

[6] Summers Herbert, Janice. *Oriental Rugs : The Illustrated Guide*. London. Macmillan. 1978.

[7] Diba, Farhad. *Mossadegh. A Political Biography*. London. Croom Helm. 1986.pp.115-122; 147-168; 179-189

[8]وليد الخشاب. "البساط والنسج بوصفهما مجازاً في السينما الروائية والوثائقية". القاهرة. الجامعة الأمريكية بالقاهرة. مجلة ألف. رقم 32. ص 228-255

***-قائمة المصادروالمراجع:**

1- Belloni, Emanuela & Moscatelli, Filomena (eds). *Sherin Neshat. 2002-2005*. Milan. Edizioni Charta. 2005.

2- Bosnjack, J. "National Fabric: Understanding Nations Through Conceptual Metaphor"
DOI: 10.18485/bells90.2020.1.ch3

3- Diba, Farhad. *Mossadegh. A Political Biography*. London. Croom Helm. 1986.

4- Meyer-Bisch, Patrice. « Cultiver la texture sociale. Comprendre le potentiel social des droits culturels ». *Vie Sociale*. 2014. No 5.

5- Parsipur, Shahrnush. (Translated by Faridoun Farrokh). *Women Without Men*. New York. Feminist Press at CUNY. 2012. Originally published in 1989 in Persian.

6- Summers Herbert, Janice. *Oriental Rugs : The Illustrated Guide*. London. Macmillan. 1978.

7- وليد الخشاب. "البساط والنسج بوصفهما مجازاً في السينما الروائية والوثائقية". القاهرة. الجامعة الأمريكية بالقاهرة. مجلة ألف. رقم 32. ص 228-255 .

Filmography:

1- Sherin Neshat (dir.). Women Without Men. (Iran, USA, 2009). Distributed by Indiepix Films, USA. (100 min.)

جينالوجيا المصطلح النقدي لدى يوسف وغليسي
Genealogy of the critical term at yucef oughlici

*- د/ سامية بن دريس
*- مخبر الأبحاث الأدبية والنقدية
*- المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف _ ميلة_
* s.bendris@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال:23-02-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*- الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استكشاف الإشكالية المصطلحية كما قاربها يوسف وغليسي في كتابه النقدي " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، متتبعا أهم قضاياها على مستوى تأصيل المفاهيم النظرية،ومراحل تشكل المصطلح ومعايير صياغته وآلياته إلى غاية تداوله. ثم ربط العلاقة بين المصطلح والمناهج النقدية، حيث تمّ التركيز على المناهج النصانية التي كشفت عن أزمة تلقي المصطلح في النقد العربي وما اعتراها من تعقيدات وفوضى.

الكلمات المفتاحية: جينيالوجيا، المصطلح، النقدي، المناهج، النصانية.

Abstract:

This paper aims to explorer the problematically of terminology in arabic critic, as Youcef Oughlici approached in his book " terminology problematically in new Arabic critical discourse" , when he followed the each concepts, and steps of the term, and his evolutions; in addition to the basics of formulating the terms to practice it. In an other side the researcher linked between terms and critical methods , we means certelly textual methods, which explorered the complex problematic in Arabic critic.

Keywords: Genealogy, term, critical, methods. textual

***- مدخل:**

أصبحت الإشكالية المصطلحية التي طالت الخطاب النقدي العربي المعاصر واحدة من الهواجس التي تشغل بال المشتغلين بهذا الحقل، لاسيما مع تفشي فوضى الاستعمال المصطلحي الذي وسم كل منهج، ومن ثم وقع الخطاب النقدي العربي في أزمة حادة، أفضت إلى تمييع توظيف المصطلح وارتباك في التداول بسبب الغموض والتعقيد الذي شابه.

هذا الواقع دفع عديد الباحثين الجادين بالسعي - باذلين قصارى جهودهم- لإيجاد حلول لهذه الأزمة، ونذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر عبد السلام المسدي في "قاموس اللسانيات" ورشيد بن مالك في "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي"، وسعد مصلوح الذي دأب على وضع فهرس للمصطلحات في نهاية كتبه أو فصولها.

ويمكننا القول إنّ الناقد يوسف وغليسي هو أحد أهم الأقلام المتخصصة التي عنيت بهذا الحقل المعرفي، حيث أولى هذه الإشكالية الكثير من الاهتمام خاصة في كتابه" **إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد**" الذي استقصى فيه - رافدا الجانب النظري بالجانب التطبيقي- واقع المصطلح في النقد العربي المعاصر عبر هجرته من بيئته الغربية واستيطانه في البيئة العربية وما لقاه من عنت وتحور للتأصل داخل هذه الثقافة المستقبلة.

لذلك فإن بحثنا هذا يهدف إلى مساءلة المنجز المصطلحي لدى هذا الباحث الجاد من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية:

_ ما نصيب التنظير لدى الباحث يوسف وغليسي؟

_ ما المعايير التي وضعها الباحث للمصطلح؟

_ وما هو منهجه في دراسة المصطلح؟

و سعيا للإجابة عن هذه الأسئلة تناولنا محورين أساسيين هما:

_ مفاهيم نظرية حول المصطلح

_ المصطلح وعلاقته بالمناهج النقدية.

1- مفاهيم نظرية:

يذهب يوسف وغليسي _ مع ابن خلدون_ إلى أن المصطلحات هي مفاتيح العلوم، لذلك وجب العناية بها، لاسيما في علاقتها بتحديد شبكة المفاهيم ذات الصلة بحقل معرفي بعينه؛ ذلك أنها – المصطلحات_ تمثل نقطة الالتقاء والتفاهم والعقد الضمني بين المرسل والمتلقي، وما لتلك القاعدة المشتركة بينهما من أثر فعال في بناء المعرفة، أي أنها دوال لمفاهيم العلوم، وعلامات رامزة لمختلف حقولها.

لقد عني يوسف وغليسي بمختلف جوانب لفظ "مصطلح" من حيث التنظير رابطا ذلك بالمستوى المعجمي، وقد عاب على الباحيثين العرب توجههم نحو المستوى الدلالي وإهمالهم للمستوى الصوتي، متتبعا تحورات اللفظ وتطوراته بما يتناسب والخصائص الصوتية للغة العربية، دون أن يهمل العودة إلى المعاجم العربية التي تناولت الجانب الدلالي مثل "مقاييس" ابن فارس و"لسان العرب" لابن منظور ثم "تعريفات" الجرجاني الذي نحى باللفظ منحى أكثر تحديدا ينحصر في "نطاق ميداني محدد"[1].

ونتيجة اتحاد الدلالتين المعجمية والاصطلاحية تخلّق لفظ "مصطلح" أو"اصطلاح" لتصبح "اتفاقا لغويا طارئا بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص"[2]. وفي سياق المسعى التأثيلي وجه الباحث عنايته نحو تتبع كلمة "terme" في الفرنسية التي لا تبتعد كثيرا سواء في الرسم أو في الدلالة عن بقية شقيقاتها الأوروبية ذات الأرومة الواحدة مثل "term" الإنجليزية و"termine" الإيطالية و"termino" الإسبانية و"termo" البرتغالية، وكلها تعود إلى الأصل اللاتيني"terminus"، مستقصيا أهم المدلولات التي اتخذتها بداية من القرن الثالث عشر الميلادي(13م) إلى أن بلغت ماهو متداول في الاستعمال الألسني للدلالة على" وحدة معجمية موظفة ضمن إحدى الوظائف التركيبية الأساسية، ومزودة بمعنى محدد"[3].

أمّا علم المصطلح(terminologie) ، أي العلم الذي يعنى بدراسة المصطلح فقد استقى مفهومه من "معجم مفردات علم المصطلح"، إذ هو " حقل المعرفة الذي

يعالج تكوين التصورات، وتسميتها سواء في موضوع حقل خاص، أو في جملة حقول المواضيع"[4].

والواقع أنّ الباحث قد أسهب في سرد مختلف العلوم المجاورة لعلم المصطلح على اعتبار أن هذا الأخير ليس علما مستقلا، ومن ذلك علم التأثيل أوالتأصيل (etymologie) وعلم التصنيف"classologie" وعلم الدلالة "semantique" وعلم المعاجم "lexiocologie". ولعل هذه المجاورة فضلا عن أهمية علم المصطلح هو ما حدا بالباحث إلى إطلاق صفة علم العلوم عليه، إعلاء لشأنه ولفتا لمكانته بين العلوم، وضرورته لها.

في كتابه "إشكالية المصطلح النقدي " وعلى مدار 14 صفحة استقصى يوسف وغليسي أهم محددات علم المصطلح وتطوراته الدلالية وعلاقته بمصطلحات العلوم المتاخمة له لدى الغربيين خاصة مصطلحي " idiomatologie وterminologie"; ومختلف الفروق القائمة بينها، كما فرّق الباحث بين "علم المصطلح" و" فقه المصطلح" هذا الأخير الذي اقتبسه من طه عبد الرحمان في حديثه عن"فقه الفلسفة" ممثلا لهذا التفريق بكتاب قاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي، حيث يرى أن المقدمة التي تمتد إلى الصفحة السادسة بعد التسعين تنتمي إلى "علم المصطلح"، بينما تنتمي بقية صفحات الكتاب إلى فقه المصطلح" من باب أن متن القاموس "يشكل تمثّلا تقنيا للمسائل الاصطلاحية المبسوطة في مقدمته النظرية، وعملا بعلمه"[5]، ولعلنا _ _ إذا جاز لنا ذلك _ نلمس في كتاب إشكالية المصطلح ذاته شيئا من علم المصطلح وفقهه بالنظر إلى طريقة المعالجة الاصطلاحية.

هذا ويستعرض الباحث جملة من الوظائف المنوطة بالمصطلح، يحصرها في الوظيفة اللسانية والمعرفية والتواصلية والاقتصادية والحضارية، متلمسا طريقه من خلال بعض مقترحات عبد السلام المسدي، كما نجدها في بعض مؤلفاته على غرار " قاموس اللسانيات" و" الهوية اللسانيات وأسسها المعرفية".

ونشير إلى أنّ يوسف وغليسي يفرّق بين الحقل المصطلحي والعائلة المصطلحية، فضلا عن بسطه للعلاقة الوثيقة بين المنهج والمصطلح، وهي قضية شغلت بال

الباحث منذ مرحلة الماجستير التي خصصها لدراسة إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي لدى عبد المالك مرتاض، إذ " بين المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة يجدر بالناقد وصلها، إنهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، ودون ذلك يهتزّ الخطاب النقدي وتذهب ريحه ويفضل في القيام بوظيفته" [6].

بالإضافة إلى انخراطه في تحديد مفهوم "الخطاب " الذي شغل بال الباحثين في الشرق والغرب مصاحبا للسانيات ومختلفا عن النص ومرتبطا بالمجال التواصلي، بحسب اختلاف نظرة الباحثين إليه، غير أنه لا يتوقف عند هذا المفهوم المجرد، بل يعني به الخطاب النقدي العربي الجديد ومحدداته والذي هو " مجموعة وافرة من النصوص النقدية، تتقاطع خصائصها الشاملة المشتركة في الاستعمال النوعي المتقارب لجملة من المناهج والآليات النقدية الحديثة، يعكسها النهل من قاموس اصطلاحي مشترك، يستمدّ وحداته من الدروس اللسانية والسيميائية المعاصرة بدرجة خاصة" [7].

قبل دخول المصطح نسيج اللغة المستقبلة، يمر عبر مراحل من الوجود والتبلور يفرضها تقبل اللغة لهذا الجسم الغريب الذي غزا كيانها، ومن هنا فإن عملية زراعة المصطلح داخل الكيان اللغوي المستقبل تستغرق مراحل لابد منها، وقد حدّدها الباحث اعتمادا على ما قدمه عبد السلام المسدي ، مع تغييرات بسيطة، وهذه المراحل هي:

_ مرحلة التقبل.

_ مرحلة التفجير.

_ مرحلة التجريد.

ويرى الباحث نور الدين جويني أنهاالمراحل نفسها التي حددها عبد السلام المسدي ماعدا تغيير في التسميات وبالتالي فلا داعي لهذه التسمية الجديدة، حيث " جاءت الأسماء التي وضعها المسدي لمراحل التجريد الاصطلاحي أكثر إقناعا وملائمة أكثر من الأسماء التي وضعها يوسف وغليسي، ذلك أنّ مبتكر الشيء أدرى وأحق بتسميته

من غيره"[8] ،غير أن وغليسي لا ينكر ذلك بل إنه يستأذن المسدي في الصفحة 48 من كتابه، حين تحدّث عن المرحلة الأولى، التي يطلق عليها مرحلة التجريب، وهي المرحلة التي تقوم فيها اللغة باستضافة مصطلح جديد وافد من لغة أخرى، في حين تمثل المرحلة الثانية مرحلة الاضطراب. أما مرحلة التجريد فتمثل مرحلة الاستقرار، أي"دخول فتفكك فتجريد".[9]

1.1- معايير صياغة المصطلح:

يرى يوسف وغليسي أنّ المصطلح يتقيد بجملة من الشروط العامة التي تميزه عن بقية الألفاظ المتداولة في عملية التواصل اليومي، ويمكن التنويه بها من باب التذكير فقط، ومنها:

_ أنه يقتصر على كلمة واحدة أو على جملة اصطلاحية _ إن اقتضت الضرورة _

_ أن يكون خفيفا على اللسان واضح المفهوم أحادي الدلالة.

_ أن ترتبط فيه الدلالة الاصطلاحية بالدلالة اللغوية.

_ أن يراعي خصائص البنية الصوتية للغة.[10]

وبناء عليه فإن المصطلحات تخضع لتصنيف حسب استيفائها للشروط السالفة الذكر، وعلى هذا الأساس فقد حدّدها "معجم مفردات علم المصطلح" وفق الترتيب التالي:

_ المصطلح المفضل: وهو المصطلح الذي ينصح باستعماله في مواصفة قياسية معينة.

_ المصطلح المقبول:وهو مايسمح باستعماله في سياق ما، مرادفا للمصطلح المفضل.

_ المصطلح المستهجن: ما ينبغي تجنبه في ذلك السياق.

واعتمادا على مختلف الآراء الواردة في مجال البحث في الحقل المصطلحي العربي ، وضمن وضع المعايير التي يستجيب لها وضع المصطلح، أعاد الباحث بلورة جملة من المعايير وأجملها في الحقول التالية:

1. المعيار المعجمي: ويتمثل في علاقة الدال الاصطلاحي بجذره اللغوي المعجمي.

2. المعيار الدلالي: ويعني دقة المفهوم ووضوح الدلالة.
3. المعيار المرفولوجي: أي الجانب الشكلي من الحد الاصطلاحي.
4. _ المعيار الفقه لغوي: وهو مدى توافق المصطلح مع خصوصيات اللغة العربية.
5. _ المعيار التداولي: أي مدى شيوع المصطلح.[11]

على أن تكون هذه المعايير متكاتفة، مع العلم أنّ الباحث يولي أهمية خاصة للمعيار التداولي؛ إيمانا منه بمبدإ مؤداه أنّ "ما يقرر حياة المصطلح هو الاستعمال وليس الوضع"[12].

وإن كان تعميم هذا المبدأ _ في ظل الظروف الراهنة - قد جرّ الكثير من الويلات على اللغة العربية، خصوصا في الجانب المصطلحي، الأمر الذي جعل نور الدين جويني يعيب على الباحث هذا التوجه الذي يتشارك فيه مع كثير من الباحثين، غير أنه لا يسعنا إلا أن نعترف للتداول بالاستحواذ على مساحة واسعة في ترسيخ المصطلح وتثبيته وانتشاره، ولا يسعنا سوى القول مع هيغل بأنه _ أي المصطلح _ فاز بحقوق المواطنية في اللغة الرائجة، وهذه بذاتها حجة لا يستهان بها في تأييد الإبقاء عليه[13].

غير أنه لابد من لفت الانتباه إلى نوع من الانفلات الذي وقع تحت سلطة التداول، الأمر الذي حدا بعبد السلام المسدّي إلى التحذير من مغبة هذه الفوضى، التي أطلق عليها تسمية" انهيارات القيم اللغوية[14]، بل إنه نعت الواقع اللغوي العربي بالكابوس التراجيدي[15].

2.1-آليات صياغة المصطلح:

هذا ويرى الباحث أن لصياغة المصطلح في اللغة العربية آليات عدة، بحيث اعتمد على ما أورده علي القاسمي في مقاله الموسوم بـ " لماذا أهمل المصطلح التراثي؟" وهي على التوالي: الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، التعريب، النحت، غير أنّ يوسف وغليسي لا يكتفي بذلك ويضيف عليها آليات أخرى يراها حقيقة بالتواجد ضمن الآليات التي تضطلع بإنتاج المصطلحات، غير عابئ بالترتيب المقدم سلفا تحت إلحاح

مبدإ مؤداه أنّ" ترتيب هذه الوسائل بحسب أهميتها اللغوية ليس نهائيا، إنما هو تقدير نسبي في عمومه؛ إذ تتقدم هذه الآلية لدى هذا وتتأخر الآلية نفسها عند ذاك"[16]. وتتمثل هذه الآليات في:

1. **الاشتقاق**: باعتباره خاصية مميزة للغة العربية، مع وجوب مراعاة شروطه المتمثلة في:

- الاشتراك في عدد من الحروف لا يتجاوز الثلاثة.
- خضوع الحروف لترتيب موحد.
- اشتراك مختلف الألفاظ في الجذر الأصلي للمادة الاشتقاقية.

2. **المجاز**: وهو استعمال اللفظ في غير ما وضع له، بنقله من الدلالة المعجمية إلى الدلالة العلمية (المجازية).
3. **الإحياء:** أي استحضار التراث من خلال توظيف مصطلحاته.
4. **التعريب:** أي استخدام ألفاظ دخيلة على اللغة العربية، سواء عن طريق الاقتراض أو النقل، مع إجراء تعديلات طفيفة عليه، زمراعاة شروط بعينها لتحقيق ذلك، كا لاقتصاد ومراعاة الوزن وملاءمة الذوق العربي متآلفا مع طبيعة اللغة العربية.
5. **النحت:** أي ابتداع كلمة مركبة م حروفها من كلمتين أو أكثر، سواء أكان التركيب نحتيا أو مزجيا.
6. **الوضع (الارتجال):** أي اختراع ووضع ألفاظ جديدة في اللغة، وهو أمر يرى الباحث أن اللغة العربية تجاوزته بالنظر إلى عمرها الطويل.
7. **الترجمة:** أي ترجمة الدلالة بنقل معنى المصطلح من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية.

2- المصطلح والمناهج النقدية:

2.1- المناهج النصانية:

اعتمد يوسف وغليسي طريقة المسح والاستقراء لتتبع مجمل المصطلحات المرتبطة بالمناهج النقدية النسقية التي انبثقت من اللسانيات ، وما اتصل بها من مقولات ونظريات باذلا جهدا جبار في التأثيل والاستقصاء والإحصاء والمقارنة والجدولة، ومبررا لكل اختيار اصطلاحي يتم انتخابه، بحيث اعتمد عدة إجراءات لذلك فيما يشبه الدراسة البينية(Interdisciplinary). وهذه الحقول هي:

1. الحقل البنيوي.
2. الحقل الأسلوبي.
3. الحقل السيميائي.
4. الحقل التفكيكي.

ونلاحظ أنّ الباحث عمد إلى تتبع المصطلحات في حاضنتها الأولى التي هي الثقافة الغربية، معرجا على الجوانب التاريخية، في إطار عملية التأثيل، من حيث المفهوم والنشأة والأعلام والمقولات وما اعتوره من تحولات في مسار تطوره، وغير ذلك من معطيات نظرية تعمل على إثراء الرصيد المعرفي للمتلقي، وتسلط الضوء على أهم المصطلحات التي هي بمثابة مفاتيح للحقل النقدي المراد دراسته، ثم عرج على انتقال المصطلحات والمفاهيم إلى الثقافة العربية المعاصرة، وكيف كانت عملية التلقي والتبيئ، مع العلم أنّ هذا التبيء كان قسريا أو شبيها بالولادة القيصرية؛ إذ لم يتم وفق السلاسة المطلوبة، بل احتدمت فيه جملة من العوامل، لا تقتصر على التدفق الكبير للمصطلحات ولا انبهار النقاد بها وعدم قدرة الباحثين على استيعاب هذا الكم الهائل من المفاهيم المتشعبة، التي أفرزتها الثورة اللسانية، ناهيك عن غياب جهود المؤسسات الرسمية التي كان عليها توحيد الجهود لتفادي مثل هذه المآزق، وهكذا ولدت أزمة المصطلح النقدي، التي يفسرها عبد العزيز حمودة بأنها "أزمة واقعين ثقافيين وحضاريين مختلفين"[17]، فضلا عن غياب الوعي النقدي.

ومن ثمّ فإنّ يوسف وغليسي _ وفي ظل المعطيات سالفة الذكر _ اتجه إلى إفراد كلّ منهج بدراسة خاصة، من أجل تسهيل الدراسة؛ فقد أحصى في الحقل البنيوي ما يقارب العشرين مصطلحا، لتقابل مصطلح "structure" أو"structuralisme" منها

البنية والهيكل البنيان والتركيب إلى البنيوية والبناوية والبنائية والبنوية وما إليها من المقابلات، متتبعا أصولها اللغوية والصرفية مبررا أسباب اختيار الباحثين لها، ومعايير قبولها أو رفضها، مما يعكس وضعية تلقي النقد العربي للمصطلح النقدي الذي ينمّ عن " تلق فردي مشتت تعوزه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي حالة العكس فإنه مطبوع – على العموم _ بالتعصب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية[18]، وهي _ كما نرى – مبررات بعيدة عن العلمية والموضوعية.

وهكذا واصل الباحث عمله مع بقية المصطلحات المتصلة بالحقل البنيوي، بفروعه، أي البنيوية الشكلانية والتكوينية والموضوعاتية، أو المقولات التي تدور في فلكها على غرار المحايثة، والآنية والزمانية. كما مارس الصنيع ذاته مع الحقول الأخرى، ونعني بها الأسلوبية والسيميائية والتفكيكية، وهو جهد تأثيلي جبار يكشف عن أهمية التأصيل لدى الباحث، ورغبته في تقديم مسح شامل لخريطة المدونة النقدية العربية على المستوى الاصطلاحي، متعرضا لمختلف آراء ووجهات النظر التي قدمها النقاد والباحثون العرب، والمبررات اللغوية أو التداولية التي جعلتهم ينتخبون مصطلحا دون آخر. من جهته لم يكتف يوسف وغليسي بعملية التوصيف وحدها والوقوف على الحياد، بل نجده يدلي بدلوه، فيردّ على حجج هذا ويفند حجة ذاك، ويفضل استعمالا بعينه على استعمال آخر، مقيما الدليل على ذلك، وإن كان المبدأ الذي عمل وفقه هو السعي للحدّ من استعمال مصطلحات جديدة، حتى لا يزيد من تفاقم الوضع.

2. 2 - مآخذ حول إشكالية المصطلح النقدي:

من المآخذ التي أخذت على منهجية يوسف وغليسي تناوله للحقول المصطلحية مستقلة بعضها عن بعض، مهملا التطور المنهجي وارتباط المناهج ذاتها ببعضها، غير أنّ هذا لم يكن عن جهل الباحث لهذه الحقيقة التي سبق وتناولها في رسالته للماجستير، من خلال الوقوف على حقيقة الصلة الوثيقة بين المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي لعبد الملك مرتاض، كما أكد عليها في كتاب " إشكالية المصطلح _

وقد أوردنا إحالات على ذلك _ وأنما الغاية من إفراد هذه الحقول المصطلحية هو تيسير عملية التوصيف والتصنيف، حتى يتسنى للمتلقي والباجث على حدّ سواء الوقوف على حقيقة الواقع المأساوي الذي يشهده المصطلح النقدي عربيا.

وعلى الرغم من التأسيس اللساني للمناهج النقدية المعاصرة، أي المناهج النسقية التي تعنى _ في معظمها – بالبنية الداخلية للنص وبمكوناته اللغوية، فإنّ هذه المفاهيم تدين للبنيوية بالفضل، بل وحتى للمناهج السياقية التي رفضتها، كما هو الحال مع البنيوية التكوينية، بل إنها تستحضرها من أجل إعادة صياغة علاقة الداخل نصي بخارجه.

ويذهب عبد العزيز حمودة إلى أن رولان بارث (1915_ 1980) البنيوي قد تحول إلى تعدد منهجي ساهم في فتح أبواب فسيحة سلك النقد من خلالها طريقه نحو نظريات جديدة هي التلقي والتأويل[19]. وجدير بالذكر أنّ عددا من النقاد العرب المرموقين من أمثال عبد الملك مرتاض وسعد مصلوح عبد السلام المسدي وعبد الله الغذامي قد ألحوا جميعا على أهمية النقد اللساني، لأنه "خطاب يحتكم إلى المنجز المعرفي، ذاك الذي حققته اللسانيات، بوصفها العلم الإنساني الشامل، بامتياز، حيث لا تفاضل بين لغة وأخرى"[20].

أما سعد مصلوح فيذهب إلى أن من أهم إنجازات الدراسة اللغوية للنص الأدبي أنها أسهمت في دك فكرة الفصل بين الشكل والمضمون، والنظر إلى لغة العمل بما هي كل متكامل يجري تحليله بمستويات متراتبة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية (...) ولا مجال لاستبعاد المضمون من دائرة التحليل إلا إذا كانت جميع المدارس اللغوية على اتفاق في استبعادها دراسة الدلالة اللغوية، وهو مالم يقل به أحد"[21].

ومن هنا فإن صنيع يوسف وغليسي في قضية فصل الحقول المصطلحية بعضها عن بعض كان عملا مقصودا اقتضته ضرورات منهجية وغايات علمية، تغيا من ورائها بيان حال المصطلح النقدي العربي وتقديم صورة عنها من خلال جانبها الاصطلاحي، بدليل أنه تناول ذلك في كتابه : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" بقوله:" أما ترقيع السيميائية للبنيوية ومحاولة ضمها للأسلوبية

وغيرهما، فإنها شكل من أشكال التداخل الكبير بين المناهج الألسنية التي يكاد يستعصي علينا التمييز بين خصوصية كل واحد منها"[22].

كما أن الباحث نورالدين جويني أعاب على يوسف وغليسي إهماله الخلفيات المعرفية والفلسفية للحقول المصطلحية ومناهجها، وهذا برأينا سيفوق طاقة الكتاب وسينحرف به إلى مستويات أخرى قد تخرج الدراسة عن أهدافها الحقيقية، كما أنها ستورط الباحث في الكثير من التشعبات والتفاصيل التي لا تخدم غاية هذه المعالجة الاصطلاحية، التي هدفها تشريح واقع المصطلح النقدي العربي الجديد، بل إن الباحثين الذين تصدوا للإشكالية الاصطلاحية قد أهملوا هذه القضية.

من جانب آخر يذهب نور الدين جويني إلى أنّ وغليسي اعتمد بشكل كبير على مسألة تداول المصطلح النقدي، ورأى أنه من الضروري " استبعاد المعيار التداولي في حالة مخالفته المعايير الأربعة الأولى وعدم الأخذ به إلا إذا كان المصطلح الشائع خاليا من الأخطاء والعلل ومطابقا للمفهوم المراد التعبير عنه أكثر من غيره"[23]، ومن الأمثلة التي استأنس بها مصطلح "البنيوية" إذ إنّ" المعيار الذي استند إليه في انتقاءه (كذا) لهذا المصطلح لا يأخذ بالاعتبار صحة المصطلح ومطابقته لقواعد اللغة السليمة، وهو أمر يجزم به وغليسي ويؤيد من خلاله الاستقرار على استخدام هذا المصطلح داخل الثقافة العربية"[24]، مقدما المبررات اللغوية لاستعمال "بنوية" بدلا من "بنيوية". ناهيك عن هذا يطلب الباحث من وغليسي وغيره من الباحثين فرض المصطلح الصحيح، حيث يقول:" وقد كان الأجدر بوغليسي والربيعي اختيار المصطلح الأكثر إحاطة بالمفهوم الأجنبي والأنسب لمقابلته والخالي من كل العلل والقصور والأخطاء اللغوية، ومحاولة فرضه فرضا على الساحة النقدية ليصير بذلك الأكثر شيوعا وتداولا"[25]، لكننا نقول أولا : ماهي السلطة التي يستطيع الناقد بواسطتها فرض اختياره؟ وثانيا كيف يمكن للناقد التحكم في خيارات المتلقين في ظل هذا الانفجار المعرفي الذي أتاحته الثورة التكنولوجية؟

***- خاتمة:**

بعد هذه الإطلالة التي قادتنا إلى استطلاع إشكالية المصطلح ، من وجهة نظر الباحث يوسف وغليسي، والتي استقصى من خلالها الأزمة المصطلحية الخانقة التي يتخبط فيها النقد العربي المعاصر، وما نجم عن ذلك من فوضى وارتباك في التلقي وضبابية في المفهوم، نشير إلى أن الكثير من الباحثين الجادين قد حاولوا وضع حدّ لهذه الأزمة من خلال وضع قواميس متخصصة لتحديد الجهاز الاصطلاحي لحقل من الحقول النقدية، ومن ذلك " قاموس اللسانيات" لعبد السلام المسدي، و"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي" لرشيد بن مالك أو إرداف بحوثهم بفهرس لمجمل المصطلحات الموظفة في اللغة الأجنبية ومقابلاتها العربية، كما فعل سعد مصلوح في جلّ مؤلفاته، ثم الجهد المعتبر الذي بذله يوسف وغليسي لإخراج هذا السفر الهام.

وبناء على المتن المذكور أعلاه، وما تضمنه من استقصاء وتحليل نخلص إلى النتائج التالية:

_ يعيش المصطلح في النقد العربي أزمة خانقة وفوضى واضطرابا تعددت أسبابه.

_ الاعتماد على المرجعيات الغربية في استنبات المصطلح.

_ إجراء عملية مسح شامل لمختلف الحقول المصطلحية ذات المنبت الألسني.

_ اعتماد المفاهيم اللغوية والنقدية دون الفلسفية.

_ تغليب الجانب التداولي.

_ استقراء واقع المصطلح في النقد العربي المعاصر.

_ الاستناد إلى مختلف الاستعمالات.

_ العناية بالجانبين النظري والإجرائي.

_ استقراء المفاهيم والمصطلحات من خلال لمؤلفات الغربية والعربية.

_ اعتماد الإحصاء والمقارنة والتأثيل والاستعانة بالجداول للإحاطة بالمصطلحات العربية المقابلة للمصطلح الغربي.

_ إسناد كل اختيار اصطلاحي إلى مبرر لغوي أو تداولي.

_ تغطية جلّ المدوّنة النقدية العربية.

- الاستئناس ببعض المؤلفات والاستئثار بها على غرار مؤلفات عبد السلام المسدي.
- العودة إلى المعاجم والقواميس الأجنبية أولا ثم العربية ثانيا من أجل عملية التأثيل والربط بين المعنى المعجمي والمفهوم الاصطلاحي.
- التأكيد على العلاقة الوثيقة بين المصطلح والمنهج.
- إفراد كل حقل مصطلحي بدراسة خاصة تبحث في نشأته ومفهومه ومجمل المصطلحات المتداولة في مجاله.

***_ الهوامش:**

1. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2009، ص 22.
2. المصدر نفسه، ص نفسها.
3. المصدر نفسه ص نفسها، نقلا عن Le grand la rousse de la langue française ;librairie la rousse.Paris1978 ;tome7^{eme}; p6018(terme).
4. معجم مفردات علم المصطلح (مواصفة إيزو 1087) ترجمة هيئة المواصفات والمقاييس العربية السورية ، ضمن مجلة (اللسان العربي) الرباط ع 24، 1985، ص 223 نقلا عن إشكالية المصطلح ص 28.
5. المصدر نفسه، ص 41.
6. المصدر نفسه، ص 56.
7. المصدر نفسه، ص 61.
8. نور الدين جويني: إيتيمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، مجلة اللغة العربية، العدد 43، المجلد 21، الثلاثي الأول من سنة 2019، ص 378.
9. عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان، ط1، 2010، ص 95.
10. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 70.
11. المصدر نفسه، ص 78.
12. المصدر نفسه، ص 79.
13. فريديريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1988،ص 21.

14. عبد السلام المسدي:الهوية العربية والأمن اللغوي، دراسة وتوثيق، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2014، ص 63.
15. المرجع نفسه، ص 64.
16. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 80.
17. نور الدين جويني: إيتيمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، ص 372.
18. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 130
19. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص 157، 158.
20. عبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن اللغوي، ص 17.
21. سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010، ص 211.
22. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص 115.
23. نور الدين جويني: إيتيمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، ص373.
24. المرجع نفسه، ص 382.
25. المرجع نفسه، ص 386.

***- قائمة المصادر و المراجع :**

1. سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010.
2. فريدريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، 1988.
3. عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسة في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان،ط1، 2010.

4. عبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن اللغوي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2014
5. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.
6. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
7. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2002.

_ المجلّات:

8. نور الدين جويني، إيتيمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي ، مجلة اللغة العربية، العدد 43، المجلد 21، السداسي الأول من سنة 2019.

مقامات الهمذاني بين الغنائية والتخييل

Al-Hamadhani's maqamat between Lyricism and imagination

*- د. أصيل الشّابي

*- جامعة تونس 1

*- مخبر السرديات والدّراسات البينيّة، جامعة منوبة، تونس

*- chebbiassil@hotmail.fr

تاريخ الإرسال:29-01-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*- الملخص:

التفتت دراسات عديدة إلى المقامة وخصّتها بالتحليل والتأويل جريا وراء قيمتها الفنيّة وتميزها من سائر النثر العربي القديم، وتهدف هاته المقالة إلى النظر في خاصيّة مقامات بديع الزمان الهمذاني بالتركيز على الغنائيّة ودور المتكلّم المطرب ومدى أثر ذلك في الجانب القصصي التخييلي ومداه واحتمالاته. ووقع الاهتمام على وجه التخصيص بالسجع ودوره في توقيع الوصف والسرد والحوار ممّا جعل نصّ المقامة مزدوجا يغلب عليه التحسين والتنميق ويحضر فيه التخييل مشروطا. وممّا لا شكّ فيه أنّ العودة إلى تجارب القصّ العربي القديم تعمّق فهمه بمحاولة إضاءة خصائصه الإنشائيّة وما يثيره في دائرة القراءة من تأويل يراعي المقول واللامقول.

الكلمات المفتاحيّة: المقامة ـ الهمذاني ـ التخييل ـ الغنائيّة ـ القصّ.

Absract:

Many studies have turned their attention to the maqamat and focused on their analysis and interpretation, following their artistic value and distinguishing them from other ancient Arabic prose. This article aims to examine a particular aspect of Badi' al-Zaman al-Hamadhani's maqamat, emphasizing lyricism and the role of the lyrical speaker and its impact on the imaginative narrative aspect, its scope, and possibilities. Special attention has been given to the use of rhyme and its role in achieving rhythm through description, narrative, and dialogue, making the maqama text dual in nature, dominated by embellishment and coordination, conditioned by imagination. Undoubtedly, returning to the experiences of ancient Arabic storytelling deepens our understanding by attempting to illuminate its structural characteristics and the interpretations it triggers within the realm of reading, taking into account both the said and the unsaid.

Keywords: Maqama, Badi' al-Zaman al-Hamadhania, Imagination, Lyricism , Storytelling

***- مدخل:**

لعلّ المقامة من أبرز الأنواع الأدبيّة التي أثارت الأسئلة فيما يتعلّق بأسلوبها وعلاقتها بما تقدّم عليها من أنواع القول وبظاهرة القصّ قديمه وحديثه. وقد تصدّى لهذا المبحث باحثون عرب عملوا على النظر في جوانب من خصوصيات المقامة مبنى وأسلوبا ودلالة، هذا عدا عمّا حظيت به من اهتمام من لدن الباحثين الغربيين من أبرزهم الفرنسي أندري ميكال André Miquel. وكان المحفّز على ذلك انفلات هاته الكتابة من الواقع في اتّجاه التخييل انطلاقا من كسر وظيفة الرواية التقليديّة بوصفها تأثّرا لما حدث وإعادة توظيف البنية الرواية العربيّة سندا ومتنا لإنشاء شخصيات تخييليّة على رأسها شخصيّة أبي الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام لدى بديع الزمان الهمذاني وتأسيس مغامرات متخيّلة.

ونروم أن ننظر، ههنا، في الإيقاع في مقامات بديع الزمان الهمذاني(ت: 398 هـ) الناتج عن السجع وأثره في التخييل القصصي، ذلك أنّ قراءة المقامة تقتضي مراعاة هذا المتكلّم الغنائي صاحب القول المغنّى المطرب الذي يذكّر بالشعر وقوانينه الصوتيّة من خلال مراعاة الشكل وحساب اللّفظ في زمنه وترصّد الفواصل في الفقر، الفِقرة في إثر الفِقرة. وممّا يحثّ على هذا السعي أنّ السجع أسّ المقامة أو لازمته الشكليّة الذي يحدّد حضورها شبه النثري، بل إنّ المقامة لا تستوي نصّا يُقرأ ويعيه القارئ ـ السامع خارج شرطها الإيقاعي. وسنعمل في هذا الإطار على مقاربة هاته المسألة مقاربة تحليليّة تداوليّة نطمح من ورائها إلى الوقوف على قيمتها في النصّ.

1. إيقاع المقامة في نظر النقّاد:

اهتمّ القدامى بترجمة الهمذاني فأبرزوا قدرته على الحفظ وتفوّقه في صنعة الأدب من ذلك ما نقله ياقوت الحموي عن الثعالبي:" وكان يُقترح عليه عمل قصيدة، وإنشاء رسالة، في معنى بديع، وباب غريب، فيفرغ منها في الوقت والساعة، وكان ربّما كتب الكتاب المقترح عليه، فيبتدئ بآخره، ثمّ هلمّ جرّا إلى أوّله"[1] إلى قوله في باب الإيقاع مستخدما مفهومي التحسين والتوشيح": ويخرجه كأحسن شيء وأملحه، ويُوشّح القصيدة الفريدة من قوله بالرّسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النّظم النثر، ويروي من النثر النظم.."[2]. ومن مظاهر الإيقاع اعتماد الكاتب حلّ المنظوم ونظم المنثور، يستند في ذلك على كفاءة الرّاوي فيه الذي حفظ

الشعر وتشرّبه، وهي كفاءة ترتكز على قاعدة الوزن والإيقاع المتأتيّة من الصيغ التي يُراعى فيها حساب الزمن لإطراب السامع، هذا الإطراب الذي يُخرج المعنى من حرفيته إلى التخييل والتوهّم، وهو ما يتّضح في كلام إبراهيم بن زهرون المشهور بالصّابئ الذي قال فيه ياقوت الحموي" أوحد الدنيا في إنشاء الرسائل"[3] لمّا سئل عن كتاب في مدح عضد الدّولة:" أباطيل أنمّقها، وأكاذيب ألفّقها"[4]، فقد تنافس كتّاب النثر في التنميق، إذ يقول ابن زهرون هذا متحدّيا نثر عبد الحميد الكاتب المشهور بالسبق إلى البلاغة :

أنسيتم كتبا شحنتُ فصولها بفصولِ دُرّ عندكُم منضُودِ

ورسائلا نفذت إلى أطرافكم عبدُ الحميد بهنّ غيرُ حميدِ[5]

ولعلّ هذا أن يذكّر بكلام ابن طباطبا في باب صناعة الشعر:" إذا ورد عليك الشعر اللّطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفث من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرّقى، وأشدّ إطرابا من الغنى" [6] هاته الصناعة برع فيها الهمذاني واستعار أدواتها في نثره للتأثير في المتلقّي بالغ التأثير وإدماجه في التجربة النصيّة حتى لا يعود محايدا، وذلك بجذبه إلى تخيّل الأشياء والذوات والانفعال بمقتضاها، وهو ما سمّاه شوقي ضيف العرض الخارجي والحلية اللّفظيّة والفتنة باللّفظ وجمال السجع[7]

ثمّة علاقة معيّنة بين المقامة والشعر خصوصا من طريق الإيقاع بصفة عامة والسجع على وجه التدقيق، وقد ساعد على ذلك أنّ الهمذاني شاعر وراوية للشعر، هذا عدا عن أنّ كتابة النثر كانت معنيّة بمنافسة الشعر منافسة تشمل المعاني، فمن المقامات ما انعقدت معانيها على المدح والذمّ والفخر والهجاء وغير ذلك، وكانت معنيّة بالأساليب من خلال تجاوز مجرّد الإخبار إلى الإيهام والإيحاء والتورية، تماما كما كانت معنيّة بالجانب الإيقاعي بتحوّل البطل أبي الفتح الإسكندري إلى شاعر في المقامات وهيمنة السجع على بقيّة أقواله، إلى جانب ما يعضد هذا السجع في رواية الرّاوي من موازنة وتحسين لفظي، فهذا مظهر يتجاوز الشكل والهيئة إلى ابتداع المعاني المستطرفة، وهو أمر رصده حمّادي صمّود في تحليله لتقبّل عيسى بن هشام لتلك المعاني قائلا:" وقد يؤدّي به الإعجاب واستملاح كلامه

إلى مواطأته والوقوف بينه وبين الناس حتّى لا يُعرف أمره ويُفتضح سرّه، بل إنّه، من شدّة الإعجاب وبعد التعجّب، يشاركه الحدث ويشاطره الحكاية إن لم يستأثر بها لنفسه.. تشبّها بالأبطال ونسجا على منوالهم." [8] . والمقامة في خوضها لغمار هاته المنافسة مثلها في ذلك مثل الخطبة والرّسالة والأخبار يَنْشُدُ مؤلّفها بإنشائه حيازة القدرة التأثيريّة التي حتّمت ظهور المتكلّم الغنائي المنفعل، وهو متكلّم رفع رهانات فنيّة تُظهر تفوّقه في صوغ الكلام ، أليس بديع الزمان كما استقصاه الثعالبي:" معجزة همذان، ونادرة الفَلك، وبكر عطارد، وفرد الدّهر، وغرّة العصر"[9]!

ويذهب محمّد الهادي الطّرابلسي في تحليله لمقامة يصف فيها جلال الدين العاصفة إلى أنّ السّجع" إذا أحكم توظيفه في النصوص خرج من باب المحسّنات اللّفظيّة إلى باب المقوّمات الفنيّة، وأصبح في كثير من الحالات عنصرا فاعلا في المعنى قدر فعله في المبنى، محوّلا وجهة الإبداع، مغيّرا نوع الكتابة."[10] ويضيف" ليس الغرض من السجع تقديم صورة أخرى لشكل الأدب بقدر ما هو تقديم تصوّر آخر لمفهوم الأدب ووظيفته، فالأدب في السجع مادة إخبار ومادة اعتبار، وموضوع تنصيص وموضوع تحسيس، وهو بالجملة كلام بإيقاع في معنييه: الإيقاع بالأصوات والإيقاع بالمتلقّي والزجّ به في نظام النصّ على أنّه طرف من أطرافه لا على أنّه متقبّل أجنبي عنه."[11] نقف هنا على أهميّة السجع في إنشاء التخييل، وهي خاصيّة كثيرا ما استبدّ بها الشعر بغوايته للمتلقّي بالارتكاز على السمع، كما نقف على تأسيسه للوصف وتشكيله لبنيته الدّاخليّة وتوجيهه لقدرته التصويريّة التخييليّة، حتّى إنّ قيمته التأثيريّة لا تُدرك إلاّ من خلاله. لقد توصّل محمّد الهادي الطرابلسي إلى أنّ نصّ السيوطي القائم في أغلبه على ثنائيّة الفِقَرِ يمكن أن يتفرّع إلى نصّين مستقلّين لا من باب أنّ فِقَرا تكرّر فِقَرا، ولكنْ من باب أنّ التعبير عن المعنى يختلف، إذ يكون في الفِقرة الأولى خاصا وفي الثانية عاما، أو يكون في الأولى باللّفظ الشائع وفي الثانية بغير الشائع، وغير هذا من الاختلافات. والاستقلال، ههنا، إمكان افتراضي يتيحه التحليل لأنّ النصّين متكاملان تكامل الكلام الملَحَّن بالألحان ولأنّ الفِقَر ما تقدّم منها وما تلا المتقدّم ذاك تُحقّق الإحاطة في التصوير[12]. إنّ السجع بهذا المنظور وهاته الشروط الفنيّة يضمّ إليه نصوصا كثيرة من المقامة والرسائل والخطب والوصايا وغيرها، ذلك أنّ المعاني محكومة به ومقدّمة من خلاله.

2. متعة الإطراب بالوصف في المقامة [المقامة المجاعيّة]:

السجع سمة أساسيّة في مقامات الهمذاني، غير أنّ المقاطع الوصفيّة ثني المقامات تجذب إلى جملة خصائص حَريّة بالدرس والتحليل، من ذلك قول أبي الفتح الإسكندري في المقامة المجاعيّة لإغراء عيسى بن هشام بالأكل وقد علم جوعه الشديد:" **فما تقول في رغيف على خُوان نظيف وبقل قطيف إلى خلّ ثقيف ولون لطيف إلى خردل حرّيف وشواء صفيف إلى ملح خفيف يُقدّمه إليك الآن من لا يمطلك بوعد ولا يُعذّبك بصبر، ثمّ يعلّك بعد ذلك بأقداح ذهبيّة من راح عنبيّة. أذاك أحبّ إليك أم أوساط محشوّة وأكواب مملوّة و أنقال معدّدة وفرش منضّدة و أنوار مجوّدة ومطرب مجيد له من الغزال عين وجيد؟ فإن لم ترد هذا ولا ذاك، فما قولك في لحم طريّ وسمك نهريّ وباذنجان مقليّ وراح قُطربُلِيّ وتفّاح جنيّ ومضجع وطيّ على مكان عليّ حذاء نهر جرّار وحوض ثرثار وجنّة ذات أنهار؟**"[13]

ويمكن تفكيك القولة إلى ثلاثة مقاطع وصفيّة:

مقطع 1: " فما تقول... عنبيّة؟"

مقطع 2: " أذاك أحبّ إليك... جيد؟"

مقطع 3: بقيّة القولة

غير أنّ هاته المقاطع الثلاثة نُوّع فيها السجّع بالانتقال في المقطع [1] من 8 فقر فاصلتها(رغيف/ نظيف/ قطيف/ ثقيف/ لطيف/ حِرّيف/ صفيف/ خفيف) إلى فقرتين فاصلتهما [ذهبيّة/ عنبيّة] فكان نظامه= 8 + 2 وبالانتقال في المقطع [2] من 5 فقر فاصلتها(مملوّة/ معدّدة/ منضّدة/ مجوّدة) إلى فقرتين فاصلتهما(مُجيد/ جيد) فكان نظامه= 5 + 2 وبالانتقال في المقطع [3] من 6 فقر فاصلتها(طريّ/ نهريّ/ قُطربلّي/ جَنيّ/ وطيّ/ عليّ) إلى 3 فقر فاصلتها (جرّار/ ثرثار/ أنهار) فكان نظامه= 6 + 3. وبين المقطع والمقطع الاستفهام المفيد لعمل التعيين بين المقطع [1] و [2] " أذاك أحبّ إليك أم ..." والمفيد لعمل التشويق بعد الافتراض بحرف الشرط الدال على الإمكان[إن] بين المقطع [2] و [3] " فإن لم ترد هذا ولا ذاك فما ..."

ونلاحظ أنّ التنويع في السجع سمة أساسيّة وسمت وصف الطعام داخل المقطع وفيما يتّصل بكامل الوصف اجتنابا لعيب التطويل على منوال واحد من الفقر رغم أنّها من السجع القصير الذي لا يفوّت على السامع لذّة الاستمتاع بالقافية، ممّا جعل خطاب الوصف ثريّا

نغميّا، يتطوّر فيه السجع من الثمانيّة إلى المزدوج، ومن الخماسيّة إلى المزدوج، وأخيرا من السداسيّة إلى الثلاثيّة، فالإيقاع، حينئذ، فيه مراوحة بين الإطناب والإيجاز، فأمّا الإطناب فيُفتتح به المقطع، وأمّا الإيجاز فيُختتم به ويُقفل، ممّا يشفّ عن تعلّق الوظيفة التأثيريّة بإغراء عيسى بن هشام بالطعام كلّ الإغراء في منحى تصاعدي يتكرّر فيه نفس الصوت تكرّر الإثارة، وهذه حال الإطناب في الفقر العديدة المتوالية المتعاقبة وإغرائه بمجلس الطعام كلّ الإغراء أيضا بمنطق آخر مخالف ينهض على الإيجاز بالفقرتين تشيران مجرّد الإشارة فتزيد من الإثارة. ويستصفى من هذا أنّ نيّة المتكلّم الدائرة على التلاعب بالمتلقّي وإحكام السيطرة على عاطفته بإظهار رغباته والاستئثار بها عن طريق تحويل الموصوفات بالكلام إلى مرئيات بالخيال.

ولئن تنوّع الوصف الحسّي فتعلّق بالطعام والشراب والمجلس فإنّ المتكلّم قد راعى في ذلك الجانب الإيقاعي في الانتقال من موصوف إلى موصوف، ويظهر ذلك في النغم المستخلص من قوله:" وبقل قطيف/ إلى خلّ ثقيف/ ولون لطيف/ إلى خردل حِرّيف" بالمراوحة بين حرفي الجرّ[من / إلى] ثم بعد ذلك بالإمعان في استخدام واو العطف في المقطعين [2] و[3] استخداما تصويريّا يُحرص فيه على تخصيص الموصوفات" ..أثقال معدّدة/ فرش منضّدة/ أنوار مجوّدة" ببيان حالها وهيئتها كما يُحرص فيه تمام الحرص على قوّة الإيقاع بالارتكاز على الواو في أحياز زمنيّة متماثلة من جهة وتخيّر التشديد في الصّفات [معدّدة/ منضّدة/ مجوّدة] والإمعان فيه وترسيخه في المقطع [3] على هذا النحو" نهريّ/ قطربلّي/ جنيّ/ وطيّ/ عليّ" ثمّ الانتهاء بعد ذلك بتويع الوزن على أفعال في وصف المجلس كالآتي" جرّار/ ثرثار/ أنهار" فمراعاة الإيقاع على هذا النحو التي تظهر فيه قيمة اللّفظ والشكل هي التي استدعت السجع حتّى يتحقّق التأثير في أبلغ صوره المُطربة وحتّى تستوي في خيال عيسى بن هشام ثلاث صور منوّعة خاصة بالطعام ومثلها خاصة بالشراب ومثلها خاصة بالمجلس وما يتبعه من صورة المغنّية، وتعديد الصور مُنْتِجٌ لمعنى التخيير ومُضْمِرٌ لإمكان تحقّقها واقعا وانتفاع الرّاوي بها ومُوف به إلى التطرّف في الطلب بالطمع فيها مجتمعة فإذا هي محض سراب اصطنعه الإسكندري بالعبارة الوهميّة.

والناظر في المقامة المجاعية على هذا النحو يقع على المفارقة التي تأسّست بالوصف المسجوع في مناسبتين، المناسبة الأولى فيها تجاور بين منتهى الجوع ومنتهى الإغداق

بما تشتهيه النفس، وهذه حال الانتقال من أوّل المقامة إلى وسطها، وأمّا المناسبة الثانية ففيها تجاور بين منتهى الإغداق ومنتهى الحرمان، ممّا يُوضّح حقيقة تلاعب الإسكندري بعيسى بن هشام وسخريته منه سخرية تتجاوز المفرد إلى الجماعة، ويحيل هذا إلى قدرة الهمذاني على تحويل المعنى وصوغ سياقات متنافرة يجمعها الإيهام في كلّ، عماده في ذلك التشويق لتحليل نفسيّة الشخصيّة تحليلا عميقا يجلو رغباتها الدّفينة التي لا يكشفها مظهرها المادي، فنكون قد انتقلنا من ظاهر الهزل الذي هو الإضحاك إلى مضمره ومخفيّه الذي هو الجدّ على خلاف التهكّم الذي يُنتقل فيه من الجدّ إلى الهزل.

ويؤيّد أهميّة الوصف المسجوع لدى الهمذاني ما ذهب إليه أنيس المقدسي لمّا قارن بين أحاديث بن دريد ومقامات الهمذاني قائلا:" فهي في الوصف تضارع المقامات تسجيعا وتوازنا كما في الحديث التالي عن ابن دريد مرفوعا إلى عمرو بن العلاء، قال: كان لرجل من مقاول حِمير ابنان يقال لأحدهما عمرو وللآخر ربيعة، وكان قد برعا في العلم والأدب، فلمّا بلغ الشيخ أقصى عمره وأشفى على الفناء دعاهما ليبلو عقليهما ويعرف مبلغ علمهما. فلمّا حضرا قال لعمرو وكان الأكبر: أخبرني عن أحبّ الرّجال إليك، وأكرمهم عليك، قال: السيّد الجواد، القليل الأنداد، الماجد الأجداد، الرّاسي الأوتاد، الرّفيع العماد، العظيم الرّماد، الكثير الحسّاد، الباسل الذوّاد، الصادر الورّاد. قال: ما تقول يا ربيعة. قال ما أحسن ما وصف به، وغيره أحبّ إليّ منه. قال: ومن يكون بعد هذا؟ قال: السيّد الكريم، المانع للحريم، المفضال الحليم، القمقام الزّعيم، الذي إن همّ فعل، وإن سئل بذل. ثمّ يسألهما عن أبغض الرّجال وعن أحبّ النساء وأبغضهنّ وعن الخيل والعيش والسيف والرّمح فيجيبانه في حديث طويل كلّه على نسق ما ذكرنا من الوصف المسجوع."[14] فالمُحَصّل ممّا سبق أنّ الوصف احتاج عند العرب إلى السجع لإنشاء الصور كما مرّ، بل إنّ السجع كان من قبيل السنّة الأدبيّة التي شملت كلام العرب[15].

وقد استطاع الهمذاني أن يحوّله من سمة خاصة بالوصف كما عند ابن دريد إلى أخرى خاصة بصناعة المقامة، سمة تتجاوز نمطا خطابيّا يعينه هو الوصف إلى السرد والحوار وتتّصل بقصّه اتّصالا متينا، فيتحوّل السجع بمقتضى ما سبق إلى آليّة من آليات المعنى.

3. متعة الإطراب بالسرد و اتّخاذه مطيّة لتصوير المكدي والعطيّة[المقامة الأزاذيّة] :

إنّ السرد وإن داخله الوصف فإنّه يستدعي حدوث هاته الانتقالات الحدثيّة التي يصوغها الفعل بدلالته التحويليّة لا الاسم بدلالته التعيينيّة، وهي انتقالات يستدعيها القصّ قديما وحديثا، فالسرد حركة قد تكون بطيئة وقد تكون سريعة، والوصف إبطاء لهاته الحركة، وقد يتحوّل إلى وقفة في حال المشهد، فإذا كان السجع مؤات للوصف بقدرته على الترجيع الإيقاعي، فهل هو كذلك بالنسبة إلى السرد؟

نصّ المقامة:

" حدّثنا عيسى بن هشام قال: كنت ببغداذ وقت الأزاذ، فخرجت أعتام من أنواعه لابتياعه، فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنّفها وجمع أنواع الرّطب وصفّفها، فقبضت من كلّ شيء أحسنه، وقرضت من كلّ نوع أجوده، فحين جمعت حواشي الإزار، على تلك الأوزار، أخذت عيناي رجلا قد لفّ رأسه ببُرقع حياء، ونصب جسده، وبسط يده واحتضن عياله، وتأبّط أطفاله، وهو يقول بصوت يدفع الضَّعف في صدره، وفي ظهره:

ويلي على كفّين من سَويقِ	**أو شحمةٍ تُضرب بالدّقيقِ**
أو قصعةٍ تُملأُ من خرديقِ	**يفتـــأُ عنّـــا ســـطواتِ الرّيـــقِ**
يُقيمنـــا عـــن مـــنهج الطّريـــقِ	**يـــا رازق الثّـــروة بعـــد الضّـــيقِ**
ســـهّلْ علـــى كـــفِّ فتـــى لَبيـــقِ	**ذي نســـبٍ فـــي مجـــده عريـــقِ**
يهـــدي إلينـــا قـــدم التوفيـــقِ	**يُنقـــذُ عيشـــي مـــن يـــدِ الترنيـــقِ**

قال عيسى بن هشام، فأخذتُ من الكيس أخذة ونلته إيّاها، فقال:

يـــا مـــن عنـــاني بجميـــلِ بِـــرّهِ	**أُفضـــي إلـــى الله بحســـن ســـرّهِ**
وأســـتحفظ الله جميـــلَ ســـترِهِ	**إن كـــان لا طاقـــة لـــي بشـــكرهِ**

فالله ربّي من وراء أجرهِ

قال عيسى بن هشام: فقلت له: إنّ في الكيس فضلا فابرزْلي عن باطنك أخرج إليك عن آخره، فأماط لثامه، فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري، فقلت: ويحَك، أيُّ داهية أنت؟ فقال:

فقـــــضّ العمـــــرَتشـــــبهَا علـــــى النّـــــاس وتمويهَـــــا

أرى الأيّـــــــام لا تبقـــــــى علـــــى حـــــالٍ فأحكيهَـــــا

فيومـــــا شـــــرّها فـــــيَّ ويومـــــا شِـــــرّتي فيهـــــا[16]

يجلب انتباهنا في القسم السردي، ههنا، تشكيل الكلام بفعل السجع تشكيلا خاصا لا يتطوّر ضمنه الحدث وإنّما يُعَمَّقُ ضمنه الفعل الواحد[فعل ترتيب الثمار] وفعل[الابتياع]:

فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنّفها

وجمع أنواع الرُّطب وصفّفها

****

فقبضت من كلّ شيء أحسنه

وقرضت من كلّ نوع أجوده

ويمكننا إعادة كتابة هذا على نحو أدق كالتالي:[فسرت غير بعيد إلى رجل قد جمع أنواع الرّطب وصفّفها، فقبضت من كلّ شيء أحسنه] فنستبعد الفواكه لعمومها ونثبت الرطب لخصوصيتها، فالأزاذ منها، وهي منه، وأمّا فعل قَبَض فأوضح من قَرَضَ من جهة الدلالة على الابتياع وانتقال الرّطب من البقّال إلى الرّاوي، وأمّا قَرض فدلالته السياقيّة مرتبطة فقط بالتذوّق عند اختبار الثمرة وقبل تمام الابتياع. ولكنّ السجع أوجد هاته البنية التكريريّة التي تتّضح في المقارنة بين اللّفظ واللّفظ كما هو الحال بين[صنّف] و[صفّف] وبين[أحسن] و[أجود] ويندرج هذا التشكيل فيما فخر به الهمذاني على الجاحظ من القدرة على الألفاظ المصنوعة والكلمات المسموعة، وهي قدرة تجعل المتكلّم قاصّا غنائيّا، فالإطراب لا ينحصر في الوصف وإنّما يتعدّاه ويتجاوزه إلى غيره من الأنماط الخطابيّة الأخرى.

ولنلاحظ، ههنا، أنّ السجع لا يقسم المقطع السردي إلى مقطعين، فيتحوّل النصّ السرديّ إذا ما طال واكتملت فكرته إلى نصّين كما هو الأمر بالنسبة إلى النصّ الوصفي الذي حلّله محمّد الهادي الطرابلسي، ولكنّه يجعله دائرا على نفسه، تهيمن عليه صفة الترجيع لا التقدّم الحدثي، فهو سرد يهيّء للوصف ويمهّد له، بل يشترك معه في التركيز على الإسميّة، فالفواكه هي المصنّفة والرّطب هي المصفّفة، والفواكه/ الرّطب هي الأحسن والأجود، هذا إلى جانب أنّ الفعليّة معلّقة بالأعمال لا بالأحداث، فالحدث هو الابتياع ولكنّ خروج الرّاوي إلى السوق وسيره وقبضه الثمار وتذوّقه لها وجمعه إزاره وقد ثقل بما فيه أعمال تفيد عمل الوصف، ثمّ يتخلّص إلى وصف المُكدي ينخرط صراحة، فإذا بنا ننتقل من سرد كنّا بصدده هو أقرب إلى وصف موضوع الرّغبة[الأزاذ] إلى وصف الذات الرّاغبة[أبو الفتح الإسكندري] نزولا من الوجه الملفوف ببرقع إلى الجسد المنتصب واليد تتقدّمه إلى الأمام مبسوطة سائلة، وانطلاقا من الذات السائلة إلى عيالها، كلّ ذلك في مشهد تصويري فاجأ الرّاوي فوقف على تفاصيله ناقلا، مفصّلا في نقله بالتركيز على كيفيّة الظهور للنّاس في السوق، والكيفيّة في هذا كيفيات، كيفيّة عرض الوجه، وكيفيّة عرض الجسد، وكيفيّة عرض الذات لإحداث المفاجأة والتطرّف في الخروج عن حال السائل المعتاد قد يمرّ عليه المرء دون انتباه والتفات.

وقد تميّز الوصف بالإطراب من خلال الفِقر المسجوعة القصيرة الخفيفة الرنّانة:" **ونصب جسده/ وبسط يده/ واحتضن عياله/ وتأبّط أطفاله**" وللواو دور بارز في تعميق الترجيع، فهي من جهة تستأنف فعل السجع بحساب معلوم ووتيرة سريعة، وهي من جهة ثانية تُنوّع الانتقال من قافية إلى أخرى بتنويع الفواصل**[جسده/ يده/ عياله/ أطفاله]** تجديدا لطاقة الوصف بالسجع وحرصا على ضمان التأثير البليغ في السامع بتحزينه. والوصف على هذا النحو من الصناعة الشفويّة المعنيّة بالإيقاع وصوغه يُرسي في علاقته بما سبق من سرد ابتدائي تمهيديّ المفارقة التي تتأسّس على وضعيّة إشباع تعلّقت بالرّاوي المبسوط ووضعيّة نقص تعلّقت بالمكدي، وعنهما معا يُقدح الحوار في المقامة، فينطلق لسان الشخصيّة بالكلام، غير أنّ كلام الإسكندري شعر يصدق فيه قول البلاغيين القدامى أنّ السجع يأتي ثِنْي الشعر أيضا، فتكون الأبيات الشعريّة الموزونة لديه هنا غير مكتفية بوزن البحر إذ تطلب وزنا آخر بتوافق يحصل بين العروض والضرب فيها. ويأخذ الإسكندري يندب حاله

داعيا ربّه أن يُسهّل للرّاوي البذل في ذلك الحين وعلى تلك الصورة، وهو ظرف زمانيّ حشد المكدي فيه قدرة فكره ومظهره وصوته لنيل رغبته وإشباع شهوته.

يفضي التمعّن في أسلوب الإسكندري إلى خبرته الواسعة بالتسوّل والشِحاذة، ويظهر ذلك من خلال التركيز على الحجاج العاطفي[**Argumentation Pathétique**] فهو يريد التأثير بقوّة في نفسيّة الناس ولا يهتمّ بمخاطبة فكرهم، وقد حوّل نفسه لنيل هذا الغرض إلى مثال للمحتاج الذي لا مهرب من إغاثته، والحجاج العاطفي، ههنا، يتشرّب الخطاب الديني من جهة الدعاء ويحوّله إلى رسالة صوتيّة مترجيّة، ويعمل الفعل القولي الغنائي على تغذية المبالغة في تصوير الحال لنيل العطيّة والفوز بها، والأمر على هذا النحو له علاقة مؤكّدة بمفهوم الصناعة، صناعة الصوت عند المغنّي والنائح على الميّت والمادح بشعره وغير ذلك كثير ممّا يدخل في دائرة الإيطوس أي صورة المتكلّم. وصوت الإسكندري وصورته لا تخرج بحال من الأحوال عن هذا الخطّ الذي تضبطه نيّة مسبقة مبيّتة حتى تكون الكدية ميمونة تُتوّج بالنوال لا بالخسران، بل إنّها تُتوّج بالعطاء الجزل من خلال وعد عيسى بن هشام في قوله:" ابرز لي عن باطنك أخرجُ إليك عن آخره". وتُتوّج المقامة ذاتها بفخر البطل بفلسفته في الحياة التي ترتكز على اغتنام الفرص وإشباع الرغبات ونيل الشهوات، وهي فلسفة ترتكز على التمويه لمجاراة الأيّام ومغالبتها.

غير أنّ هاته الصناعة وهاته السيروة لا تتحقّق إلاّ بفضل السجع، فمن خلاله يتعمّق الوصف بالإطناب والتنويع والإثراء، فالفِقر المسجوعة تعاود طرق المسمّيات من الموصوفات وتضمن الانتقال من إيقاع إلى آخر، فيتحقّق الإطراب ويحدث الإثراء، بل إنّ الهمذاني يخضع بالسجع السرد لسلطة الوصف، وبه يحوّل كلام الإسكندري إلى شعر مسجوع، ليتّصف القول بطابع غنائي تتحقّق ذروته في صوت البطل المموّه بقوله تطرب له نفس المخَاطب فتأنس له وتناوله بغيته طالبة إليه زيادة السؤال لتضاعف العطيّة، فيكون هذا التلازم بين صورة المكدي وصورة العطيّة الحسيّة، وهما صورتان قد يؤخّر أويقدّم الهمذاني إحداهما على الأخرى ولكنّهما متلازمتان يظهر من خلالهما الأثر بالقول، تظهران في هاته المقامة كما تظهران في غيرها كالمقامة الكوفيّة إذ يطرق الإسكندري باب عيسى بن هشام ليلا سائلا الرّغيف" **قُرع علينا الباب، فقلنا من القارع المنتاب؟ فقال وفد الليّل وبريده، وفَلُّ الجوع وطريده، وحرٌّ قاده الضرّ، والزمن المرّ، وضيف وطؤه خفيف، وضالتُه رغيف،**

وجاريستعدي على الجوع، والجيب المرقوع، وغريبٌ أوقدت النّار على سفره، ونبح العوّاء على أَثَرِه، ونُبذت خلفه الحصيّاتُ، وكُنست بعد العرصاتُ، فنضوه طليح، وعيشه تبريح، ومن دون فرخيه مهامه فيح، قال عيسى بن هشام: فقبضت من كيسي قبضة اللّيث وبعثتها إليه وقلت: زدنا سؤلا نزدك نوالا"[17]

وكالمقامة الموصليّة ينال فيها الإسكندري البقرة والجارية من أهل قرية تهدّدهم السيل فادّعى قدرته على إنقاذهم واستوى إماما يؤمّهم في صلاة اغتنمها للهروب بعد أن ألزمهم بطول الخشوع[18] وكالمقامة الحرزيّة ينال مال ركّاب سفينة أطمعهم بالنجاة على يديه بحرز" **لا يغرق صاحبه**"[19] و كالمقامة البغداذيّة إذ تتعلّق رغبة عيسى بن هشام تلميذ الإسكندري بالشواء والحلوى اللّوزينج والماء المثلّج، فينال ذلك من طريق التحيّل على الرجل السوادي مثيرا علاقة أهل المدر بأهل الوبر.[20] إنّ الإطراب ليحوّل، انطلاقا من الأمثلة السابقة، المخاطَب إلى مشفق ومحسن وحان على المكدي، وهي صورة مولّدة من الصور السابقة، طريفة غاية الطرافة، يتحقّق بها عمل الإطراب بين الهمذاني من جهة وسامعه من جهة ثانية في مجلس يشهد إلقاء المقامة بقوانين صوتيّة متفرّدة وصنعة لحنيّة تثير انفعالات الفرح والحزن معا.

4. بين الإطراب والتخييل:

يُنشئ الهمذاني قَصَّه على هيئة مخصوصة ويقدّ بطله من وصف مسجوع يطغى على نصّ المقامة في مراحلها المختلفة ويضمّ إليه مختلف أنماط الخطاب وعلى رأسها الحوار، فإذا بالإسكندري يظهر متكلّما بليغا لا يملّ الرّاوي كلامه، وقد جعل الوصف المسجوع قصّه مطربا بالنغم والترجيع وقد زعمت الفلاسفة" أنّ النغم فصل بقي من النطق لم يقدر اللّسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلمّا ظهر عشقته النفسُ وحنّت إليه الروحُ."[21] فيظهر، ههنا، الربط بين النغم والنطق على أساس أنّ الأوّل ليس خارجا عن الثاني، كما تظهر هيئة الصوت وهي هيئة ترجيع، ليظهر أثره العميق عشقا تتورّط فيه النفس وحنينا تقع فيه الروح. وهذه أحوال بعيدة من العقل كلّ البعد تتّصل بالصور الخياليّة التي تنشأ عند المرء كصورة المعشوق عند العاشق ينقلب مجنونا، وهي صور ترشح في مقامات الهمذاني عن الإحساس[22] إذ منشأ الخيال فيها هذا الإسكندري الوهمي، لا نعرف من أيّ إسكندريّة في الشرق هو، يسعى سعيا حثيثا إلى إشباع

هواه، فيتفنّن في كسر المعقولات والاندراج في الإغواء، فهذا هو المعنى التخييلي[23] الذي يُرسيه الهمذاني في قصّه لترتسم صورة هذا البطل في الأذهان منطلقة من كلّ القيود حتّى غدا الإسكندري كنية المتحيّل عند بعضهم ، وحتّى صار مثلا على المكر يجري على الألسنة وقدوة الراوي عيسى بن هشام ينسج على منوالها.

وفي المقامات مدح قويّ للمِقْوَلِ آلة الكلام التي هي اللّسان يُستشفّ من غواية الرّاوي، كما يُستشفّ من أثر الهمذاني البارز في التعويل على تنميق الكلام، وهو تنميق وسم ثقافة القرن الرّابع الهجري، فكانت كَلِفة بتزيين الكلام في مختلف الأجناس من مقامة ورسالة وخبر وخطب وغيرها، فالكلام المُحَسَّن يُوصل إلى ما لا يُوصل إليه غيره من الفعل بالتمويه والمخاتلة والتمثيل حتى قال الإسكندري للرّواي في المقامة الكوفيّة مهدّئا من روعه بعد أن أوجع قلبه وأحزنه بعبارته وأضلّه عن حقيقته:"

لا يغرنّـــــــك الـــــــذي أنـــــا فيـــــه مـــــن طلـــــبْ

أنـــــا فـــــي نـــــزوة تُشـــــقْ قُ لهـــــا بـــــردة الطّـــــربْ

أنـــــا لـــــو شـــــئت لاتّخـــــذْ تُ ســـــقوفا مـــــن الـــــذّهبْ[24]

ومهارة البطل جليّة في قدرته المتكرّرة على المفاجأة بفضل التخييل، كما هي جليّة في تحويل البيت الشعريّ الواحد إلى خطاب تستغرقه الفِقر المسجوعة ، كما هو الحال مع قول كعب بن زهير الذي تناقلته الرواة واشتهر:"

كـلّ بـن أنثى وإن طالـت سـلامته يومـا علـى آلـة حـدباء محمـولُ

فإنّ صداه بيّن في قول الإسكندري للرّاوي ومن معه بعد أن رأى تطيّرهم من جِنازة على كتفه ومحاولتهم الإعراض عنها:" **لترؤُنَّها صُغْرًا ولَتركبَنّها كرها وقسرًا، ما لكم تطيّرون من مطيّة ركبها أسلافكُم وسيركبها أخلافكُم، وتتقذّرون سريرا وطئه آباؤكُم، وسيطأه أبناؤكُم، أما والله لَتُحْمَلُنَّ على هذه العيدان إلى تلكُم الدّيدان، ولَتُنْقَلُنَّ بهذه الجيادِ إلى تلك الوهادِ.."**[25] فنحن نجد الهمذاني قد طوّر صورة الآلة الحدباء المحمولة في البيت الشعري إلى صور ثلاث: المطيّة والسرير والجياد، وربط المطيّة بالشؤم والسرير بالقذارة والجياد بالسرعة، ليتشكّل من هذا تخييل فساد الجسد والإسراع إلى التخلّص منه وانتقاله إلى قعر

الأرض حيث الديدان بعد أن كان فوقها. وهذا تخييل وعظيّ يروم التأثير في النفوس أبلغ التأثير بالتحزين والدفع من خلاله إلى الاعتبار، وهو تخييل يشترك في دائرة الأهواء مع ما رأينا في المقامة المجاعيّة والأزاذيّة وغيرهما ممّا دار على الشهوات وسعى إلى إنتاج سرور الإسكندري بتحقيق الرغبات.

ولا شكّ في أنّ التخييل في المقامات متعلّق بالوصف ومرتبط بالإسكندري ونظرته النقديّة إلى الحياة التي يسوقها ليكشف تظاهر مجتمع القرن الرّابع الهجري بالقيم واتّخاذه لها شعارات وليخرج عن السلطة ويُبئّر على الهامش والهامشيين أو السِفلة. ولا شكّ في أنّ الهمذاني يُحيل بوصفه ذاتا خطابيّة متحكّمة في تصريف الكلام على أدب الزهد قليلا وأدب الكدية والصعاليك كثيرا ليغذّي خيال السامع والقارئ معا. غير أنّ هذا التخييل يبقى محدودا ذلك أنّه يعمّق الصور رأسيّا لا أفقيّا، فإنّ التحوّلات في المقامة محدودة، كما أنّها تغدو مرتقبة في مقامات كثيرة، فهذا بطل يُنتج الاستجابة التي يريد في مخاطبيه عموما ومخاطبين مخصوصين كعيسى بن هشام والابن، فتغيب لذلك احتمالات التشويق لتحلّ محلّلها الصناعة البلاغيّة المرتكزة على معجم ثريّ يختار منه الهمذاني ما هو قريب وبعيد من الكلام ويصوغه في سياقات مؤثّرة مطربة تعلّم السامع وجها من وجوه صناعة المعنى باقتدار ويُعارض بها المؤلّف غيره من المؤلّفين كالجاحظ وابن دريد وغيرهما من حيث القدرة اللّغويّة البلاغيّة عموما ومن حيث بلاغة الإطراب بالكَلِم على وجه التحديد.

***- خاتمة :**

المقامة تجربة من تجارب القصّ العربي القديم استطاع بديع الزمان أن يحشد لها المقدرة الإيقاعيّة فكان قصّه مطربا للنفوس، وقد تأسّس الإطراب بما هو فعل قصصي على السجع أساسا، وارتبط بالتحسين والتنميق والتجنيس، فتوسّعت الموصوفات وتشعّبت الأوصاف وشملها الترجيع لتأدية المعنى الواحد بأكثر من صورة مُغوية ومُغرية. ولقد تجاوز الهمذاني الإطراب بالوصف إلى الإطراب بالسرد والأقوال مركّزا على إحداث الاستجابة المرجوّة في المخَاطب المتمثّلة في الإدهاش داخل النصّ في مقاماته السياقيّة القصصيّة وخارجها لدى المخَاطَب على مرّ العصور، لكنّ التخييل على أهميّته، ظلّ محدودا لأنّ القصّ

لم يتّصف بنيويّا بالتركيب والاحتمالات السرديّة المتنوّعة على هيئة ما هو موجود في بعض الأخبار كأخبار العشق وغيرها حيث ينخرط البطل في صراع مشوّق يموت أحيانا من جرّائه. وكأنّما بالمؤلّف- وهو ابن عصره تأثّرا وتأثيرا - قد جعل بوعيه وبلا وعيه المقامة نصّا مغريا ومغويا بظاهره لينقد انهيار القيم التي كثيرا ما فخر بها العرب ومجّدوها في أشعارهم كالكرم والحلم والصدق في ظلّ تداخل بين العرب والفرس على وجه التخصيص وتداخل بين العرب وغيرهم على وجه العموم.

***-الهوامش والإحالات:**

[1]) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، تحقيق وضبط عمر فاروق الطبّاع، مؤسّسة المعارف، بيروت ، لبنان، 1999، ص 372.

[2]) المرجع نفسه، ص383.

[3]) المرجع نفسه ، ص 266.

[4]) المرجع نفسه ، ص 267.

[5]) المرجع نفسه ،ص284.

[6]) محمّد بن أحمد العلوي (ابن طباطبا)، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلاّم ، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1980، ص 29.

[7]) شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط 3، 1954، ص. ص 9. 10.

[8]) حمّادي صمّود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، دار شوقي للنشر، تونس، 1997، ص 30.

[9]) ياقوت الحموي، معجم المؤلّفين، ج1، ص372.

[10]) محمّد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 145.

[11]) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[12]) محمّد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبيّة، ص 168.

[13]) بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح الشيخ محمّد عبده، دار الكتب العلميّة، ط3، بيروت، 2005، ص. 148. 149

[14]) أنيس المقدسي، تطوّر الأساليب النثريّة في الأدب العربي، دار العلم للملايين، الطبعة السادسة، بيروت1979، ص.ص. 263. 264.

[15]) بسيوني عبد الفتّاح فيّود، علم البديع: دراسة تاريخيّة وفنيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2015، الصفحات: 298. 299. 300.

[16]) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، الصفحات من 12 إلى 15.

[17]) المصدر نفسه ، ص31. 32

[18]) المصدر نفسه، ص 115.

[19]) المصدر نفسه ، ص 137.

[20]) المصدر نفسه ، ص 82.

[21]) شهاب الدين الأبشيهي، المستطرف في كلّ فنّ مستطرف، مشورات دار مكتبة الهلال، القاهرة، 1986، ج2، ص146.

[22]) حمّادي صمّود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 44.

[23]) عبد الفتّاح كيليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 20.

[24]) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، تقديم وشرح محمّد عبده، ص 33.

[25]) المصدر نفسه ، ص 68.

***-المصادروالمراجع:**

***-المصدر:**

الهمذاني(بديع الزمان) مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح الشيخ محمّد عبده، دار الكتب العلميّة، ط3، بيروت، 2005.

***-المراجع:**

1) الأبشيهي(شهاب الدين) المستطرف في كلّ فنّ مستطرف، مشورات دار مكتبة الهلال، القاهرة، 1986.

2) ابن طباطبا(محمّد بن أحمد العلوي) عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلاّم ، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1980.

3) الحموي(ياقوت) معجم الأدباء، ج1، تحقيق وضبط عمر فاروق الطبّاع، مؤسّسة المعارف، بيروت ، لبنان، 1999.

4) ضيف(شوقي) المقامة، دار المعارف، ط3، مصر، 1954،
5) صمّود(حمّادي) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط1، دار شوقي للنشر، تونس، 1997.
6) الطرابلسي(محمّد الهادي) تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992.
7) عبد الفتّاح فيّود(بسيوني) علم البديع: دراسة تاريخيّة وفنيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2015.
8) المقدسي(أنيس) تطوّر الأساليب النثريّة في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط6، بيروت،1979.
9) كيليطو(عبد الفتّاح) الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.

حكايات الحيوان بين أحمد شوقي و إيرج ميرزا؛ قراءة مقارنة
Comparing Fables between Ahmed Shawqi and Iraj Mirza

*- د. بثينة شموس
*- جامعة طرطوس – سوريا-
*- البريد الإلكتروني: b.shemous@gmail.com

تاريخ الإرسال:2023-02-02 تاريخ القبول: 2023-05-03

*- الملخص:

تعدّ الحكاية على لسان الحيوان حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص، وقد شاعت منذ القدم بين الشعوب وحتى العصر الحديث، وكان أبرز أعلامها العرب أحمد شوقي والفرس إيرج ميرزا، لذلك قمنا بمقارنة حكاياتهما الشعرية على لسان الحيوان، في دراسة تعتمد على التشابه والاختلاف كالمدرسة الأمريكية، وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي. وقد وجدنا أن كلا الشاعرين أنتج حكايات تمثيلية ذات شخصيات حيوانية رمزية تقوم على السرد والحوار ضمن إطار زمني ماضٍ تحركه انتقالات في جهات الماضي، واهتما بالإطار المكاني، كما اتسمت لغتهما بالوضوح، وجاءت العبر دائماً في ختام الحكايات.

الكلمات المفتاحية: القصص الشعرية، حكاية الحيوان، الأدب المقارن، أحمد شوقي، إيرج ميرزا.

Abstract

Fable is a tale of a moral and educational nature in its own literary form. It has been popular since ancient times. Its most prominent figures in Arab culture Ahmed Shawqi and in Persian Iraj Mirza, so we compare their fables. Using a descriptive analysis approach, this article is based on the study of similarities and differences between fables in poems of Shawqi and Iraj Mirza. The comparison concluded that both poets worked on building representative fables with symbolic animal characters based on narration and dialogue within a past time, their language was clear, and the lessons came at the end of them.

Keywords*:* Fable; Poletic Ballad; Ahmed Shawky; Iraj Mirza

*- مدخل:

تهتم هذه الدراسة بتحليل العناصر الحكائية التي تقوم عليها حكايات أحمد شوقي التعليمية ونظيراتها لدى إيرج ميرزا، وقد اختير هذان الشاعران لبراعتهما في هذا الفن الشعري، فضلاً عن أن كليهما نهل من المصدر الفرنسي ذاته وهو حكايات لافونتين، إلا أننا لن نعمل على التحقيق في هذه النقطة لتأكيدها أو نفيها أو مقارنتها بالأصل، بل سنكتفي بمقارنة حكاياتهما معاً في محاولة لكشف نقاط التشابه والاختلاف بينها، ومعرفة أسلوب الشاعرين ومدى إجادتهما في هذا الفن.

تقوم هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي، في إطار المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن الداعية إلى دراسة التشابهات والاختلافات، على مقارنة القصص الشعرية على لسان الحيوان ذات المغزى المشترك والحِكم المشتركة لدى الشاعر العربي أحمد شوقي والفارسي إيرج ميرزا، وقد كان عددها ثلاثاً مما تشترك في الحكمة اشتراكاً تاماً.

وكانت هنالك بعض القصص من ذوات الحكم المتقاربة وغير المتطابقة بالكامل، إلا أننا لم نخضعها للدراسة لضيق المجال، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن حكايات كل من شوقي وإيرج متأثرة بحكايات لافونتين التي جاءت على ألسنة الحيوان أو بحكايات أخرى ككليلة ودمنة، إلا أننا لسنا في صدد مقارنة الحكايات الواردة بالأصل، فهناك الكثير من الدراسات التي اهتمت بذلك، وإنما نهدف إلى مقارنة حكايات شوقي وإيرج ميرزا ببعضها لعرض التشابهات والاختلافات، والدوافع التي أدت بالشاعرين إلى سرد الحكاية على لسان الحيوان.

وقد قمنا بدراسة كل حكاية على حدة بعرضها لدى شوقي أولاً ثم لدى إيرج، وذلك عن طريق عرض ملخص نثري للحكايات الشعرية وبنائها الحكائي وعناصرها من شخصيات وزمان ومكان وحوار عارضين أثناء ذلك البناء السردي، والحكمة المرجوة وطريقة عرضها ولغتها والحقول الدلالية التي تركزت الألفاظ حولها لدى كل من الشاعرين، خاتمين ذلك كله بقراءة مقارنة لكل حكاية شعرية، قارنّا فيها الحكايتين المدروستين في بنائهما الظاهري ومضمونهما، واتبعنا الطريقة ذاتها في بقية القصص، وختمنا ذلك كله بنتائج عامة مستخلصة من الدراسة، خاتمين البحث بثبت للمصادر والمراجع التي أفدنا منها في دراستنا.

1/ الحكايات الحيوانية أو الحكايات التعليمية:

مصطلح "Fable" يدل إما على قصة حيوانية لا مغزى لها "Beast Fable"، وإما قصة حيوانية لها مغزى وتساوي موعظة "Apologue" وإما قصة خيالية بشكل عام "Fiction" أي أعم من قصة حيوانية. ولكن أجمع المهتمون بهذا المجال على تعريفها بأنها قصة حيوانية ذات مغزى يتكلم فيها الحيوان ويمثل مع احتفاظه بحيوانيته، ونُسبت إلى الحيوان خاصة لأن القصص التي وردت عنه أكثر، ودوره فيها أظهر، والأبطال فيها رموز لأشخاص[1]، وقد أطلقت عليها مصطلحات متعددة، منها: حكايات الحيوان، أو الحكايات التعليمية، أو الحكايات الخرافية، أو الحكايات الرمزية، وهي على تنوعها قديمة جداً، وقد تناثرت خيوطها وتعدد نسيجها على ألسنة الرواة مشافهة جيلاً بعد جيل[2]، فقد أجمع الدارسون على أنها تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتقي من الحالة الشعبية إلى المكانة الأدبية الفنية[3]. ولكنهم اختلفوا في نسبة منشئها إلى شعبٍ دون آخر، فارتأى معظمهم أنها تعود إلى أكثر من حضارة في العصور القديمة، سواء عند الرومان أو اليونان من جهة، أو عند الهند والفرس من جهة ثانية[4].

وأهم أركان هذا النوع أنه يقوم على التمثيل والرمز، وذلك لأنه في ظاهره قصص لطيفة تجري على ألسنة الحيوان، ولكنها في الحقيقة تتضمن معاني سياسية وطنية يفهمها الكبار والخاصة[5]، وارتكازها على التمثيل جعل شخصياتها غير بشرية تحمل صفة الإنسان وتعمل مثله على صنع الخيال الفني في مضمون القصص والحكايات والأساطير من خلال الشخصيات والأحداث والفكرة، وهذه الشخصيات غالباً ما تكون من الحيوان أو الطير أو الجن أو النبات[6]، وقد اختير الحيوان بطلاً لهذه القصص نظراً لكونه يحمل في طياته تفاعلات رمزية تكسب الزمن الإنساني فضولاً للكشف عن حقيقة تجاوزية تتداخل في النفس للبحث عن الصورة المماثلة في واقع المجتمع[7]، ولكن دلالاتها التمثيلية ورموزها يجب ألا تخفي مدلولها الرمزي، إذ يجب أن يكون القناع الذي تختفي الأشخاص خلفه غير كثيف كيلا تنطمس الغاية الرمزية من القصة[8]. وقد رأى الدارسون أن الغاية الأهم لهذا النوع من الحكايات اتجاهها التعليمي والأخلاقي، فهي ترسم سلوكات الإنسان في الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور[9]، إذ تستهدف الفئات العمرية الصغيرة، ولهذا يجب أن تكون بأسلوب يحقق المتعة والفائدة، فتجلب السرور والمتعة للأطفال وتحفز خيالهم، وتغرس القيم العليا

الصحيحة والأخلاق الفاضلة والمثل السامية في عقل الطفل ووجدانه، فهي تكافئ الخيّر بخيره والشرير بشره[10]. والغاية الأخرى التي قد تكون باعثاً للجوء إليها نقد المجتمع وتعرية عيوبه بهدف إقصائها، فخلفيتها المعنوية دلالة نقدية بعيدة القصد تستلهم من المجتمع عيوبه، ومن الحكام فسادهم، ومن العادات السلبية والتقاليد البالية موضوعاً قصصياً تتناوله بالسخرية[11].

وكان أشهر من عُرف بها في الأدب الشرقي ابن المقفع في أثره الشهير كليلة ودمنة[12]، وفي الأدب الغربي الحديث برز لافونتين الذي طور هذا الفن وجعله شعرياً، واهتم بشكل الحكاية الشعرية ومضمونها، إذ رأى أن الحكاية الخلقية ذات جزأين؛ جسم وروح، فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقي[13]، وأثر بالكثير ممن جاؤوا بعده، ومنهم أحمد شوقي من العرب، إذ صاغ حكاياته التعليمية شعراً على طريقة لافونتين، حين كان الشعر التعليمي قد ذاب في الشعر القصصي والغنائي، وربما كان هذا نهاية حتمية للتطور[14]. كما برز في هذا الفن من الشعراء الفرس إيرج ميرزا كما سنتبين عند التعريف به. وعليه، فإن الحكايات التعليمية حكايات تقوم على الرمز والتمثيل بشخصيات حيوانية تتقنع خلفها صفات بشرية، وغايتها نقد المجتمع أو تعليم الصغار.

2/التعريف بالشاعرين:

1/2 أحمد شوقي:

هو أحمد بن علي بن أحمد شوقي (1868- 1932م)، أشهر شعراء العصر الأخير، ويلقب بأمير الشعراء، مولده ووفاته في القاهرة، وهو أول من جوّد القصص الشعري التمثيلي بالعربية[15]، إذ أجمع الدارسون والنقاد على أن أمير الشعراء بلغ بهذا الفن غايته[16]، فقد مارسه باقتدار عظيم، فكان يختم منظوماته بأبيات رائعة في الحكمة، ويسير على طريقة كليلة ودمنة فيما نظم من هذه الأقاصيص[17]، كما تأثر أيضاً بأسلوب لافونتين[18]، إلا أن بعض المحققين أنكروا هذا التأثر بكليلة ودمنة ولافونتين، انطلاقاً من اعتقادهم بأنه لا صلة لحكايات شوقي بحكايات لافونتين إلا من حيث إعدادها إعداداً تعليمياً، كما أنها عديمة الصلة بحكايات كليلة ودمنة، إلا صلة بعيدة غير مباشرة ترجع إلى اشتراك الروح

العامة بين الأثرين[19]. وقد امتازت حكايات شوقي بكون معظمها أراجيز مصرّعة الأبيات ومتنوعة القوافي[20]، وهي تستمد رمزيتها من ثلاثة مصادر: الحكمة المشرقية والأمثال العربية والقرآن الكريم[21].

2/2 إيرج ميرزا:

هو إيرج ميرزا بن غلام‌حسين ميرزا من السلالة القاجارية، وقد ورث عن أبيه ملكة الشعر، إذ كان أبوه شاعراً[22]. لقبه جلال الممالك أو فخر الشعراء. ولد عام (1291هـ.ش.) في تبريز لأسرة قاجارية عريقة الجذور في الشعر الأدب، وتعلم الفرنسية والعربية[23]، وكان إتقانه للفرنسية باعثاً لاعتقاد الكثيرين بأنه تأثر بلافونتين في حكاياته التعليمية، وأنه استقى من المصادر الفرنسية مباشرة[24]. خلف إيرج ما يقارب أربعة آلاف بيت، بأوزان مختلفة، واتسم شعره عامة بالوضوح، وبعرضه لمسائل اجتماعية مختلفة وسياسية وتعليمية لليافعين لحثهم على تعلم فنون جديدة، وكانت أشعاره بطريقة تتسم بالطرافة أو السخرية أحياناً والتمثيل أحياناً أخرى[25]. وكان يهتم بتعليم الأطفال وتربيتهم، وهو ما دفعه إلى كتابة العديد من حكاياته الشعرية[26]، فعلى الرغم من أن الحكايات الحيوانية كانت معروفة فيما مضى لدى الكثير من الشعراء الفرس، ومنهم العطار وجلال الدين الرومي، إلا أن إيرج ميرزا يعدّ مؤسس أدب الأطفال الحديث، إذ أخذ هذا الأدب هوية مستقلة على يديه[27]. اعتمد إيرج ميرزا على المصرّعات والقطع القصيرة بأوزان قصيرة ولغة واضحة وسلسة، وقدم موضوعه على لسان الحيوانات عن طريق التمثيل، حتى اعتقد جامع كليّاته "د. محجوب" أنه لا يوجد أنسب من لغته وأسلوبه لتنمية ذوق الأطفال ولفت انتباههم[28]. توفي عام 1304هـ.ش. وله العديد من الآثار[29].

3/قراءة تحليلية مقارنة لنماذج من القصص :

1/3 حكاية فأرالغيط وفأرالبيت- حكاية الفأرين:

1-1/3 فأرالغيط وفأرالبيت لشوقي:

تتألف هذه الحكاية من ستة وعشرين بيتاً، وهي تحكي عن عدم الأخذ بنصيحة ذوي التجربة، والانطلاق وراء المعالي دون امتلاك أسبابها، إذ تطالعنا بدايتها مع فأرة لديها ابنان؛ سمّت الأول نور الغيط واحتارت في اسم الثاني، فاختار لنفسه اسم "نور القصر"، وكان الأول يمارس نشاطاته في الحقول وهو ما يتناسب مع اسمه، لكن الأصغر كان يطمح إلى المعالي، على الرغم من تنبيه أمه له ورغبة أبيه -على لسان الأم- بأن يبقى في البيئة ذاتها، إلا أنه اختار طريقه ظناً منه أن أمه وأباه خرفان، فذهب إلى حيث أراد، وصار يأتي أمه في مواعيد محددة بقطعة جبن أو شمعة أو شيء من البيوت، إلى أن أتاها يوماً وقد قطع ذيله، ومرة أخرى قطعت رجله، وفي المرة الثالثة لم يأتِ، فذهبت الأم باحثة عنه، ووجدته قتيلاً مسحوقاً تحت الأقدام، فناحت قائلةً هذا جزاء من يطمح إلى المعالي وليس أهلاً لها.

***- شخصيات الحكاية:**

شخصيات هذه الحكاية كلها حيوانية، الفأرة الأم وابناها؛ نور الغيط ونور القصر، وكلها رمزية، فالفأرة الأم رمز للإنسان الحكيم والمجرب، والابن الكبير رمز للإنسان القنوع، والصغير رمز للفأر الساذج والطامح إلى العلا دون امتلاك المقوّمات، وقد شاركت الفأرة الأم والفأر الصغير في الحوار وفي بناء الأحداث، وانحصر دور الفأر الأكبر في ذكر الأم له ولطباعه، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يعمل على رسم الملامح الخارجية لشخصياته، بل انصب اهتمامه على رسم أبعادها الداخلة وخفاياها، وكان تصويره هذا داخلياً، أي برز ذلك للقارئ عن طريق حوار الشخصيات وتصرفاتها، وليس عن طريق السرد المباشر الذي يقوم به الشاعر أو الراوي، فأظهر لنا تطلعات الفأر الصغير ومخاوف الأم وقناعة الفأر الكبير من خلال ما أبدته الشخصيات من تصرفات وأقوال في الحكاية، غير أنه لم يبدِ الشاعر اهتماماً لإبراز الوصف الظاهري للشخصيات عن طريق السرد ولا الحوار. كما أن شخصيات هذه الحكاية كانت نمطية، إذ يمكن عدّها نموذجاً لفئات معينة من الناس، أو لصفات خلقية معينة، ولم تكن نامية، بل كانت مسطحة، إذ لم تنمُ أو تتغير على امتداد الحكاية.

***- زمان الحكاية:**

من الواضح أن الشاعر عمد إلى الأسلوب السائد في قص الحكايات، وهو جعل أحداثها تجري جميعاً بالزمن الماضي المطلق (سمّت، علمت، عرف، أتعب، وغيرها)، وقد امتزج الماضي المطلق بجهات زمنية مختلفة، ومن ذلك الماضي القريب (قد سمت، قد خرفا، قد غاص، قد أخلف، قد سحقت)، والمنقطع (كان قد رأى) والمستمر (كان يأتي) أما ما جاء في الحوار فكان زمنه الحاضر (أرى، أدخلن، آتيكما) ضمن الإطار العام للحكاية وهو الماضي، وقد منح التنقل بين جهات الماضي للزمن حيوية، وكسر رتابته.

***-مكان الحكاية:**

يبدو من العنوان أن المكان يتأرجح بين الغيط والبيوت، أي بين مكان مفتوح وآخر مغلق، فالمسرح المكاني ينتقل بين الحقل الآمن للفئران والبيوت الخطرة عليها، وقد لعب المكان أهمية بالغة في رسم معالم الحكاية، فلولا المكان لما نشأت الحكاية هنا، إذ إن تبدل المكان هو الذي سبب تطور الأحداث على الرغم من أنه لم يوصف، ولكن يكفي للتأكيد على أهميته أنه جاء في العنوان، أي كان محوراً ارتكز عليه السرد في الحكاية، إذ كان نقطة الارتكاز التي أدى تبدلها إلى حدوث الحكاية واستمرارها وانتهائها.

***-الحواروطريقة العرض:**

تبدأ الحكاية بمقدمة شكلية في مطلع لا يتجاوز دوره ذكر أبطال الحكاية فبدأ الشاعر بكلمة "يقال"، ليدل على أنه يروي حكاية ما، ثم بدأ بها بعد ذلك مباشرة دون أن يطلع القارئ على عنوان تلك الحكاية أو أي شيء عنها:

يُقالُ كانَت فَأرَةُ الغيطانِ تَتيهُ بِابنَيها عَلى الفيرانِ[30]

ثم تُعرض الحكاية بين سرد وحوار، بادئاً بالسرد المباشر في عرض شيء عن حياة الفئران الثلاثة وطباع الابن الأكبر، وهو الشخصية الثانوية هنا، عارضاً أثناء ذلك مناقضته للأخ الأصغر في الطباع، ورغبة الأصغر في الخروج عن الإطار المعروف لحياة هذه العائلة، وقد بدأ الفأر الصغير الحوار في اقتراحه اسماً لنفسه، وطال كلامه خمسة أبيات تبعها سرد، ثم جاء ردّ الفأرة الأم على ابنها، وقد تنبأت بمصير ابنها منذ البداية إذ خاطبته بقولها: "قتيل القوت"

بما يدل على حكمتها وتجربتها، وكان ردها على ابنها طويلاً نسبياً أيضاً، ثم عادت دفة الحوار للفأر الساذج متهماً أمه وأباه بالخرف في قرارة نفسه، ليعود السرد إلى إيضاح بقية الحكاية، ويعود الحوار في سؤال وجواب بين الأم والابن عندما بدأ الفأر بفقدان أعضائه وتبريره لما كان يحدث معه، وعاد السرد مرة أخرى على لسان راوٍ خارجي، وانتهت الحكاية بنواح الأم مطلقة حكمة عرضها الشاعر على لسان الفأرة الأم:

فَناحَتِ الأُمُّ وَصاحَت واها! إنَّ المَعالي قَتَلَت فَتاها[31]

فكان الختام عرضاً موجزاً للحكمة بشكل غير مباشر، فالمعالي هنا اقترنت مع عدم امتلاك مقومات الارتقاء، وكانت الحكاية قد نالت بذلك حسن الختام في الإيجاز الذي عرضه البيت الأخير، وقد ساهم الحوار في تصوير الشخصيات بدقة، إذ عرفنا طبائعها وميولها من حواراتها، كما رسم الأحداث ووضح تفاصيلها، وبهذا نرى أنه احتل أهمية بالغة في عناصر الحكاية.

*-**اللغة**:

اتسمت اللغة بالوضوح، والتراكيب كذلك، إذ لا نلمح مفردات غامضة، كما أن التراكيب كانت خالية من التقديم والتأخير والحذف وما إلى ذلك مما يحتاج إلى تأويل إلا نادراً، فكانت اللغة متناسبة مع الغرض الذي ألفت الحكاية من أجله، وهو التعليم، وقد خلت من المحسنات والتشبيهات والأوصاف الطويلة والاستطرادات التي قد تخلّ بإيصال الفكرة الرئيسة إلى القارئ، وقد راعى الشاعر عدم الاهتمام بالأغراض الفنية واللغوية لئلا يكون ذلك على حساب الفكرة، فالغاية من القصيدة هو التعليم، وهو ما يستوجب البساطة والوضوح، فضلاً عن هذا كانت الألفاظ تنتمي إلى حقول دلالية تعود إلى الأطر الأساسية في الحكاية، كالغرور الذي اتسم به الفأر الصغير، من قبيل: (نور القصر، وثباً، نلت، مرامي، تتيه، الكبر، العصر)، والمكروه الذي وقع به، من قبيل: (مضطرب، الفقيد، غاص، خجل، فقْد، أخلف، اشتغل، اشتعل، ملقى، سحقت، سحقاً، ناحت، صاحت، قتلت)، والطموح الذي أدى إلى وقوعه في المكروه، من قبيل: (وثباً، ثبتت، نلت، مرام، المنى، صمم، عالي، المعالي). وعليه؛ فإن شوقي قد وظف الألفاظ بما يخدم العناصر الرئيسة في الحكاية، وابتعد عما يثير صعوبة فهم الألفاظ والتراكيب.

2-1/3 حكاية الفأرين لإيرج ميرزا:

جاءت هذه الحكاية لدى إيرج في خمسة وثلاثين بيتاً، وهي تروي ما جرى بين فأر مسنّ وحكيم وآخر فتيّ وجاهل، يسكنان في سقف أحد البيوت وبجوارهما قطة، وقد حاولت القطة الإيقاع بالفأر الفتيّ، فبدأت تغريه بكلام معسول وتعِده بتقديم ما لذّ وطاب إن أتى إليها، وبالجانب الآخر كان الفأر المسن يحاول توعيته لئلا يقع في فخها، لكن الفأر الفتي كان قد أُخِذ بكلامها ولم يصغِ إلى النصيحة، فأخذ يثني على القطة ويدافع عنها، وعندما رأت القطة غفلته عادت إلى إغرائه، وعاد الحكيم إلى نصحه، وعاد الفتى إلى ضلاله مراراً إلى أن انتهى الأمر بالفأر المغفّل في قبضة القطة، فبدأ يستنجد، ولكن بعد فوات الأوان.

***-شخصيات الحكاية:**

كانت شخصيات الحكاية عند إيرج ميرزا فأران؛ أحدهما مسن وحكيم، والآخر فتيّ وجاهل، والشخصية الثالثة هي قطة لئيمة، وكلها شخصيات رمزية، فالفأر المسن رمز للإنسان الحكيم والمجرب، والفأر الفتيّ رمز للإنسان المتهور والساذج والمغفل، والقطة رمز للإنسان المخادع والماكر، وكلها شخصيات رئيسة دارت حولها أحداث الحكاية وساهمت بشكل بالغ في تغيير هذه الأحداث وتطورها. وقد عمل الشاعر على تصوير الشخصيات من الداخل كاشفاً عن خباياها ومكنوناتها.

كما رسم القطة من الخارج والداخل، إلا أن هذا الرسم جاء بطرق غير مباشرة، فلم يعتمد فيه على السرد المباشر، بل جعلها تبرز نفسها بالحوار والتصرفات، وقلما تدخل بشكل مباشر في ذلك الرسم، وشخصيات هذه الحكاية مسطحة، باستثناء الفأر الصغير الذي تغيرت قناعته عما كانت عليه في بداية الحكاية، لذلك يمكن عدّهُ شخصية نامية، ونظراً لكون الحكاية هنا حيوانية فشخصياتها دون شك تشكل نماذج لصفات بشرية معينة، فهي شخصيات نمطية أيضاً.

***-الحواروطريقة العرض:**

تبدأ الحكاية بتمهيد سردي ينبئ القارئ بأنه سيطّلع على حكاية الفأرين:

ای پسر! لحظه‌ای تو گوش بده گوش بر قصّه‌یِ دو موش بده[32]

(الترجمة: أصغِ إليّ يا بني للحظة! أصغِ إلى ما سأقصّه من حكاية الفأرين)

فقد كانت هذه المقدمة شكلية نسبياً، إذ قدمت لشخصيات الحكاية، ثم بدأ بعرض تفاصيلها، وقد تناوب السرد المباشر والحوار في بيان هذه التفاصيل، فبعد المطلع جاء بيان حال الفأرين ومكان عيشهما، وجارهما القط ووصفه خلقياً، ثم انتقل السرد إلى ما يضمره القط من خبايا، ثم بدأ الحوار بين الثلاثة بالفعل "گفت: قالت" على لسان القطة، إذ أخذت تستعرض أساليبها في إغرائه:

- گفت: ای موش جان! چه زیبایی! تو چرا پیش من نمی‌آیی؟
- هرچه خواهد دلِ تو، من دارم پیش من آ، که پیش تو آرم[33]

(الترجمة: وقالت يا فأري العزيز! كم أنت جميل! لماذا لا تأتي إلى جواري؟ لديّ كل ما يتمناه قلبك، فتعالَ إليّ لأهب كلّ هذا لك).

وتدخّل الفأر الحكيم محاولاً ثنيه عن الانخداع بتحذيره، وبعد ذلك استلم الفأر الساذج دفّة الحوار مخاطباً الفأر الحكيم بأنه لا يرى في القطة عدواً، بل هي من عشيرة الفئران، إذ لها ذيل وأذنان كالفئران:

- گفت: مَنعم ز گربه از پی چیست؟ او مرا دوست است، دشمن نیست
- گربه هم از قبیله‌یِ موش است مثلِ ما صاحب دُم و گوش است[34]

(قال: ما سبب منعي عن القطة؟ فهي صديقتي وليست عدوتي.. فالقطة من عشيرة الفئران، إذ لها ذيل وأذنان مثلنا)، مادحاً -بذلك- صفاتها الخلقية والظاهرية في حوار لا يعدّ قصيراً نسبياً، ثم عاد الفأر الحكيم إلى تحذيره، وعاد الفأر الساذج إلى إصراره، والقطة إلى إغرائها، في حوار رشيق ومتناوب بين الشخصيات الثلاث، حاول كلّ منهم تأكيد ما أراده، ووصل الحوار قبل ختام الحكاية إلى الفأر الساذج بعد أن ذهب إلى القطة وبدأ بالاستنجاد:

- که به دادم رسید؟ مُردم من! بی‌جهت گول گربه خوردم من
- دمم از بیخ کند و دستم خورد شکمم پاره کرد و گوشم بُرد
- پنجه‌اش رفت تا جگرگاهم من چنین دوست را نمی‌خواهم[35]

(الترجمة: هل من مغيث لي؟ أكاد أموت.. لقد وقعت في فخ القطة دون أن أعي.. فقطعت ذيلي من جذوره والتهمت يدي.. ومزّقت بطني وقطعت أذني.. دخلت مخالبُها حتى كبدي.. أنا لا أريد صديقةً كهذه)

وقد تدرج الحوار في الحكاية، إذ بدت تدخلات القطة جملاً إنشائية في البداية تحولت فيما بعد إلى خبرية، خاصة بعد أن أيقنت أن الفأر الفتيّ لا يشكّ في صدقها، وجاءت تدخلات الفأر الحكيم مبنية على تدخلات القطة في محاولة لدحضها، ولكن القطة كانت تعود في ردودها لمحاولة إغراء الفأر وتضليله، وكانت تتخلل ذلك تدخلات الفأر الساذج داعمة لتدخلات القطة ومنافية لتدخلات الفأر الحكيم ومحرّضة لكليهما ليدعم أسلوبه ويزيد تدخلاته ويسحب الفأر الساذج إلى طرفه، ولهذا بدا الحوار رشيقاً متنقلاً بين الشخصيات بما يوحي برشاقة الحدث، وجاء الختام على لسان الفأر الحكيم عارضاً الحكمة من الحكاية:

- پیر موشش جواب داد برو! بعد از این پندِ پیر را، بشنو
- هر که حرف بزرگتر نشنید آن ببیند که بچّه موش بدید[36]

(الترجمة: أجابه الفأر الحكيم: اذهب! ومن الآن وصاعداً أصغِ إلى حكمة الشيوخ. فكل من لا يصغي إلى كلام الكبار سيلاقي ما لاقاه الفأر الفتيّ).

*-**الزمان**:

يبدأ الشاعر بالطلب من المتلقي أن يصغي إليه، فجاءت أفعاله بصيغة الأمر، وزمنها بالتالي المستقبل، وبعد أن بدأ بالحكاية ذهب إلى ما يذهب إليه القصّاص في اللجوء إلى الزمن الماضي للدلالة على أن الأحداث تمت وانتهت فيما مضى، وقد غلب استخدام الماضي البسيط (بود: كان، داشتند: ملكوا، افتاد: سقط، شنيد: سمع، گفت: قال، وغير ذلك)، إلا أنه كان حاضراً في الحوارات: (نمی‌آیی: لا تأتي، دارم: أملك، آرم: أُحضر، می‌گویم: أقول، نگریزم: لا أهرب، نپرهیزم: لا أتجنب، وغيرها الكثير) ضمن الإطار العام للحكاية، وبسبب تعدّدِ الحوارات وتناقلها تعدّدَ انتقال الزمن بين الماضي والحاضر، إلا أن زمن القصّ العام كان الماضي، ولكن كثرة الأفعال ذات الزمن الحاضر خلقت فيه تجدداً وكأنما بعثت الحكاية مرة أخرى في الحاضر.

***-المكان:**

اتضح المكان في البيت الثالث، إذ يبدو للمتلقي أن المكان ينحصر في بيت:

هر دو در كنج سقف يک خانه داشتند از براى خود لانه[37]

(كانا في سقف منزل ما قد صنعا لنفسيهما جحراً فيه)

فالأحداث تدور بين سقف أحد البيوت، وهو مكان تواجد الفأرين، وأرضِه، وهو مكان تواجد القطة، إذ يقول: (گربه‌اى هم در آن حوالى بود: كانت قطة بالقرب من ذلک المكان)[38]، فالمكان مغلق، وقد جرت الأحداث والحوارات كلها مع الحفاظ على تلك المسافة، وعندما طوى أحد الفأرين تلك المسافة انتهت الحكاية بافتراسه، فعلى الرغم من عدم تنوع الفضاء المكاني في الحكاية وعدم اهتمام الشاعر بوصف ذلك الفضاء إلا أن المكان لعب دوراً بارزاً في سيرورة الأحداث وتغيرها، وعُدّ –بذلك- عنصراً أساسياً ارتكز عليه السرد.

***-اللغة:**

اتسمت لغة الشاعر بالوضوح والبعد عن الغموض والتعقيد والمحسنات، إلا أنه لجأ إلى تشبيه القطة بالذئب مرة والكناية عنها بالذئب مرة أخرى في معرض محاولة الفأر الحكيم ردّ الفأر الجاهل عن قراره مرات عديدة، إذ وجد أن الكلام لم يجدِ نفعاً، فحاول تقريب الصورة إلى ذهنه بالتشبيه والكناية:

- به‌تو مى‌گويم اى پسر در رو حرفِ اين كهنه گرگ را مشنو
- گربه با موش آشنا نشود گرگ با بره هم چَرا نشود[39]

(الترجمة: أقول لك يا بنيّ انجُ بنفسك، ولا تصغِ إلى كلام هذا الذئب المخادع! لا يمكن أن تتصاحب القطة والفأر، كما لا يمكن أن يتشارك الذئب والحمل في المرعى).

فهذا الاستخدام جاء داعماً للفكرة دون أن يُخلّ بأسس الحكاية الأخلاقية والتعليمية في التزامها بالوضوح وابتعادها عن التعقيد، كما استخدم الكناية مرتين في قوله: "الاغ: حمار" كناية عن الجاهل، إذ خاطب بها الفأر الفتيّ، محاولاً تقريعه، لعله يفيق من غفلته:

تو كه باشى و گربه كيست؟ الاغ! رفتن و مردنت يكى است الاغ![40]

(الترجمة: ما لك وللقطة؟ يا حمار! ذهابك إليها يساوي موتك يا حمار!)

وابتعاد الشاعر عن الاهتمام باللغة الشعرية جاء نتيجة مباشرة للهدف من الحكاية، وهو التعليم، كما نلاحظ أن الشاعر ابتعد عن الأوصاف الطويلة والاستطراد دون مبرر، فعلى الرغم من تكرار القطة لمحاولات الإيقاع بالفأر الصغير عن طريق الكلام والإغراءات، وتكرار محاولات الفأر الحكيم ثني الفأر الصغير عن قراره بالذهاب إلى القطة، إلا أن هذا التكرار يدعم الفكرة التي ذهبت إليها الحكاية، ويحقق ما يرمي إليه الشاعر من مبالغة في ترسيخ صفات الشخصيات، ويقوي الحبكة ويعزز الحكمة التي رمت إليها الحكاية، ولا يعدّ حشواً لا طائل منه، فلم نجد حشواً أو استطراداً أبعد المحور الأساسي عن الفكرة الرئيسة للحكاية، وقد كانت مفردات الشاعر في هذه الحكاية ضمن الحقول الدلالية الدالة على طباع الشخصيات بما يخدم الحكاية.

فالشخصيات الرئيسة هي الفأر المسنّ الذي اشتهر بحكمته في الحكاية، فكان هناك الكثير من الكلمات التي دلت على الحكمة، من قبيل: (پند: نصيحة، عاقل: عاقل، كاراگاه: حكيم، پيرموش: فأر مسنّ، بزرگتر: أكبر)، والفأر الفتيّ الجاهل الذي عرف بجهله، فاستخدم العديد من الكلمات التي دلت على الجهل، من قبيل: (جاهل: جاهل، سفيه: مغفل، بچه: فتيّ، باورنكرد: لم يصدق، گمراه: ضالّ، كودن: بغل، الاغ: حمار، ساده: ساذج، فرتوت: مغفل وخرف، خرف: خرف)، والقطة التي عرفت بمكرها، فكان مما استخدمه من كلمات دالة على المكر: (دغل: مفسد، فريب: خداع، گول: غش، دشمن: عدو، گرگ: ذئب، مكر: مكر، حيله: حيلة، طناز: هازئ، كذب: كذب)، وقد اعتمدت القطة على الإغراء للإيقاع بالفأر وخداعه، ومن الكلمات التي استخدمت في هذا الحقل الدلالي: (زيبا: جميل، آرم: سأحضر، رفيق: صديق، نقل: مكسرات، بادام: لوز، گردو: جوز)، فنرى أن الكثير من الألفاظ كانت ضمن الحقول الدلالية المذكورة، فضلاً عن استخدام بعض الأساليب في التقديم والتأخير، كتقديم الجزء الثاني من الفعل المركب أو تقديم الفعل على بقية عناصر الجملة، وهو أمر غير رائج في الفارسية، من قبيل: (داشتند از براى خود لانه- نكرد از او باور- گول گربه خوردم من- مُردم من) وغير ذلك.

3-1/3-مقارنة الحكايتين:

عرض الشاعران لحكاية الفأرين بطريقة رمزية هادفة إلى غاية تعليمية، وكانت شخصيات الحكايتين حيوانية، وعددها ثلاث في كل حكاية، إلا أنها في حكاية شوقي ثلاثة فئران كان دور أحدها هامشياً، أما شخصيات حكاية إيرج ميرزا فكانت فأرين وقطة، وكان للثلاثة دور رئيس في مجريات الأحدث، وقد كانت الشخصيات الحيوانية لدى الشاعرين رمزية تعود إلى صفات بشرية، كما كانت شخصيات نمطية ومسطحة باستثناء الفأر الصغير لدى إيرج ميرزا، إذ تبدلت قَناعاته عما كانت عليه في بداية الحكاية، فيمكن بذلك عدّهُ شخصية نامية، وقد اهتم الشاعران برسم أبعاد الشخصيات الداخلية دون الاهتمام بتصويرها الظاهري.

وجاء هذا الوصف الداخلي بعيداً عن السرد المباشر من قبل الشاعرين، إذ ترك كلٌّ منهما لشخصياته أن تكشف جوهرها من خلال الحوار والتصرفات السلوكية الأخرى، باستثناء القطة لدى إيرج ميرزا التي اهتم بوصفها وصفاً خارجياً وداخلياً بطريقة غير مباشرة أيضاً، إذ تبيّن لنا ذلك الوصف عن طريق حوار الشخصيات فيما بينها وتصرفات القطة وسلوكياتها في الحكاية، وقد تشابهت الحكايتان في بنائهما، إذ بدأت كلتا الحكايتين بتمهيد، غير أن تمهيد إيرج ميرزا كان أدقّ، فقد أخبر القارئ بأنه سيروي حكاية، وذكر عنوان تلك الحكاية عن طريق ذكر شخصياتها الأساسية، أما شوقي فقد مهّد لكونه سيروي حكاية في قوله: "يقال"، وابتدأ بعدها مباشرة بالحكاية، فالتقديم عند إيرج في المطلع كان أدق وأوضح.

وجاء عرض الحكاية وأحداثها باستخدام الحوار والسرد لدى شوقي وإيرج، إلا أن الحوار غلب على السرد لدى إيرج، إذ عُرضت أحداث الحكاية عن طريق الحوار المتناوب بين الشخصيات بعبارات يتصدرها "قال- قالت"، وقلّما لجأ الشاعر إلى السرد، في حين غلب السرد على الحوار لدى شوقي، إذ عُرضت أحداث الحكاية عن طريق ما قصّه السارد كراوٍ خارجي للأحداث، كما أن الفأر الأكبر لم يشارك في هذا الحوار إطلاقاً ولا في أحداث الحكاية إلا فيما ذكره الراوي عنه مبيناً من خلاله ما اعتادت عائلة الفئران عليه من أساليب حياة وطبائع، وقد كان الحوار في الحكايتين طويلاً نسبياً، إلا أن ذلك لم يفقده رشاقته، وقد ساهم بشكل بالغ في رسم الشخصيات وطباعها، وخلق روحاً في الحكاية.

كما جاء ختام الحكاية لدى الشاعرين في عرض الحكمة المأخوذة منها على لسان الشخصية الحكيمة في الحكاية، فكانت لدى إيرج ميرزا حكمة واحدة ترمي إلى ضرورة الالتزام بنصائح ذوي التجربة، وهي حكمة متناسبة مع مضمون الحكاية، إلا أنها لم تُطرح بشكل مباشر، وهي غير مباشرة لدى شوقي أيضاً، فلم يقل "للمعالي أهلها" ولكن ذلك فُهم من السياق، كما أنها تركبت مع حكمة ضمنية تقتضي بضرورة الأخذ بنصائح ذوي التجربة، إلا أنها لم تطرح مباشرة أيضاً، بل فُهمت من الحكاية. وقد كان الزمن في الحكايتين غير خطي، فضمن الإطار العام لزمن الحكاية –الماضي- نرى أن دخول الماضي القريب والحاضر في الحوارات كسر رتابة الزمن في الحكايتين، وبثّ فيهما روحاً لطيفة بالتوازي مع الحوارات المتعددة التي أدت الوظيفة نفسها، وفيما يتعلق بالمكان فقد كان لدى شوقي مفتوحاً – الحقل- ومغلقاً –البيت- وقد خلق التنقل بينهما الأحداث التي لم تكن لتحدث لولا ذلك الانتقال.

وهو لدى إيرج ميرزا بين سقف بيت وأرضه، أي كان مكاناً مغلقاً، وقد بقيت الأحداث والحوارات طيلة الحفاظ على المسافة والفضاء المكاني بينهما، وانتهت الأحداث عندما طويت تلك المسافة فكان ختام الحكاية مع إلغاء الفاصل المكاني، ومن هنا فإن المكان لعب دوراً بارزاً في هاتين الحكايتين وفي أحداثهما وحواراتهما وختامهما.

من الاختلافات البارزة في مضمون الحكايتين أن العدو في حكاية شوقي غير محدد، فقد يكون إنساناً أو حيواناً آخر، ولم يشر إليه إلا في سحقه للفأر الصغير، إذ يرجح حينها أنه إنسان، ولكن ذلك لم يغير في مجرى الحكاية ولم يقلل من وضوحها، لكن في حكاية إيرج ميرزا كان العدو ركناً أساسياً في الحكاية، وكان محدداً وبارزاً. كما أن الباعث إلى التهلكة في الحكايتين كان الانقياد للمطامع، إلا أنها كانت مطامع مادية تتمثل بما لذّ للفأر وطاب من أطعمة في حكاية إيرج ميرزا، ومعنوية مغلفة بغلاف ماديّ تتمثل بالوصول إلى المعالي في حكاية شوقي، فكلمة المعالي هنا تورية، فهي تدل على البيوت العالية، ولكنها ترمز أيضاً إلى المكانة العالية.

فيما يتعلق بالبناء اللغوي للقصيدين نجد أن كلا الشاعرين ابتعد عن المحسنات والتعقيد اللفظي والتركيبي والغرابة والغموض، فكانت لغته واضحة، ولكن لغة شوقي كانت أقرب إلى السهولة من لغة إيرج ميرزا، لكن جزالة ألفاظ إيرج لم تبعد التراكيب عن الوضوح،

وقد نتج ذلك عن تقديم وتأخيرٍ في الأفعال المركبة وفي العناصر المترافقة عادةً، وربما كان مرد بساطة ألفاظ وسهولة تراكيب شوقي إلى أنه كتب العديد من القصص على لسان الحيوان مخاطباً بها الأطفال واليافعين، وعددها خمسة وخمسون حكاية، إي ما يعادل نصف المجموعة الرابعة[41].

إلا أن إيرج ميرزا لم يهدف إلى الإكثار من هذه القصص، بل كانت موزّعة على امتداد ديوانه بأعداد قليلة، وربما قصد بها الدلالة الرمزية والتمثيلية وحسب، وعلى الرغم من ابتعاد تلك اللغة عن المحسنات لدى إيرج ميرزا في هذه القصيدة إلا أنه عمد أحياناً إلى التشبيه بعد محاولات الفأر الحكيم لإقناع الفأر الجاهل بالابتعاد عن القطة، فجاء التشبيه خادماً للفكرة ومؤكِّداً لها حين عجز عن تقريب الفكرة إلى الفأر الجاهل، وبالمقابل نرى أن شوقي أيضاً قلما لجأ إلى أساليب لغوية تؤدي إلى صعوبة الفهم، كما كانت ألفاظه بسيطة مستمدة من الحقول الدالة على العناصر الأساسية في الحكاية والصفات الأصلية للشخصيات، شأنه في هذا شأن الشاعر إيرج ميرزا. من هنا فإن السمة العامة والبارزة للغة عند الشاعرين هي الابتعاد عن كل ما هو بعيد عن الفكرة الرئيسة من أوصاف طويلة واستطرادات ومحسنات دون حاجة، فاهتمام الشاعرين بالفكرة والمعنى أبعدهما عن الاهتمام باللغة الشعرية وبالأغراض الفنية بما ينسجم مع طبيعة الحكاية، لهذا جاءت حكايتهما من الوضوح بمستوى يتناسب مع الغاية منها.

2/3 حكاية الكلب والحمامة- حكاية الأسد والفأر:

1-2/3 الكلب والحمامة لشوقي:

تتكون هذه الحكاية عند شوقي من أحد عشر بيتاً، وهي تروي ما جرى لكلب غافله ثعبان وهو نائم، وكاد أن يودي بحياته لولا إيقاظ حمامة كانت تراقب المشهد له، فحفظ الكلب الجميل للحمامة، وبعد مرور الأيام غافل صيادون الغابة، وأراد الكلب أن يرد الجميل وينبّه الحمامة، فنبح، وفهمت الحمامة إشارته ونجت من الصيادين.

***-الشخصيات:**

تعدّ هذه الحكاية أيضاً من القصص التمثيلية التي تهدف إلى التعليم وإطلاق العبر، وشخصياتها حيوانية –باستثناء الصيادين- ذات دلالات رمزية، وقد ذكرت الشخصيات

الرئيسة في عنوان الحكاية، وهي الكلب الذي يرمز للإنسان الوفي للمعروف، والحمامة التي ترمز للإنسان النبيل الذي يبادر بالإحسان، والثعبان والصيادون رمز للعدوّ، وكلها شخصيات ساهمت في رسم الحكاية والأحداث، إلا أن دور العدو –الثعبان والصيادين- كان أقل لحاظاً. وقد رسمت هذه الشخصيات داخلياً، فاهتم الشاعر بإبراز دواخلها وتصوير أعماقها، دون الاهتمام بتصويرها ظاهرياً، وقد جاء تصويره هنا عن طريق سرد مباشر، وغير مباشر، إذ لم يكن هناك حوار تفصح فيه الشخصية عن مكنوناها، ولكن استعاض عن ذلك بسرد الحكاية وإبراز دواخلها من خلال تصرفاتها وسلوكياتها، وقد حظي الثعبان في هذه الحكاية بوصف خارجي بسيط عن طريق سرد مباشر من قبل الشاعر أيضاً. وشخصيات هذه الحكاية دون استثناء شخصيات نمطية تدل على نماذج معينة من البشر، وهي أيضاً شخصيات مسطحة لم يُكتب لها النمو على امتداد الحكاية المحدود.

***-الحواروطريقة العرض:**

تبدأ الحكاية بمطلع ينمّ عن مضمونها، إذ أشار فيه إلى أنه سيروي حكاية، بقوله: "حكاية"، وقد ذكر عنوان الحكاية بدقة وشخصياتها، وعاد إلى التأكيد على أنها حكاية في البيت الثاني، إذ قال "يقال"، فنرى مطلعها:

- حِكايَةُ الكَلبِ مَعَ الحَمامَه تَشهَدُ لِلجِنسَينِ بِالكَرامَه
- يُقالُ كانَ الكَلبُ ذاتَ يَومِ بَينَ الرِياضِ غارِقاً في النَومِ[42]

فيكون بذلك قد قدّم لحكايته بمقدمة مناسبة، وقد جعل من نفسه بذلك قاصاً أوسارداً خارجياً، ثم بدأ بعرض تلك الحكاية مباشرة بعد هذه المقدمة عن طريق السرد المباشر بشكل كامل، دون أن يلجأ إلى الحوار إطلاقاً، عن طريق راوٍ خارجي عالمٍ بكل شيء، إلى أن أتى ختام الحكاية ملخّصاً لمضمونها عارضاً للحكمة التي ترمي إلى الوصول إليها:

هَذا هُوَ المَعروفُ يَا أَهلَ الفِطَن الناسُ بِالناسِ وَمَن يُعِن يُعَن[43]

قد يبدو للوهلة الأولى أن عدم استخدام الحوار هنا قلل من الحيوية والتفاعل في النص، إلا أنه ساهم في خلق الاستقرار في الحكاية، وقد أغنى السرد عن الحوار بذكر التفاصيل المفيدة جميعاً في الحكاية دون إغفالها، مما يجعلها حكاية متكاملة لا تعاني من خلل.

*-**الزمان**:

خلافاً للمطلع والختام اللذين كان زمنهما حاضراً (تشهد، يقال، يُعِن، يُعَن) واللذين كانا خارج الإطار العام للحكاية، أي بمنزلة مقدمة للدخول وحكمة ختامية، جاءت الحكاية بأكملها في الزمن الماضي، وهو الزمن المعتمد في الحكايات عادة (كان، جاء، همّ، رقت، نزلت وغيرها)، ولم يرد الفعل الماضي دالاً على الحاضر إلا في المطلع، فقد ورد الفعل المضارع في عرض الحكاية إلا أنه فقد دلالته على الحاضر بالتزامه بفعل ماضٍ في فعل مركب يحدد زمنه عادة الأول منهما، أي الماضي، فهو هنا ماضٍ شروعي: (همّ أن يغدر)، أو فقدَ تلك الدلالة باكتفائه بالدلالة على التعليل: (نزلت تغيث، لينذر)، أي إن الإطار العام لزمن الحكاية لم يتغير، ولكن هذا الانتقال ساهم بخلق حيوية في الأفعال، وعلى الرغم من اكتفاء الشاعر بالماضي المطلق في أزمنته، إلا أن ذلك لم يخلق رتابة، بل نوعاً من الاستقرار الزمني يخفف به من تصعيد وتيرة الأحداث في هجوم العدو مرتين على الشخصيات الرئيسة في حكاية قصيرة نسبياً.

*-**المكان**:

لم يهتم الشاعر كثيراً بوصف المكان، وهو ما تفرضه الحكايات القصيرة غالباً، إلا أن ذلك لا يعني أنه أغفله بالمطلق، فالأحداث تدور بين الرياض التي كان فيها الكلب، والبستان الذي كانت فيه الحمامة، فالمكان مفتوح هنا، وهو مكان حياة الشخصيات، وله أثر بالغ في تكوين طباعها، فالرياض والبساتين توحي بالرحابة واللين، وهو ما انعكس على شخصياتها بحبها للخير والمبادرة إليه وإلى رده، وعلى الرغم من أنه لم يوصف بما يكفي، إلا أن مجرد ذكره يستدعي إلى الأذهان فضاءات رحبة وجميلة، فكان المكان مركّزاً في الاسم، إذ أغنى اسمه عن وصفه، ولا يمكن إغفال أهميته كركن مهم في الحكاية.

اللغة: تبدو بساطة اللغة من بساطة مفرداتها وتراكيبها وعدم استخدام أي تقديم أو تأخير أو ألفاظ غريبة فيها، وخلوها تقريباً من المحسنات إلا ما نراه من تشبيه الثعبان بالشيطان في قوله:

فَجاءَ مِن وَرائِهِ الثُعبانُ مُنتَفِخاً كَأَنَّهُ الشَيطانُ[44]

والإضافة التشبيهية في قوله: "طائر الرصاص"، وقد كانت محسنات بسيطة، بما يتناسب مع غرض الحكاية التعليمي، والفئة العمرية التي يرجح أنها موجهة إليها، فقد تركزت الأهمية

على الفكرة والحكمة، مما ضيّق مجال الاهتمام بالمحسنات واللغة الشعرية، لئلا تتوه الفكرة في غمرة الاهتمام باللغة والأوصاف وغير ذلك. من جانب آخر كانت مفردات اللغة المستخدمة في هذه الحكاية عائدة إلى حقول دلالية تنتمي إلى محاور الحكاية الرئيسة، أي الوقوع في الشِّدة، من قبيل: (الثعبان- يغدر- هبّ- النبح- أقلعت- الخلاص- سلمت- الرصاص)، وردّ الجميل، من قبيل: (تغيث- حفظ الجميل- ينذر- المعروف- يُعِن- يعَن). فاللغة بسيطة ومباشرة وموجزة، إذ لم تهتم بالحشو والاستطرادات، وقد تركزت على الفكرة الرئيسة وحسب.

2-2/3 الأسد والفأر لإيرج ميرزا:

تتكون هذه الحكاية عند إيرج ميرزا من خمسة وعشرين بيتاً، وهي تروي أن فأراً صغيراً كان يلعب إلى جانب أسد نائم دون أن يكون قد انتبه إلى وجود الأسد، وقد أزعج الأسد لعبه وضجيجه، فاستيقظ غاضباً، وبعد أن أظهر الفأر الكثير من الخوف والهلع وقام بالاعتذار صفح عنه الأسد، فوعده الفأر بأنه سيردّ الدّين لاحقاً، وبمضيّ الأيام أتى إلى الغابة مجموعة صيادين ونصبوا فخاً لاصطياد الذئاب، إلا أن الأسد وقع في الفخ، وقد فرح الصيادون كثيراً بتلك الغنيمة، لكن الفأر علم بما جرى للأسد، فذهب إليه وقضم الشباك وحرر الأسد ووفى بدَينه.

*-**الشخصيات:**

حكاية الأسد والفأر من القصص التمثيلية لدى إيرج ميرزا، والشخصيات الرئيسة فيها شخصيات حيوانية باستثناء الصيادين، وقد ذكرت الشخصيتان الرئيستان في عنوان الحكاية، وكلها شخصيات رمزية، فالأسد رمز للإنسان المتسامح، والفأر رمز للإنسان الوفي الذي لا ينكر الجميل، والصيادون رمز للعدو، وقد شاركت الشخصيات جميعاً في رسم أحداث الحكاية إلا أنها اقتصرت على دور هامشي يكتفى منه بوجود الرمز في شخصية الصيادين. وقد قام الشاعر بتصوير شخصيات حكايته داخلياً بطرق غير مباشرة، إذ بيّن لنا مكنوناتها وخفاياها عن طريق حواراتها وتصرفاتها في الحكاية، ولم يهتم برسم ظواهرها أو أشكالها، وهي شخصيات نمطية يمكن أن تعمَّم على نماذج معينة في المجتمع، كما أنها

شخصيات مسطحة لم نلحظ نمواً واضحاً لها إلا ما نراه من استهانة الأسد بصغر الفأر في بداية الحكاية والحكمة التي أطلقت في نهاية الحكاية بضرورة ألا يُستهان بالصغير لصغره، إذ يمكن أن تُدرج في إطار النمو، وإن لم تكن على لسان الأسد ذاته، فهي –غالباً- شخصيات نمطية ومسطحة.

***-الحواروطريقة العرض:**

دخل إيرج ميرزا إلى حكايته مباشرة دون مقدمة، إذ لم يمهّد للقارئ بشيء عن الحكاية ولا أنه سيروي حكاية، فجاء المطلع كبداية للحكاية:

بود شیری به بیشه‌ای خفته موشکی کرد خوابش آشفته[45]

(كان هنالك أسد يغفو في عرينه حين أقلق فأر نومه).

وقد عُرضت الحكاية بتبدّل السرد والحوار بين الشخصيتين الرئيستين: الأسد والفأر، وقد كانت مقولة كل منهما كانت طويلة نسبياً، غير أن كليهما لم يستلم دفة الحوار سوى مرة واحدة، فيما احتل السرد الصدارة في عرض أحداث الحكاية عن طريق راوٍ خارجي، ثم انتقل الشاعر في نهاية الحكاية إلى بيان الحكم المستهدفة منها، فهي لم تنطوِ على حكمة واحدة، بل تعددت حكمها، وقد ذكرها الشاعر بذاته:

- این حکایت که خوشتر اخ ود است حاویِ چند نکته از پند است
- اولاً: گر نیی قوی بازو با قوی‌تر ز خود ستیزه مجو
- ثانیاً: عفو از خطا خوب است از بزرگان گذشت مطلوب است
- ثالثاً: با سپاس باید بود قدرِ نیکی شناس باید بود
- رابعاً: هر که نیک یا بد کرد بد به خود کرد و نیک اخ ود کرد
- خامساً: خلق را حقیر مگیر که گهی سودها بَری ز حقیر[46]

(الترجمة: هذه الحكاية أحلى من السكر، وهي تتضمن عدة حِكم؛ الحكمة الأولى: إن لم تكن قوياً فلا تواجه الأقوياء، والثانية: العفو عن الأخطاء أمر جيد، وهو من شيم الكرام، والثالثة: على الإنسان أن يعرف النعم وأن يقدّر المعروف، والرابعة: من عمل صالحاً فالصلاح له، ومن أساء فالإساءة عليه، والخامسة: لا تستصغر أحداً فقد يأتيك خير عظيم من مخلوق صغير).

ثم جاء ختام الحكاية مضمناً لحكمة أخرى ترمي إليها الحكاية، إلا أنها لم تعرض بطريقة مباشرة كما في الحكم السابقة، بل جاءت بشكل تمثيلي أيضاً، إذ قال:

- شير چون موش را رهايى داد خود رها شد ز پنجهيِ صيّاد
- در جهان موشكِ ضعيفِ حقير مى‌شود مايه‌يِ خلاصيِ شير[47]

(الترجمة: ولأن الأسد حرر الفأر فقد حرر نفسه من قبضة الصياد، فقد يكون الفأر الضعيف والصغير وسيلة لخلاص الأسد في هذه الدنيا).

وقد كان للحوار في هذه الحكاية دور مهم في كشف مظاهر الصراع وطباع الشخصيات، كما جلّى العديد من المواقف، وساهم في تقدم الأحداث وعرض ذلك التقدم، فضلاً عن دوره في بثّ الحيوية في الحكاية وتخليصها من الرتابة.

***-الزمان:**

اتضح زمن الحكاية الماضي منذ البيت الأول، فقد جرت الأحداث كلها في الماضي، وهو ما دلت عليه الأفعال وحسب، فاستخدم الماضي البسيط (آشفته كرد: أقلق، بازى كرد: لعب، تازى كرد: هاجم، گاز گرفت: عض، رها كرد: حرر، وغيرها الكثير) وأثناء الحوار تحول الزمن إلى الحاضر دون أن يخرج عن الإطار العام لزمن الحكاية، وهو الماضي، فالحاضر هنا هو حاضر في ذلك الحين، وليس حاضراً بالنسبة لزمن القص، ونظراً لأن الحوار طال على امتداد الحكاية فإن استخدام الزمن الحاضر أيضاً ازداد نسبياً على امتداد الأبيات (بازى مى‌كنى: تلعب، پنجه كند: تنازع، رنجه كند: آلَمَ، خطاكارم: مذنب، دارم: أملك)، وعاد الزمن إلى الحاضر عندما بدأ الشاعر بتعداد الحكم المأخوذة من الحكاية، أي بعد الخروج عن الإطار العام للحكاية في الأبيات الثمانية الأخيرة، وقد خلق التفاعل الزمني روحاً توحي باستمرارية حِكم الحكاية في أيّ زمان، فالخط الزمني في هذه القصيدة انتقل من الماضي في الحكاية إلى الحاضر في نتائج الحكاية، وهو ما يُشعر بإمكانية الاستمرار والمتابعة في كل زمان.

***-المكان:**

لخّص الشاعر المكان بقوله "بيشه: عرين"، ويمكن للمتلقي تخيل ذاك العرين عن طريق الاستدعاء الذهني، إذ يبدو مجللاً بما فرضه الأسد من هيبة، وما جاء على لسان الفأر من مدح وتعظيم له، فلم يوصَف المكان بدقة، إلا أن عناصر أخرى أغنت عن ذلك الوصف

كالسرد والحوار، وقد تنوقلت الأحداث بين العرين والغابة التي أسر فيها الأسد، فحدثت الأحداث بين مكانين: مفتوح ومغلق، إلا أن الغابة أيضاً لم توصف، بل لم تُذكر حتى في الحكاية، لكنها فُهمت من السياق، فمكان صيد الذئاب والأسود هو الغابة غالباً، وعلى الرغم من عدم الاهتمام بوصف المكان إلا أنه نال من الأهمية ما يكفي في سير الأحداث وتبدلها، ولم يقلل من شأنه عدم ذكره علناً أو عدم وصفه، بل كان كالحاضر الذي لا حاجة لذكره لشدة حضوره، إذ لو لم يتبدل المكان لما جرت الأحداث، ولما انتهت بالطريقة ذاتها، وبهذا كان محوراً أساسياً للسرد في الحكاية.

*-**اللغة**:

كانت لغة الحكاية واضحة لكنها لا تخلو من الجزالة، إذ لا يمكن وصفها بالسهلة والبسيطة، ولا يمكن وصفها بالمعقدة، والأسلوب كان متيناً ومما يشير إلى ذلك كثرة التقديم والتأخير وخاصة في تقديم الجزء المتأخر من الأفعال المركبة على ما وجب تقديمه عادة، من قبيل ما نراه في البيت الأول "موشكى كرد خوابش آشفته: موشكى خوابش آشفته كرد: أقلق فأر نومه- مىكنى بازى: بازى مىكنى: تلعب- شد بيدار: استيقظ- شد گرفتار: وقع في مأزق...) وغيرها، لكن اللغة ابتعدت عن المحسنات، شأنها شأن بقية الحكايات التعليمية، فمحورها يقوم على تدعيم الفكرة والمعنى وتقليل التركيز على اللغة الشعرية والمحسنات، والابتعاد عن الحشو الذي قد يبعد الحكاية عن استحسان عامة الناس. من جانب آخر نلاحظ أن مفردات الحكاية تعود إلى حقول دلالية رئيسة في الحكاية، وهي الشدة التي وقع بها طرفا الحكاية، من قبيل: (هراس: خوف- بيچاره: مسكين- گريه: بكاء- التماس: رجاء- بلا: بلاء- صيد: صيد- دام: فخ- بندها: قيود)، والعفو أو رد الجميل اللذان قام بهما كل من الشخصيتين الرئيستين، من قبيل: (بزرگى: الكبر- اميد: أمل- مغفرت: الغفران- رحم: الرحمة- خلاص: التحرر).

3-2/3 مقارنة الحكايتين:

تتألف حكاية شوقي من شخصيتين رئيستين حيوانيتين ذكرتا في عنوان الحكاية، وقد شاركتا في رسم الأحدث، فضلاً عن وجود عدوين للشخصيات، أحدهما بشري والآخر

حيواني، وقد اقتصر دورهما على ذكرهما في الحكاية، وكانت جميعاً ذوات مدلولات رمزية، وهي كذلك لدى إيرج ميرزا أيضاً، إذ تتألف من شخصيتين رئيستين ذكرتا في عنوان الحكاية، مع عدو واحد للأسد وهو الصياد، إلا أن عدو الفأر كان في البداية الأسد ذاته، لكنه سامحه ولم يعاقبه، وقد اهتم الشاعران بتصوير شخصياتهما داخلياً بشكل غير مباشر، فترك إيرج ميرزا ذلك الوصف يتشكل عن طريق تصرفات الشخصيات وحواراتها، في حين اكتفى شوقي برسمه عن طريق تصرفات الشخصيات مضيفاً بعض التفاصيل السردية المباشرة، وقد كانت الشخصيات في الحكايتين نمطية نمـــوذجية، كما كانت مسطحة وغير نامية، إلا إنْ كان يصح أن يُطلق على الأسد صفة النمو لإدراكه لأهمية عدم استصغار الصغير، فيما عدا ذلك لا نلمح تغيراً ملحوظاً في نمــو الشخصيات.

وفيما يتعلق بزمن الحكايتين نرى أن إطاره العام كان ماضياً، إلا أنه تضمّن حاضراً في المطلع والختام لدى شوقي، وفي الحوار والحكمة لدى إيرج، ولكن عدم تبدل الزمن ضمن أحداث الحكاية نفسها أدى إلى نوع من الاستقرار الزمني في الحكايتين، كما أن المكان في الحكايتين لم ينل نصيباً من الوصف، وقد كان مكاناً مفتوحاً لدى شوقي، إذ تبدل بين رياض وبستان، وكان ذكر المكان في هذه الحكاية مغنياً عن وصفه، فاسمه يستدعي إلى الأذهان أماكن رحبة، وهو ما نلاحظه في حكاية إيرج أيضاً، إذ جرت الأحداث في عرين وغابة، أي مكان مفتوح ومغلق، إلا أنهما لم يوصفا إطلاقاً، واكتُفي بذكرهما، وقد أغنى عن وصفهما أن تبدل أحدهما بالآخر أدى إلى تبدل محور الأحداث بشكل كامل.

وبالنسبة للبناء نلاحظ أن الحكاية لدى الشاعرين تروي حكاية تعليمية تمثيلية عن الوفاء بالمعروف وردّ الجميل، إلا أن شوقي قدّم لحكايته في البيت الأول بما يوحي بأنه سيسرد حكاية، وقد ذكر تلك الحكاية صراحة، أما إيرج ميرزا فقد دخل في حكايته مباشرة ابتداءً من المطلع، ولم يمهد لها، وقد عرضت الحكاية لدى شوقي عن طريق السرد فقط، لكنها عرضت لدى إيرج ميرزا عن طريق سرد وحوار، وقد تبادل الفأر والأسد الحوار مرة واحدة إلا أنه امتاز بامتداده، وخلت كلتا الحكايتين من المحسنات، كما كانت لغة شوقي بسيطة وواضحة، ويمكن أن يكون السبب مراعاة المرحلة العمرية التي وجهت إليها الحكاية، في حين كانت لغة إيرج ميرزا أكثر جزالة دون أن تتسم بالغموض. وجاء ختام الحكاية لدى شوقي مختصراً للحكمة المرجوة منها، إلا أن إيرج ميرزا ضمّنها عبراً أخرى، ذكرها مباشرة في حكايته، وجاءت

بعد الانتهاء من سرد الحكاية في النصف الثاني من القصيدة، وكان بيت الختام حكمة تختلف عما سبق ذكره بشكل مباشر، وبهذا فإن الحكم الوارد في قصيدة إيرج ميرزا ستة.

أما فيما يتعلق باختلاف الحكايتين في المضمون فيتضح لنا منذ البداية أن الشخصيات الحيوانية مختلفة بينهما، وهو ما سيؤدي بدوره إلى اختلافات معينة في مضمونها، ولكن الاختلاف الأوضح يكون في أن العلاقة بين الكلب والحمامة لم تكن ذات طابع سلبي في البداية، بل قامت الحمامة بصنع معروف مع الكلب، والكلب ردّ لها الإحسان في نهاية الحكاية، في حين بدت العلاقة بين الأسد والفأر في البداية ذات طابع سلبي في بدايتها، لهذا فإن الأسد لعب دور العدو في البداية بالنسبة للفأر الذي أزعجه، ولكن الأسد سامحه، وهو ما يجعلنا نقف على أهمية التسامح وما له من انعكاسات إيجابية لدى الآخرين، فالعفو عن الهفوات لا يقل أهمية عن المبادرة بالخيرات، وهذا الاختلاف يقودنا إلى اختلاف آخر بين الحكايتين، ففي حكاية شوقي كان صنيع الكلب رداً لمعروف الحمامة إذ بادرت بالإحسان، أما في حكاية الأسد والفأر لم يكن صنيع الفأر مع الأسد رداً لمعروف بادره به، بل كان رداً لتجاوز الأسد عن إساءة قام بها الفأر.

فيما يتعلق بلغة الشاعرين وتراكيبهما نلاحظ أن لغة شوقي في هذه الحكاية كانت بسيطة وسهلة وخلت من المحسنات البلاغية إلا من تشبيه واضح، وقد انتمت ألفاظه إلى حقول دلالية تعود إلى العناصر الأساسية في الحكاية، ولكن لغة إيرج ميرزا لم تكن بالبساطة ذاتها، وتراكيبه كذلك، إذ استخدم التقديم والتأخير بين المترافقات في غير موضع، وبدت ألفاظه أجزل مما هي عليه عند شوقي، ولكنها أيضاً عادت إلى حقول دلالية تنتمي إلى العناصر الأساسية في الحكاية. وقد اتسمت لغة الشاعرين ببعدها عن الاهتمام بتزيين اللغة الشعرية وبالأغراض الفنية البارزة، وجعل الفكرة أساساً يجري التركيز عليه في الحكاية، بعيداً عن كل ما يُبعد عن تلك الفكرة.

3/3حكاية الكلب والببغاء- حكاية الغراب والثعلب:

3/3-1حكاية الكلب والببغاء لشوقي:

تتحدث الحكاية المكونة من أحد عشر بيتاً لدى شوقي عن الغيرة الشديدة التي أصابت كلباً يعيش مع ببغاء حسن المنطق نتيجة لتفضيل أصحابهما الببغاءَ عليه والتقليل من شأنه نتيجة لذلك، فاحتال عليه بالكلام المعسول بذريعة أن يرى لسانه ويعرف إن كان سرّ منطقه في لسانه، وما أن فتح الببغاء فاه حتى انقض عليه الكلب واجتثّه مطلقاً حكمته بأن الحسد يدفع بالإنسان لفعل أي شيء.

***-الشخصيات:**

حكاية الكلب والببغاء من القصص التمثيلية أيضاً، وشخصياتها حيوانية باستثناء ما ذكر من شخصية بشرية لأصحابهما دون أن تؤدي في الحكاية دوراً سوى أنها كانت السبب في إطلاق شرارة الغيرة والحسد، والشخصيات الحيوانية رئيسة ورمزية أيضاً، فالببغاء رمز للإنسان للجاهل المغرور، والكلب رمز للحسود والماكر، وقد شاركت الشخصيات في صناعة الحكاية والأحداث. وقد اهتم الشاعر بتصوير الكلب داخلياً بشكل غير مباشر، إذ جعل حوار الكلب وتصرفه يفضح كوامن شخصيته، مبيناً الدافع الذي يحرض سلوكه، ولم يهتم بوصفه ظاهرياً، على عكس الببغاء الذي اهتم بوصفه خارجياً بشكل غير مباشر أيضاً عن طريق حوار الكلب وتصرف الببغاء، وهي شخصيات نمطية يمكن أن تكون نموذجاً لأناس أو لصفات بشرية، فضلاً عن كونها شخصيات مسطحة لم يُكتب لها النمو على امتداد الحكاية.

***-الحواروأسلوب العرض:**

ابتدأ شوقي حكايته مباشرة دون مقدمة، فنرى مطلع قصيدته:

كانَ لِبَعضِ الناسِ بَبَّغاءُ ما مَلَّ يَوماً نُطقَها الإِصغاءُ[48]

وعرض تفاصيل الحكاية عن طريق السرد المباشر والحوار، إذ استخدم الحوار مرة وحيدة وطويلة على لسان الكلب، وجاء السرد على لسان راوٍ خارجي بيّن تفاصيل الحكاية، وكان ختامها عرضاً لحكمة غير مباشرة:

وَما لَها عِندِيَ مِن ثَأرٍ يُعَدُّ غَيرَ الَّذي سَمَّوهُ قِدماً بِالحَسَد[49]

فقد أظهر ما يمكن أن يودي إليه الحسد، فجاء الختام مكثفاً لمضمون الحكاية. وقد ختم شوقي قصيدته بلفظ "الحسد" كمفردة جامعة وملخصة لمعاني الحكاية، وهي من الأساليب التي تحقق ملحة الختام[50].

وعليه فإن الحوار كان المحور الذي قامت عليه الحكاية، فما تفوّه به الكلب مخاطباً الببغاء كان المحرك الأول لأحداث الحكاية، وقد انتهت تلك الأحداث قبل أن تنتقل دفة الحوار إلى الببغاء.

*-**الزمان**:

بدأت الحكاية وتمهيدها باستخدام الزمن الماضي المطلق كما يتبدى لنا من الأفعال، من قبيل: (كان، أرخص، جاء، قال، أخرج عض، مضى، قطع) تخلله في الحوارات ماضٍ قريب من الحاضر (قد حرت، قد صبى) وماضٍ مطلق (أريت، سمعت) إلا فيما يعود إلى أحكام مطلقة وحِكم فجاء في الحاضر (ينقص، يعدّ)، كما جاء الحاضر في الأفعال المركبة مع الماضي (مضى يصيح) في ماضٍ بعيد منقطع، وهذه الأزمنة كانت ضمن الإطار العام لزمن الحكاية وهو الماضي، إلا أن تماوج الجهات بين ماضٍ مطلق وماضٍ قريب ومنقطع وحاضر كسر رتابة الزمن وأضفى حيوية على القصيدة.

*-**المكان**:

يبدو لنا أن المكان الذي حدثت فيه أحداث الحكاية هو "بيت المالك"، وقد ذُكر مرتين باستخدام مترادفين: "بيت ومنزل"، إلا أنه نسب الببغاء إلى البيت "وكل من في بيته يهواها"[51]،

وذكر المنزل حين ذكر الكلب: "كان في المنزل كلب عالي"، ويتضح من الحكاية أن أصحاب البيت كانوا يفضلون الببغاء على الكلب، ومن المعروف أن البيت أكثر حميميةً وارتباطاً بالعائلة من المنزل، فالمنزل قد يكون مكوناً من عدة بيوت، إذ هو دون الدار وفوق البيت، وأقله بيتان أو ثلاثة[52]، وكأن الشاعر باستخدام مفردة "البيت" مع الببغاء دلنا على المكانة الرفيعة التي يحتلها الببغاء لدى أصحابه، إذ عومل كأحد أفراد العائلة، واستخدام مفردة "المنزل" مع الكلب يدل على بعدهم عنه، فالمكان واحد في الحقيقة، ولكن استخدام الشاعر للمترادفات في تعيينه كان ذا بعد دلالي أغنى الفكرة التي كان يطرحها. وهذا الفضاء المكاني المحدد لم يحظَ بالوصف كما رأينا، لكن استخدام المترادفات أغنى عن ذلك، كما أن الفضاء المكاني غير متنوع في الحكاية لكنه لعب دوراً في تفاقم الأحداث، فوجودهما معاً خلق الحسد في قلب الكلب، وبهذا يكون للمكان دور بارز في إغناء الحكاية.

***-اللغة:**

كانت لغة الحكاية بسيطة وسهلة ومفرداتها مألوفة، وقد خلت من التعقيد والمحسنات والصنائع، وابتعدت كذلك عن الأوصاف الطويلة والاستطراد والحشو في الأبيات، إذ لم نجد بيتاً خارجاً عن خدمة تطور الأحداث أو عن المحور الأصلي للفكرة الرئيسة، فإيلاء الأهمية للفكرة صرف الشاعر عن الاهتمام باللغة الشعرية، وقد استخدم الشاعر مفردات تنتمي إلى حقول دلالية تعود إلى بواعث حدوث الأحداث، وهي البغض الذي يكنّه الكلب نتيجة الحسد، من قبيل: (ينقص- مرخص- بغض- نار- طيش- عضّ- شانها- قطعته- ثأر- الحسد)، والحيلة التي ساقها للوصول إلى غايته، وهي المدح، من قبيل: (مليكة- حياة- السرور- حسن- أصبى- العذب- سكر- فصيح). فنرى أن الألفاظ المستخدمة كانت تخدم الحقول الدلالية التي تشكل الحكاية، وقد خلت الألفاظ عامةً من الصعوبة والتعقيد، وهي السمة العامة للتراكيب أيضاً، إذ قلما لمحنا فيها تقديماً أو تأخيراً واضحاً إلا ما نراه في البيت الأول "ما ملّ يوماً نطقَها الإصغاءُ"، فالتراكيب كانت كالألفاظ واضحة وبسيطة وبعيدة عن الأغراض الفنية ومفهومة للمتلقي، مما جعلها تنسجم مع طبيعة الحكاية.

2-3/3 حكاية الغراب والثعلب لإيرج ميرزا:

تقع هذه الحكاية في عشرة أبيات، وتحكي عن ثعلب رأى غراباً يحمل قطعة جبن في منقاره، فاحتال عليه بالكلام المعسول والثناء والمديح ليفتح فاه ويغني، وما أن قام بذلك حتى سقطت قطعة الجبن وأخذها الثعلب.

الشخصيات: شخصيات الحكاية التمثيلية عند إيرج ميرزا حيوانية رمزية بالكامل، فالثعلب رمز للإنسان المحتال، والغراب رمز للمغفل، وكلها مذكورة في العنوان، وهي شخصيات رئيسة ساهمت في تطور الحدث ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد عني الشاعر بتصوير الثعلب من الداخل بطريقة غير مباشرة، إذ جعله يكشف عن جوهره بتصرفه وكلامه، ولم يعر اهتماماً لوصف ظاهره، على خلاف الغراب الذي كان تصويره ظاهرياً وداخلياً وبشكل غير مباشر أيضاً، إذ بيّن ذلك الوصف عن طريق كلام الثعلب وتصرفات الغراب، وكانت الشخصيتان نمطيتين، إذ شكّلتا نموذجاً يصلح لأي وقت، كما كانتا مسطحتين، إذ لم نلحظ نمواً يذكر عند أيّ منهما.

الحوار وطريقة العرض: دخل إيرج ميرزا في حكايته مباشرة دون يقدم أو يمهّد لحكايته:

كلاغی به‌شاخی شده جایگیر به‌منقار بگرفته قدری پنیر[53]

(الترجمة: قد حطّ غراب فوق غصن وفي منقاره قطعة جبن).

وعرضت أحداث الحكاية عن طريق سرد وحوار تناول دفته الثعلب في مدح الغراب وإغرائه:

بگفتا سلام ای کلاغ قشنگ که آیی مرا در نظر شوخ و شنگ[54]

(وقال: مرحباً أيها الغراب الجميل! يا من تبدو لي جريئاً وظريفاً).

إلا أن الغراب لم يشارك في الحوار، فقد كانت محاولته الأولى للمشاركة في الحوار نقطة نهاية الحكاية، ولكننا أخذنا فكرة كافية عن شخصيته المغرورة والجاهلة مما خاطبه به الثعلب، فضلاً عن أن حوار الثعلب رسم لنا ملامح شخصيته –الثعلب- أيضاً، ولهذا فقد شارك الحوار بدرجة مهمة في بيان الأحداث التي ما كانت لتنشأ لولا محاورة الثعلب، فضلاً عن كونه ساهم بشكل كبير في رسم أبعاد الشخصيات ووصفها دون أن نغفل عن دور السرد في ملء الثغرات التي تركها الحوار خاوية.

نلاحظ أن هناك تلميحاً تمثيلياً آخر يتعلق بالكلام والحوار يجب الأخذ به، وهو أن الثعلب أثنى على كلام الغراب وصوته، إذ عدّه مَلَكةً يمتدح لأجلها، وما أوقعه في الفخ هو كلام الثعلب، وهي الحكمة التي صرّح بها إيرج في نهاية أبياته:

- خورد نعمت از دولت آن كسى كه بر گفت او گوش دارد بسى
- چنان چون به چرپى نطق و بيان گرفتم پنير تو را از دهان[55]

(لا يأخذ النعم من قسمة المرء إلا أولئك الذين يصغي إلى كلامهم دائماً. كما حدث الآن إذ أخذت الجبن من فيك بكلامي المعسول وتنميقي).

إذ بيّن أن الإنسان لا يُخدع إلا من قبل من يصغي إلى كلامهم عادة، فجاءت الحكمة بشكل مباشر وجاء البيت الأخير مؤكداً لها.

***-الزمان:**

كانت أحداث الحكاية في الزمن الماضي المطلق، أو ما يسمى في الفارسية بالماضي البسيط، من قبيل: (شنيد: سمع، برگزيد: اختار، برگشود: فتح، بيفتاد: سقط، ربود: اختطف وغيرها الكثير) والماضي القريب من الحاضر أو ما يسمى بالماضي النقلي (شده جايگير: قد حطّ، بگرفته: قد أخذ) واستخدم في الحوارات الحاضر البسيط: (آيى: تأتي، خورد: يأكل، دارد: يملك) وكلها جهات ضمن الإطار العام لزمن الحكاية، أي الزمن الماضي، فالانتقال في الزمن أضاف إلى حركة الأحداث حركة من نوع آخر وأخرجها من الركود الزمني.

المكان:

يتضح لنا مما ذكره الشاعر في البيت الخامس أن الأحداث تجري في غابة، وعلى الرغم من أنه لم يَرد وصف للفضاء المكاني إلا أن ذلك لم يؤثر على سيرورة الأحداث ولم يضعف بناء الحكاية، فالحدث ينحصر ما بين غصن شجرة وأسفلها: (كلاغى به شاخى شده جايگير: قد حطّ غراب فوق غصن)، وما أراد الثعلب هو أن يتغير مكان قطعة الجبن من منقار الغراب أعلى الشجرة إليه في أسفلها، وهو ما حدث، وهذا الانتقال المكاني أنهى الأحداث، وجعل الثعلب يطلق حكمته ويغيب.

اللغة: امتازت لغة الحكاية وتراكيبها بالبساطة والوضوح والبعد عن التعقيد والتكلف والمحسنات، إذ لا نلمح فيها اهتماماً بالأغراض الفنية أو لجوءاً إلى اللغة الشعرية، ولكن ذلك لا يلغي رمزيتها، فقد خلت الحكاية من المحسنات إلا من تشبيه واحد:

اگر راستی بود آوای تو به‌مانند پرهای زیبایی تو[56]

(الترجمة: لو كان جمال صوتك حقاً بجمال ريشك الفاتن!)

ومما رفع المستوى اللغوي جزالة التراكيب، وقد قاد إلى ذلك تقديم جزء من الفعل المركب على جزء آخر (شده جایگیر- جایگیر شد: حط، نیاورد به‌یاد- به‌یاد نیاورد: لم يتذكر) وغيرها، فضلاً عن التقديم والتأخير بشكل عام، من قبيل: (بگرفته قدری پنیر- قدری پنیر بگرفته: أخذ كمية من الجبن، كه آیی مرا در نظر: مرا در نظر آیی: تبدو لي، شد زاغ شاد: زاغ شاد شد...) واستخدام أفعال قديمة (بگفتا- گفت: قال، بوی شنید- بویید: شم) وتراسل الحواس وحذف السوابق الفعلية (آیی- می‌آیی: تأتي، خورد- می‌خورد: يأكل) والترخيم (بُدی- بودی: كنت)، إلا أن ذلك لا يعني أنه أولى اهتماماً للغة الشعرية على حساب الفكرة، إذ بقيت الفكرة والمعنى محور اهتمامه، من جانب آخر كانت أغلب الألفاظ المستخدمة تنتمي إلى حقول دلالية تخدم الموضوع، فهي إما أن تنتمي إلى موضوع المكر، وهي صفة الثعلب في الحكاية، من قبيل: (ربود: اختطف، چرپ و شیرین زبان: معسول الكلام ومتملق، چرپی نطق: لطف كلامه)، وإما إلى المدح، وهي الحيلة التي استخدمها الثعلب للإيقاع بالغراب، ومن ذلك: (مدح، قشنگ: جميل، شوخ وشنگ: جرىء وظريف، پرهایِ زیبایِ تو: ريشك الجميل، سرور: سيد). ولم نلحظ وجود مفردات تعود إلى الحقل الدال على الجهل، وهي صفة الغراب في الحكاية، لأنه لم يتفوه بكلمة، فما أن فتح فاه وصل الثعلب إلى مراده وانتهت الحكاية.

3-3/3 مقارنة الحكايتين:

كلتا الحكايتين من الحكايات التمثيلية التي تؤديها شخصيات حيوانية رئيسة ورمزية مذكورة في عنوانها، والرموز في الحكايتين هي ذاتها فالببغاء والغراب رمز للمغفل والمغرور، والثعلب والكلب رمز للمخادع، إلا أن الكلب أيضاً رمز للحاسد فضلاً عن المخادع، وقد عمل كلا الشاعرين على تصوير شخصياته الشريرة –الكلب لدى شوقي والثعلب لدى إيرج ميرزا- داخلياً بطريقة غير مباشرة، إذ جعلها تفصح عن نفسها بالتصرفات والحوار، فلم يكن

تصويرها عن طريق السرد المباشر من قبل الشاعر، في حين صوّر كلا الشاعرين الشخصية المستضعفة والمغفلة تصويراً داخلياً وخارجياً بشكل غير مباشر، إذ لجأ إلى بيان ذلك عن طريق حوار الشخصية الشريرة –الكلب والثعلب- وتصرفات الشخصية المغفلة –الببغاء والغراب- وقد كانت الشخصيات جميعاً في الحكايتين نمطية ومسطحة لم يكتب لها النمو.

وقد ابتدأ الشاعران حكايتهما دون مقدمة، وعرضا أحداثهما عن طريق السرد من قبل راوٍ خارجي، والحوار على لسان الشخصية المخادعة فقط، ثم جاء الختام ملخصاً للحكمة المرادة، إلا أن عرْضها لدى شوقي كان بطريقة غير مباشرة، في حين أنه لدى إيرج ميرزا جاء تمثيلاً للحكمة التي ورد ذكرها في البيتين السابقين لبيت الختام، والزمان في الحكايتين هو الماضي، إلا أن الأحداث ضمن الإطار العام للزمان كانت تتأرجح بين جهات ماضٍ مطلق وقريب من الحاضر، وحاضر في الحوارات، وقد خلق هذا التنوع حيوية في الزمن، ولم يخرج عن الزمن العام للحكاية التي اعتمدت على قصّ ما جرى وانتهى في الماضي.

والمكان كذلك لم يحظَ بالكثير من الوصف لدى الشاعرين، وهو ما تفرضه طبيعة الحكاية الشعرية وقِصَرها، وقد كان مغلقاً لدى شوقي ومفتوحاً لدى إيرج ميرزا، ولكن مهارة شوقي في تحديد المكان برزت في استخدام مترادفتين للمكان ذاته، إذ استخدم البيت والمنزل، ودعم بذلك ما أراد عرضه وتوضيحه، أما لدى إيرج فعلى الرغم من انفتاح الفضاء المكاني "الغابة" إلا أن الأحداث انحصرت بين غصن شجرة وأسفلها، وانتهت الحكاية بتضاؤل هذا الفضاء وتغيره بالنسبة لما تريد الشخصيتان الحيوانيتان الحصول عليه –قطعة الجبن- وكانت بذلك نهاية الحكاية، أي إن المكان لعب دوراً بارزاً في تقدم الأحداث ومسيرها لدى إيرج ميرزا أيضاً.

من الاختلافات الواضحة ين الحكايتين في المضمون أن الدافع إلى المكر لدى شوقي كان الحسد وحسب، دون منفعة حقيقية تعود على الكلب، إلا أن غرض الثعلب من خداع الغراب كان لعلّة تعود بالنفع عليه، وقد وردت الحكمة والعبرة من الحكاية على لسان الشخصيتين المخادعتين، إذ مثّلا العنصر الأقوى الذي يحقّ له إطلاق العبر. ومن التشابهات أيضاً أن كلا الشخصيتين المغفلتين خُدعت لدى مدح كلامها ومنطقها، وكانت وسيلة خداعها هي الكلام أيضاً، فما أدى إلى غرور الببغاء والغراب هو كلامهما، وما أوقعهما في فخ الكلب والثعلب هو كلام الكلب والثعلب وتملقهما، وقد أشار إيرج ميرزا إلى ذلك صراحة في

حكمته في البيتين الأخيرين، وكان ذلك على درجة من الوضوح في قصيدة شوقي دون أن يشير إليه صراحة، وهذه إشارة ضمنية من الشاعرين إلى أن المنطق والكلام هما ما يعطي الأهمية للمرء فهما وسيلة للتفضل والمكانة الرفيعة، وهما ما يوقع المرء في المشاكل أيضاً فهما سبب للمكر والإيقاع بالآخرين والوقوع في المشاكل.

أما فيما يتعلق بلغة الشاعرين فنرى أن لغة شوقي كانت واضحة وبسيطة، وعباراته سلسة وتراكيبه واضحة، وقد عادت مفرداته إلى حقول دلالية تخدم الصفات الأساسية للشخصيات في الحكاية، كما أن لغة إيرج ميرزا كانت واضحة بما لا يخلو من الجزالة في الألفاظ والتراكيب، إذ نلاحظ أن تراكيبه كانت تعتمد أحياناً على تقديم بعض العناصر المترافقة التي يجب تأخيرها، كما أن ألفاظه كانت واضحة ولم تخرج عن الحقول الدلالية التي تنتمي إليها عناصر الحكاية الرئيسة. كما قلل الشاعران من الاهتمام بالعناصر الفنية، وابتعدا عن كلّ ما لا يخدم فكرة الحكاية من أوصاف وحشو واستطرادات، وهو ما يخدم الغرض المرجو منها، ويحقق وصولها إلى أكبر فئة من المتلقين.

***- خاتمة:**

برع كل من الشاعرين أحمد شوقي وإيرج ميرزا بالحكايات التعليمية الهادفة بقصد تعليم الصغار، إلا أن شوقي كان أكثر تطرقاً لهذا النوع من إيرج، فقد أكثر إيرج من الحكايات الهادفة والتعليمية، غير أن عدد ما جاء منها على لسان الحيوان كان أقلّ نسبياً مقارنة بشوقي، وقد قام هذا النوع لدى الشاعرين على بناء فني متماسك، إذ كانت حكاياتهما تمثيلية بشخصيات حيوانية رمزية لصفات بشرية معينة، بهدف إظهار أفكار الشاعر ورأيه في النواقص التي تعيب المجتمع في الجانب الاجتماعي والثقافي، ولكن معظم الحكايات اقتصرت على عدد قليل جداً من الشخصيات، وهو ما يتناسب مع طبيعة الحكاية وقِصرها، وكانت معظم الشخصيات رئيسة –خاصة ما ذكر منها في عناوين الحكايات- ولم يراعَ فيها الوصف الظاهري إلى نادراً، إذ انصبّ الاهتمام على الوصف الداخلي، وسواء أكان التصوير داخلياً أم خارجياً لم يكن مباشراً من قبل السارد- الشاعر، بل جاء غير مباشر، إذ ترك المجال للشخصيات لكشف بواطنها عن طريق تصرفاتها وحواراتها أو حوارات بقية الشخصيات في الحكاية ذاتها، كما كانت الشخصيات جميعها نمطية يمكن عدّها نموذجاً

للصفة التي تمثلها، وكان أغلبها مسطحاً لم يلاحظ نموه إلا فيما ندر كالفأر الصغير في حكاية الفأرين لإيرج ميرزا، وهو ما يتناسب مع طبيعة الحكايات الشعرية القصيرة التي لا يكون فيها متسع لنمو الشخصيات من جهة، ولكون شخصياتها نموذجية تمثّل لصفات خلقية معينة نتيجة لهدفها التعليمي من جهة أخرى. وقد عرضت الأحداث وصفات الشخصيات لدى الشاعرين عن طريق الحوار أحياناً والسرد المباشر من قبل الشاعرين، إلا أن الاهتمام بالحوار وتنوعه بين الشخصيات كان أكثر لحاظاً لدى إيرج ميرزا منه لدى شوقي، أما الزمن الشائع لدى الشاعرين في حكاياتهما فهو الزمن الماضي، وقد يتبدل ذلك الماضي في جهته بين ماضٍ قريب وبعيد ومطلق ومستمر دون أن يخرج عن الإطار العام للزمن المعتاد في القصّ، أي الماضي، مما خلق حيوية في الزمن، ولم يستخدم الشاعران دليلاً زمنياً إلا الأفعال.

كما لم يهتما بوصف المكان غالباً، ولكن المكان في حكاياتهما لعب دوراً مهماً في تتابع الأحداث، وأدى تبدله أحياناً إلى حدوث الحبكة وتبدل مسير الأحداث، وأحياناً أخرى كانت خاتمة الأحداث بتبدل المكان، فكلا الشاعرين أولى المكان أهمية بالغة دون الدخول في تفاصيل الوصف. من جانب آخر نرى أن لغة الشاعرين كانت واضحة، إلا أن لغة شوقي تتسم بالسهولة أكثر من لغة إيرج ميرزا، وعباراته كذلك، إذ لجأ الأخير إلى تقديم العناصر المتأخرة في التراكيب التي تلزم صيغة معينة، كما أنه لجأ إلى بعض المحسنات أحياناً بما يخدم غرض الحكاية، إلا أن ذلك لم ينفِ عن لغته سمة الوضوح، فكانت لغته واضحة أيضاً، كما ابتعد كلاهما عن كل ما هو بعيد عن الفكرة الرئيسة للحكاية، فقللا الاهتمام باللغة الشعرية والأغراض الفنية وابتعدا عن الحشو والاستطرادات والأوصاف الطويلة التي قد تشتت الانتباه عن الفكرة الأصلية.

من جانب آخر نرى أن ما اختاره الشاعران من ألفاظ يعود إلى حقول دلالية ترتبط بالصفات الرئيسة لشخصيات كل حكاية ولوسائلها في الوصول إلى غايتها، ويمكن أن نعمّم اتصاف ألفاظ الحكايات لدى الشاعرين بالوضوح، ومردّ ذلك قد يكون إلى التناسب مع غرض هذه الحكايات أي التعليم، ومراعاة الفئة العمرية المستهدفة منها والرغبة في تسهيل انتشارها بين العامة. وقد عرض كلا الشاعرين الحكمة المستهدفة في نهاية حكايته الشعرية بشكل مباشر، وربما كان مرد ذلك إلى اعتقاد الشاعرين بأن الحكمة يجب أن تكون فصل القول الذي ينتهي عنده كل كلام، وقد جاءت الحكمة على لسان الحيوانات الأقوى بغضّ

النظر عن تصنيفها سلباً أو إيجاباً، أو على لسان الراوي في حالات قليلة. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن عناوين الحكايات المدروسة –وغيرها من حكايات الحيوان لدى الشاعرين- اقتصرت على أسماء الحيوانات الرئيسة التي تؤدي الأدوار في الحكاية، وهو ما يؤكد على دور هذه الحيوانات فيها فضلاً عن تمهيده للحكاية من جهة، ومن جهة أخرى فإن ذلك يحيل القارئ إلى الغابة وشريعة الغاب والفطرة الأولية التي تكون عليها الأخلاق قبل صقلها، وعليه فهي تركز على ضرورة صقلها بالتعليم، وهو ما هدف إليه الشاعران.

لم يكن هذا البحث سوى نموذج يمكن توسيعه بدراسة حكايات الشاعرين التعليمية مما جاء على لسان الحيوان أو غير ذلك ومقارنتها فيما بينها في دراسة مكملة يمكن اقتراحها تكميلاً لهذه الدراسة.

***-الهوامش:**

[1] يوسف بكار وخليل الشيخ، الأدب المقارن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، 1996م، ص237.

[2] أحمد زلط، أدب الطفولة؛ أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 1997م، ص39.

[3] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط9، 2008م، ص 148؛ ينظر: أحمد زلط، ص40.

[4] شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، عز الدين للطباعة والنشر، لبنان: 1985م، ص 413؛ وينظر: محمد غنيمي هلال، ص 149.

[5] طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، لبنان، 1991م، ص154-155؛ وينظر: محمد غنيمي هلال، ص 148.

[6] أحمد زلط، ص39.

[7] شفيق البقاعي، ص 414

[8] يوسف بكار وخليل الشيخ، ص238.

[9] فريال جبوري غزول، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، فصول، ع3، 1994م، ص 136؛ وينظر: محمد غنيمي هلال، ص 148.

[10] أحمد زلط، ص39- 43 و48.

[11] شفيق البقاعي، ص 414.

[12] أحمد زلط، ص43.

[13] محمد غنيمي هلال، ص 155.

[14] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، مصر، 1987م، ص 471.

[15] فخر الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم، دار العلم للملايين، لبنان، ط15، 2002م، ص1/136-137.

[16] الطاهر أحمد مكي، ص 471.

[17] طه ندا، ص154.

[18] شفيق البقاعي، ص 423.

[19] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981م، ص270.

[20] المرجع نفسه، ص264.

[21] المرجع نفسه ، ص270.

[22] محمد جعفر محجوب، تحقيق در آثار، افكار واشعار ايرج ميرزا: دراسة أعمال إيرج ميرزا وأفكاره وأشعاره، گلشن، إيران، ط3، 1353هـ.ش، المقدمة/ ص الثالثة.

[23] زهرا رضايي، مشهورترين نويسندگان و شاعران: أشهر الكتّاب والشعراء، درنا، إيران، 1387هـ.ش، ص31-32.

[24] محمد جعفر محجوب، المقدمة/ ص. الثلاثون؛ وينظر: فرشته فتحي، داستان‌سرايى ايرج ميرزا براى كودكان: حكايات إيرج ميرزا للأطفال، المؤتمر السادس للنصوص والبحوث الأدبية، إيران، 1397هـ.ش، ص6.

[25] زهرا رضايي، ص32.

[26] فرشته فتحي، ص1.

[27] المرجع نفسه ، ص3-4.

[28] المرجع نفسه ، ص4.

[29] زهرا رضايي، ص32.

[30] أحمد شوقي، ص4/ 133.

[31] السابق، ص4/ 134.

[32] محمد جعفر محجوب، ص141.

[33] المرجع نفسه ، ص141.

[34] المرجع نفسه ، ص141.

[35] المرجع نفسه ، ص142.

[36] المرجع نفسه ، ص142.

[37] المرجع نفسه ، ص141.

[38] المرجع نفسه ، ص141.

[39] المرجع نفسه ، ص142.

[40] المرجع نفسه ، ص142.

[41] محمد الهادي الطرابلسي، ص271.

[42] أحمد شوقي، ص4/ 173.

[43] المرجع نفسه ، ص4/ 173.

[44] المرجع نفسه ، ص4/ 173.

[45] محمد جعفر محجوب، ص145.

[46] المرجع نفسه ، ص146.

[47] المرجع نفسه ، ص146.

[48] أحمد شوقي، ص4/ 174.

[49] المرجع نفسه 4/ 174.

[50] محمد الهادي الطرابلسي، ص272.

[51] أحمد شوقي، ص4/ 174.

[52] أبو الفتح ناصر بن عبد السيد بن علي المطرزي، المغرب في ترتيب المعرب، دار الكتاب العربي، لبنان، د.تا، ص448.

[53] محمد جعفر محجوب، ص153.

[54] المرجع نفسه ، ص153.

[55] المرجع نفسه ، ص153.

[56] المرجع نفسه ، ص153.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية:

- البقاعي، شفيق، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس. عز الدين للطباعة والنشر، لبنان، 1985م.
- بكار، يوسف وخليل الشيخ، الأدب المقارن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، 1996م.
- الزركلي، فخر الدين، الأعلام؛ قاموس تراجم، دار العلم للملايين، لبنان، ط15، 2002م.
- زلط، أحمد، أدب الطفولة؛ أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 1997م.
- شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، لبنان، 1988م.
- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
- غزول، فريال جبوري، "قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي"، فصول. ع3، 1994م، صص 134-152.
- المطرزي، أبو الفتح ناصر بن عبد السيد بن علي، المغرب في ترتيب المعرب، دار الكتاب العربي، لبنان، لا تا.
- مكي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن؛ أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، مصر، 1987م.
- ندا، طه، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، لبنان، 1991م.
- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط9، 2008م.

المصادر الفارسية:

- رضايى، زهرا، "مشهورترين نويسندگان و شاعران: أشهر الكتّاب والشعراء"، درنا، إيران، 1387هـ.ش.

- فتحي، فرشته، "داستان‌سرایی ایرج میرزا برای کودکان: حکایات إیرج میرزا للأطفال"، المؤتمر السادس للنصوص والبحوث الأدبية، إيران، 1397هـ.ش، صص1-11.
- محجوب، محمد جعفر، تحقيق در آثار فكار و اشعار ايرج ميرزا: دراسة آثار إيرج ميرزا وأفكاره وأشعاره، گلشن، إيران، ط3، 1353هـ.ش.

الجسد في شعر أنسي الحاج من خلال مجموعته"الرّسولة بشعرها الطّويل حتى الينابيع"

The Body in the Poetry of Ounsi el-Hajj Through his collection 'The Prophetess with Her Long Hair, Even to the Springs

*- أ. نجلاء بن عمّار.

*- المعهد العالي للّغات بتونس،

*-benammarnajla31@gmail.com

تاريخ الإرسال:2023-03-04 تاريخ القبول: 2023-05-03

*- الملخص:

يتعهّد هذا البحث في مختلف محطّاته بالولوج إلى أعماق نصّ شّعري لأنسي الحاج"الرسولة بشعرها الطّويل حتى الينابيع"،قصْد الوقوف عند صور تجلّيات الجسد الخلاص في نصّ شاعر كان للسّرياليّة الأثر الجليّ في إبداعه،كما سجّل الكتاب المقدّس حضوره،في شعره من خلال الرّموز التوراتيّة والإنجيليّة والمعجم،والصورة،ومن خلال الإيقاع.

وستكون كلّ مرحلة من مراحل بحثنا إجابة على أحد هواجسنا وأسئلتنا التّالية:ما هي رموز هذا الجسد عند شاعر كتب قصّة التكوين بل جعل له وجها آخر؟،كيف ساهم المعجم في تأكيد دلالة الخلاص في نصّ الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع؟وكيف كان النصّ جسدا والجسد خلاصا في الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع؟

الكلمات المفتاحية: الجسد. النصّ. المقدّس. المدنّس. الخلاص.

Abstract:
This research pledges to delve into the depths of the poetic text by Onsi El-hajj "The Prophetess with long hair to the springs." Its aim is to explore the manifestations of bodily salvation throughout the verses penned by the poet. The influence of surrealism was evident in his creativity, and the Holy Scriptures made their presence felt in his poetry through the use of: symbols from the Torah and the Gospel, as well as lexicography, imagery, and rhythm Each stage of our journey will address one of our concerns and questions. What are the symbols of this body in the poetry of a writer who wrote "The story of creation" but gave it another face? How did lexicography contribute to confirming the significance of salvation in the text?How was the text itself a body, and the body salvation in this poetic text?
Keywords: : Body ، Text ،Sacred ، Profane ،Salvation.

***- مدخل:**

تعدّدت تعريفات الجسد وتردّدت بين مفاهيم مختلفة،لتقودنا إلى آراء فلسفيّة وأخرى دينيّة.ولن نعمد إلى عرض كل تلك الآراء،بل تكفينا الإشارة إلى أنّ الحديث عن الجسد الّذي تطرّق إليه الفلاسفة لم يكن ليستقيم في معزل عن مفردة ثانية تنشئ تلك الثنائية،جسد وروح،إضافة إلى ملازمة صفة الدّونيّة للجسد.ومقصدنا بالدّونيّة،هو ارتباط الجسد عندهم بالشهوات والرذيلة والإغواء ومن هناك الخطيئة.والجسد عادة ما يمثّل العائق الذّي يحول دون الوصول إلى الحقيقة.ولقد غذّت هذه النّظرية الأديان خاصّة من خلال ثنائيّة العلوي والسّفلي،والمقدّس والمدنّس،والخير والشّرّ وبالتّالي الرّوح والجسد.ونقف مثلا عند أعمال الرسل في العهد الجديد من الكتاب المقدّس،وتحديدا عند رسالة بولس إلى أهل روميّة وفيها يقول"وَإِنِّي أُسَرُّ بِشَرِيعَةِ اللهِ بِحَسَبِ ٱلْإِنْسَانِ ٱلدَّاخِلِيِّ،ولٰكِنَّنِي أَرَى شَرِيعَةً أُخْرَى فِي أَعْضَائِي تُحَارِبُ شَرِيعَةَ عَقْلِي وَتَسُوقُنِي أَسِيرًا لِشَرِيعَةِ ٱلْخَطِيَّةِ ٱلْكَائِنَةِ فِي أَعْضَائِي"[1].

لقد اعتبرت المسيحيّة الجسد وعاء للرّوح،والرّوح هي الشّعلة الإلهيّة التي تُعطي الحيويّة للجسد. والجسد هو هيكل الرّوح القدس،وهو جسد المسيح"وَأَمَّا هُوَ فَكَانَ يَعْنِي بِٱلْهَيْكَلِ جَسَدَهُ."[2]

والكنيسة هي جسد المسيح،جسد القيامة،الجسد الروحاني أي جسد تُسيطر عليه الرّوح.

وذهب ديكارت،إلى أن الجسد هو ما يمكن أن يحدّه شكل وهو ذاك الخاضع لسلطة العقل.لذا عدّت فلسفته صدى للعمل التشريحي،إذ ميّز في الإنسان الجسد عن الرّوح."إنّ ماهيتي إنّما انحصرت في أنّي شيء مفكّر...ومع أنّه من الممكن أن يكون لي جسم قد اتّصلت به اتّصالا وثيقا،إلّا إنّه ليس إلّا شيئا ممتدّا وغير مفكّر"[3].

أمّا نيتشة،فقد أعاد الاعتبار إلى الجسد بعد تلك النّظرة الدّونية التي ميّزت فكر الفلاسفة الإغريق. من خلال قوله:"جسد وروح أنا،هكذا يتكلّم الطّفل،لكنّ اليقظ العارف يقول:"جسد أنا بكلّي وكلّيتي ولا شيء غير ذلك.وليست الرّوح إلّا كلمة لتسمية شيء ما في الجسد.الجسد عقل عظيم،تعدّدٌ ومعنى موحّد،حرف وسلام راع وقطيع. وراء أفكارك ومشاعرك يا أخي،يقف سّيّد ذو سطوة وسلطان وحكيم غير معروف اسمه الذّات.جسدك مأواه،وجسدك هو"[4] ويتحدّث نيتشة كذلك عمّا سمّاه الجسد المبدع،هو ذاك"الذي ابتدع

لنفسه العقل يدا لإرادته"[5].

وكشف هيدغر عن نظرة جديدة تقول بجسد يتأثّر بالحياة التي يعيشها،ويتأقلم مع الأحداث،ويتجاوز حدوده ويملأ المكان،ويخلق التّوازن،وهو "الجسد الشّاعري"،ذلك السّكن الشّاعري L'habitat Poétique فالجسد عنده بكلّ حركاته وأفعاله يسكن في الكلمات التي تعبّر عنه .فتكون اللّغة وسيلة اتصال و في علاقة أساسيّة بالجسد،عن طريقها يقول ويفهم العالم الذّي قذف فيه.واعتبر أنّ تجربة الفكر تصبح حقيقة عن طريق الجسد.

وتتجلّى صورة الجسد عند رولان بارت،عند حديثه عن نصّ المتعة "وهو مصنوع فقط من العلاقات الجنسيّة[6].إنّه ليس سوى القائمة المفتوحة لنيران اللّغة(هذه النيران الحيّة،والأنوار المتناوبة،والسّمات المتنقلة،المنظّمة في النصّ وكأنّها البذار الذي يعوّض الخلق الخالد،والمفاهيم العامّة"[7].

وعلاقة الجسد بالنصّ جليّة فقد حفل الشّعر العربي القديم بجماليّات الجسد وخاصّة الأنثوي.ونورد في ذلك مثال امرئ القيس وأبي نواس.فقد ربط الشاعر بين النصّ وجسد المرأة"حيث يستقيم الجسد من حيث الولع به وممارسة الحركة واللّذة والاكتشاف بل إنّ افتضاض النّصّ بما يحله من حيويّة ومتعة هو في الوقت ذاته يشبه افتضاض الجسد وتحرّقه"[8].

ومع الشاعر الحديث أو الحداثي"قد نكون أمام تحوّل جديد يصبح فيه الجسد هو النصّ الذي يمارس فيه الشّاعر عنفه ووحشيته وتملكه للأشياء[9].

فلعلّ شعراء الحداثة وجدوا في الجسد تلك الطّاقة التعبيريّة الموحية."الجسد في الشّعر أكثر حضورا وحركيّة وجمالا وإيحاء. يتحرّك في أفق الاحتمالات وكثرة التّأويل...ويبقى الجسد في الشّعر جسدا فنيّا تأويليّا ممكنا ومستحيلا في آن. جسدا تخيّليّا يصل إلى الأسطورة أحيانا"[10] .

أمّا نصّنا الذي سيُصاحب الجسد فهو_"الرّسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع" وهو المجموعة الشّعريّة التي صدرت لأنسي الحاج سنة(1975).حول هذا الديوان،الذّي هو قصيدة واحدة طويلة،يشير أنسي الحاج في مقدّمة مجموعته "لن":أنّ "القصيدة هي عالم يسعى الشّاعر بشعره إلى خلقه،قد يكون في ديوان ما شعر رائع ولا يكون فيه قصيدتان،بل يكون كلّه قصيدة واحدة "[11] .

إنّ **الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع**،هو عنوان المجموعة،فهل يكون النصّ الذي يلي العنوان بتناسق جمله المختلفة هو الخبر الذي غاب عن التركيب في العنوان؟فنكون فعلا بين الجسد والنصّ،الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،والنصّ الطويل الذي مثّل الدّيوان؟

نُسبت قصيدة "الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع إلى المرحلة البروتونيّة في شعر أنسي الحاج،وذلك نسبة إلى أندريه بروتون André Breton (1966/1896) أحد روّاد الحركة السّرياليّة،ذاك التيّار الفكريّ الذي اعتبر اللّاشعور والتلقائيّة والحلم والخيال_المبادئ التي ارتكزت عليها.

نشأت هذه الحركة بباريس بعد الحرب العالميّة الأولى.عندما بحث الإنسان عن مخرج من أهوال الحرب وقتامة ما خلّفته،وسوداوية باتت صفة مميّزة لسماء تلك المرحلة.

لماذا الرسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع وللشاعر إنتاج كثير احتفى فيه بالجسد بل كان فيه الجسد نصّا إيروسيّا؟ الجواب هو أنّ حضور الجسد في الرسولة... كان حضورا مختلفا.

تخرج مجموعة الرّسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع،نصّ التّكوين من نصّ غائب إلى القصيدة ليحقّق الحضور. فقد ذهب أنسي الحاج إلى كتابة مختلفة لسفر التّكوين،فكان للتّكوين وجه آخر."هذه قصّة الوجه الآخر من التّكوين"[12]. هذه كانت أولى العبارات التي بنت أوّل جملة في قصيدته المطوّلة والتي خرجت عن صفة الإيجاز التي ميّزت قصيدة النّثر،الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع.وكأنّ أنسي الحاج كما سعى إلى خلق صورة أخرى للتّكوين،خلق من خلالها صورة جديدة متجدّدة لقصيدة النّثر فهي ليست تلك القصيدة القصيرة كما يمكن أن ندركها في مجموعة الرّأس المقطوع وليست تلك القصيدة المفكّك جسدها كما في بعض إنتاجه،وإنّما تخلّص الشّاعر من خلالها من البتر والتقطّع لتكون وجها آخر للكتابة،وجها تلتحم فيه الأجزاء والقطع،فخلاصه يكمن في ذلك الاتّحاد،وخاصّة اتّحاده بالآخر.

يقول رولان بارت" يكون الجسد نصّا عندما يشترك كلّ من النصّ والجسد في تحقيق اللّذة...إنّ على النصّ الّذي تكتبونه،أن يقدّم إليّ الدّليل على أنّه يرغب فيّ."[13].

فكيف كتب نصّ أنسي الحاج تفاصيل الجسد؟وكيف حقق نصّ"الرسولة " اللّذة؟

1)المعجم،أوكيف ترسم الكلمةُ الجسدَ في النّصّ:

نقف بدءا عند المعجم وتحديدا المعجم الجنسي في نصّ أنسي الحاج ليكون أولى تجلّيات الجسد في نصّ الرسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع.

إنّ المعجم الذي يحيل على الجسد في نصّ أنسي الحاج منتقية مفرداته،يثريه ذاك التّكرار لجمل أو كلمات بعينها،فيحضر الجسد حضورا غنائيّا من خلال ذاك الإيقاع الخاص.وهو معجم يضاهي معجم سفر نشيد الإنشاد أحد أسفار الكتاب المقدّس في عهده القديم،أحد الكتب الشّعريّة،التي نسبت إلى سليمان الحكيم[14] و"في هذا السّفر يناشد الله الإنسان أن تتحوّل كلمات السّفر الظاهرة حسب الجسد،إلى لغة الحبّ الرّوحيّة فوق الجسد "[15].

حضر الجسد في نصّ الرسولة بشكليه،وكانت أوّل إشارة للجسد في المجموعة قول أنسي الحاج:

"ذكرا وأنثى خلقه

لأجل أن تبقى السّماوات والأرض جميلة

...في سعادة من أعطى جسدا في شكليْن

ليعطي جميع أشكال السّعادة.[16].

تحكي الأبيات ما جاء في سفر التكوين في أيّام الخلق التي في السّادس منها خلق الله الإنسان"فخَلَقَ اللّه الإنسانَ على شَبَهِه،على شَبَهِهِ خَلَقَه؛خَلَقَهُ ذَكَرًا وأُنْثى"[17].

ونجد في انجيل متّى" وَقَالَ:«مِنْ أَجْلِ هذَا يَتْرُكُ ٱلرَّجُلُ أَبَاهُ وَأُمَّهُ وَيَلْتَصِقُ بِزَوْجَتِهِ،وَيَكُونُ ٱلِٱثْنَانِ جَسَدًا وَاحِدًا فَلَيْسَا بَعْدُ ٱثْنَيْنِ، بَلْ جَسَدٌ وَاحِدٌ. فَمَا جَمَعَهُ ٱللهُ فِي نِيرٍ وَاحِدٍ فَلَا يُفَرِّقْهُ إِنْسَانٌ."[18]

وفي الأساطير الأولى إشارة إلى هذا الاتّحاد بين الذّكر والأنثى،أو بين الين[19] واليانغ[20] في الفكر الصّيني"ففي قبّة السّماء يسود"اليانغ" وفي الأرض "الين"ومن تفاعل هاتين القوّتين،تستمرّ حركة العالم ومكوّناته"[21]أما الفكر اليوناني فآمن بالاتّحاد بين الإيروس الممثّل في المرأة واللوّغوس ممثّلا في الرّجل.

وفي نصّ أنسي الحاج نتعرّف على الجسد المزدوج،الجسد ذي الشّكلين،الذي يكشف الرّغبة في العودة إلى تلك الوحدة،يقول الشاعر:

"ودخل الله يستريح تاركا وكيله ذكرا وأنثى
وما أن دخل حتّى انشق الرّجل عن المرأة"[22]

وكأنّ أنسي الحاج يفرغ قصّة الخلق من حمولتها الدّلاليّة الرّاسخة في الأذهان والمتمثّلة في خروج المرأة من ضلع الرّجل وانشقاقها عنه،ويحوّلها تحويلا يليق بقصيدة الرؤيا الحاملة هواجس الشّاعر وأحلامه."فمن خلال الممارسات الشّعريّة،والتي استخدمت تقنية تقديس المدنّس،وتدنيس المقدّس،أحسّ الشّاعر العربي المعاصر أنّه يحقّق شيئا من ذاتيّته وتفرّده"[23].

وردت كلمة الجسد في مواقع مختلفة من القصيدة لتؤكّد على صورته عند أنسي الحاج،يقول:

"جسدك يُحيي الجوهر وجوهرك يُحيي"[24].

فإذا كان الجوهر هو حقيقة الشّيء وأصله ومادّته،وذاته،فالجسد عند الشّاعر هو الذي يحيي هذا الجوهر،الجسد الذّي يمسّ الباطن،يتعمّق باحثا عن كنه الأشياء قصد إحيائها.لأنّ المرئيّ محدود،منته واللّامرئي غير محدود وغير منته"[25]،كذلك الإبداع يرى ماهيته الخاصّة،محتوى وشكلا في الباطن،والجماليّة التي تقوم على المعروف هي جماليّة مكرّرة"[26] .وستكون اللغة التي تفصح عن هذا اللامرئي منفلتة من كل تحديد،هي تلك اللّغة الغامضة،التي تشير إلى ما يتجاوز الواقع."ففي الكتابة يحاول الشّاعر أن يهبط إلى نواة الأشياء وأن يضع هذه المحاولة في لغة،في شكل ،في صورة.ولا تتمّ هذه المحاولة إلّا بانفعال غامر يرجّ الجسد حتّى النشوة"[27].

ومنذ البداية يبتعد أنسي الحاج عن المفاهيم السّائدة للجسد فلا تكمن الحقيقة عنده إذن في عالم الظواهر بل في الباطن تكون.يقول:"لروحي جسد آخر حيث تشاء الانتقال جسد يعشق روحه بقدر ما الرّوح تعشق جسدها.جسد صاف من احتقار الفلسفة والدّين له"[28].

كانت العينان والشّفتان،من المفردات التي أنّثت المعجم الجنسي في قصيدة الرّسولة. يقول الشّاعر:

"من شفتيك

وعلى أذيال نُبلك رأيت الوجه رأيته يا حبيبتي

وفي رضاك بحبّي رأيت العطاء

وعليك رأيت الكلمة"[29] .

يجعل أنسي الحاج انطلاقته من الشّفتين،والشفتان أحد الأعضاء الهامّة في جهاز النّطق عند الإنسان،لقدرتهما على الحركة المرنة،واتخاذهما أوضاعا مختلفة عند النّطق كالانفتاح والانفراج والاستدارة ما يؤثّر في إنتاج بعض الأصوات وصفاتها.فاستُخدمت كلمة شفة"مجازا للدّلالة بدءا على اللّسان واللّغة،لتحقّق في صورة أخرى انتماءها لمعجم جنسي.لأنّ الفم ثمرة الرّغبة والشّفتين رسولتا اللّذة"،والشّفتان جزء من الجسد يتمتّع بطاقة قويّة منشّطة للجنس[30] .

من شفتيك،على أذيال نبلك ← رأيت الوجه

في رضاك ← رأيت العطاء

وعليك ← رأيت الكلمة

الرؤية الأولى كانت حسيّة "رأيت الوجه"أمّا الثّانية فكانت مجازيّة وذلك انطلاقا من معنى حرف الجرّ،في،وهي الظّرفيّة المجازيّة.الرّؤية الثّالثة كانت أيضا مجازيّة من خلال حرف الجرّ "على"ودلالته الاستعلاء المجازي.

كان الفعل المكرّر رأيت،وهو فعل متعدّ جعل القارئ يتعرّف خلال الرؤى الثّلاث،وعلى مفاعيل ثلاثة أيضا،هي الوجه والعطاء والكلمة.وكان الكلام موجّها إلى المخاطَبة.الوجه الآخر للتكوين.صورة المرأة في سفر التّكوين هي صورة سلبيّة تؤطّرها الخطيئة ،المرأة أداة الخطيئة ورمز السّقوط وطرد آدم من الجنّة.لكنّ صورة المرأة في هذا النصّ تتجلّى في العطاء والإشراق.

وكأنّ الشّاعر"ينشد المرأة الصّالحة التي تمجدها الشّعوب؟فيحيل مواصفاتها هذه،إلى امرأة قدسيّة تشبه مريم العذراء"[31] .

(وعليك رأيت الكلمة)

رأى الشّاعر إذن في المرأة الكلمة،وقد وردت الكلمة في إنجيل يوحنّا في صيغة المذكّر للدّلالة على يسوع المسيح" فِي ٱلْبَدْءِ كَانَ ٱلْكَلِمَةُ،وَٱلْكَلِمَةُ كَانَ عِنْدَ ٱللهِ،وَكَانَ ٱلْكَلِمَةُ إِلٰهًا."[32] .

يؤكّد أنسي الحاج ذلك من خلال قوله:"أنا أرى المسيح من خلال المرأة،من خلال الهيام

والتّجلّي.من خلال الهذيان والجنون،من خلال الجنس،من خلال عواصف الجمال،والرغبة والتجربة وشياطينها"[33] : فعلاقته بالله ممزوجة بالمرأة.

أحبّكِ فكيف لا أحبّ صانعكِ"[34] .

ترتفع المرأة عند الشّاعر بجسدها وصفاتها إلى مرتبة القداسة،فيعمد إلى إعادة كتابة بعض آيات الكتاب المقدّس في شعره يصوغها صياغة جديدة.ومثالنا على تلك الآيات يأتينا من سفر نشيد الإنشاد من الأصحاح الرّابع فيه" شَفَتَاكِ كَخَيْطِ ٱلْقِرْمِزِ،وَكَلَامُكِ عَذْبٌ"[35] .ويقول أنسي الحاج أيضا:

"افتتاح شفتيك عيد

وشفتاك نبيذ السّيّد

فمُك محمرّ بشمس جبينك[36] .

شُبّهت الشّفتان بنبيذ المسيح،وذكر النبيذ في أوّل معجزة للمسيح ،وكان ذلك في عرس"قانا الجليل"[37] لمّا حوّل الماء إلى خمر،لإظهار مجده الإلهي ولتقوية إيمان تلاميذه.كما ذُكر النّبيذ في العشاء الأخير في اللّيلة التي سبقت اعتقال المسيح وصلبه،وقد رمز النبيذ إلى دم المسيح الذي قدّمه لتُغفر الخطايا.ومن هنا كان عيد الفصح.

أتى تشبيه الشفتين بنبيذ المسيح الذّي كان آية من آياته ومعجزاته،وكأنّ الشّاعر يلج معجما مقدّسا لتكون المرأة بتفاصيل جسدها مقّدسة ولتكون القصيدة كتابة إطارها معبد تدرك فيه المعجزات وتمّحي الخطايا.

أمّا مفردة عيد"افتتاح شفتيك عيد"،فتتعلّق بحدث هامّ كان له رمزيّته،وهو حضور مريم العذراء في عرس قانا الجليل والتي لمّا أدركت نفاذ الخمر طلبت من ابنها حلّا"لَيْسَ عِنْدَهُمْ خَمْر" مشيرة إلى حال إسرائيل إذ زالت عنهم بهجة الخلاص.فنبيذ المسيح خلاص،إنّه"خمر الله الذي يُبهج الرّوح،ويردّ المجد والبهاء،ليحيا المؤمنون في عرس لا ينقطع"[38] .

لم يكن الجسد بتفاصيله "إذن"معجم غزل كما عهدناه في أشعار الأقدمين،وإنّما أخفى أبعادا روحيّة وترميزيّة،يقول الحاج:"إنّي لا أصفها،لا أصف وجهها وجسدها على طريقة الشّعر الغزلي...لا أحبّ الوصف الخارجي،ولا الغزل... المرأة في شعري حسيّة مجسّدة،ولكن في شكل مصفّى،تفقد معه ذاتيّتها الاجتماعيّة السّطحيّة،لكي لا يبقى منها بين يديّ غير

ذاتيّتها الجوهريّة،غير صميم ما يتّصل منها بالدّور القدريّ المُلقى على عاتقها...وطريقتي في الوصف لا علاقة لها بوصف الحبيبة في الشّعر العربي."[39] .

يمكن أن يقف بنا قول أنسي الحاج عند ما سمّاه رولان بارت ب(الكتابة ضمن اللّذّة)،أي"إنّ نصّ اللّذة،هو النصّ الذي يُرضي،فيملأ،فيهب الغبطة(40).

بحث الشّاعر عن خلاصه في المرأة وفي تفاصيل جسدها كلّها. وخاصّة منها رأسها من جبين وفم وشفة.ورأس الكنيسة هو المسيح وهو المخلّص.يقول:

"فأنت المكبّلة بأهلك بشعبك

تُلاطفين وجه الحجر فيدفق نهر

وإذا الحجر فم للقبلة[41] .

يحضر الوجه والفم والقُبلة، لكن أنسي الحاج يخرج عن المألوف من الصّور والدلّالات لنرى لقاء القسوة باللّين.فعادة ما يرمز الحجر إلى القسوة وفقدان الشّعور،ومصداق قولنا الآية التالية من الكتاب المقدس"وَفِي ٱلصَّبَاحِ،لَمَّا أَفَاقَ نَابَالُ مِنَ ٱلْخَمْرِ،أَخْبَرَتْهُ زَوْجَتُهُ بِهٰذِهِ ٱلْأُمُورِ.فَمَاتَ قَلْبُهُ فِي دَاخِلِهِ،وَصَارَ كَٱلْحَجَرِ."[42] ، لكنّ الحجر عند أنسي الحاج يدخل معجما جنسيّا تحضر فيه القبلة والفم والملاطفة،وتحقيق اللّذة.

ومن العناصر التي أثرت المعجم،الأفعال التي دلّت على الحركة،فأتى تأثيرها جليّا في الدّلالة.يقول الشّاعر:

"والّتي تلمسني أنا المعتّق في الخطيئة نعمتها.

تلمس نعمتها العالم.[43] .ويضيف:

تلامسين هامة الخائف فيصبح قدوة الأحرار"[44] .

هاتان صورتان ارتكز الفعل فيهما على اللّمس في صيغتين مختلفتين.لمس و لامس مع ضمير المخاطبة المؤنّث.ولمس،واللّمس والملامسة ،الجسّ وقيل المسّ باليد.فمن اللّمس إلى الملامسة وحضور معنى المشاركة،بحضور الآخر من خلال صيغة تفاعل. وذاك التوحّد الذي بحث عنه الشّاعر. يقول :

"وأنا وأنت

ميلاد إله جديد

فوق أرض جديدة

شعبها الحبّ"[45].

لقد أُعتُبر الشّعر عند الحاج "فعل تحرّر وفعل خلاص"،لكن لكي يكون التحرّر حقيقيّا،لا بدّ أن يكون لشعره منفذ إلى الآخر،يجب أن يمتدّ هذا الشعر جسرا بينه وبين الآخر"[46] والفعل الذي يحقّق هذا الاتّحاد بالآخر بصورة أكمل ويهدم أسوار الوحدة هو الحبّ لا المرأة "[47].

هذا الآخر في الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع هو المرأة أو هو القصيدة والكتابة بعد تمرّد ورفض، وبعد عمليّة صلب يعيشها الشّاعر فيعرف طريقه إلى الخلاص.يقول الشّاعر:

"من تكون التي أغنّيها؟

حبيبتي التي رأيت الشّمس تحت عينيها قمرا في نهر تحت صفصاف"[48].

ويضيف:

"هي تشرق فأستنير بك"[49] .

ثمّ يقول أيضا:

"التي أندم إليها بضمائر جميع الرّجال

...لأنّها وارثة البهاء المسجون في خزائن العهدين"[50] .

حضرت الشمس إذن وحضر القمر،فكانت عناصر الإشراق،محقّقة امتزاجهما ومصادر الخصب والحياة في الطبيعة ومنها النّهر.ولعلّ معجم الخصب في الرسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع كان من أهمّ المعاجم التّي ميّزت المجموعة.والمرأة الحاملة لتلك الصّفات كلّها،المرأة وارثة البهاء المسجون في خزائن العهدين،لم تكن موجودة أساسا،ما دامت في خيالنا فهي احتمال"[51]،ولكن "بشيء جوهريّ من السّليقة،وبكثير من الفنّ والصّنعة،من الغوى والانتباه،من الغموض والحذق يمكن أن توجد،على أن يكون للرّجل خيال أكبر من رأسه"[52] . فالخيال والغموض والحذق،وكثير من الفنّ،هي شروط وجود المرأة عند الشّاعر .تؤنّث هذه العناصر مفهوم الشاعر الحديث للقصيدة.فهو يتحدّث عن المرأة والقصيدةَ يقصُد.فتكون القصيدة أنثى الشّاعر،وتكون هي رؤياه.

2)الموسيقى و إيقاع الجسد في القصيدة:

من العناصر التي بها وقع توقيع الموسيقى في القصيدة عند أنسي الحاج،التّكرار وفق أشكال موظّفة لتأدية دلالتها"[53] . فالتّكرار بنية فنيّة لها طاقاتها الإيقاعيّة،وآفاقها الدّلاليّة،ويتولدّ عادة من أحاسيس الشّاعر وانفعالاته ورؤاه،"واختيار المبدع بنية تكراريّة للتعبير عن رؤيته دون غيرها يكون لتيقّنه من أنّ هذه البنية التكراريّة هي الأقدر على إثراء التّجربة والتأثير في المتلقّي"[54] ،ولذا كانت من أهمّ السّمات الإيقاعيّة الّتي ميّزت قصيدة النّثر.

وقد حضر التّكرار والتّرديد والمعاودة بكثافة من بداية القصيدة إلى نهايتها.فكان شبيها بالابتهال أو بتلك التراتيل التي ميّزت الكتاب المقدّس بعهديه.

يقول أنسي الحاج:

"يا حبيبتي أنت الحقيقة

يكون بك انفعال وحكمة لي

يكون بك لذّة وكرامة

يكون بك جنون ولجوء"[55] .

جاء الناسخ الفعلي ههنا في صيغة المضارع ليحيل على الاستمراريّة ويؤكّد أنّ الحبيبة هي مصدر تلك الثنائيات التي شاء الشّاعر أن ينفي من خلالها تلك الحدود بين المتناقضات،الانفعال والحكمة واللّذة والكرامة في مركّب بالعطف،وكذلك الجنون واللّجوء.ويقودنا التّكرار أيضا إلى تّأكيد المعجم الجنسيّ في نصّ الحاج،الانفعال واللّذة والجنون.

تعلّقت الصّفات بالمخاطبة،فكانت الحقيقة.والحقيقة ثبات واستقرار ويقين.وهي كذلك خالص الإيمان وكنهه،ليعمد الشّاعر إلى تأكيد تقنيّة التّكرار في صورة ثانية تتولّد من خلالها دلالات تتجلى في انتقال ما اعتُبر مدنّسا وخطيئة(أنتِ)إلى مستوى مقدّس.فالمرأة هي الحكمة والكرامة واللّجوء.فيكون الحبّ كما أدركه أندري بروتون طريقا إلى الخلاص.

يخرج أنسي الحاج من خلال قوله "أنت الحقيقة"بالجسد عامة وبجسد المرأة بصورة مخصوصة عن تفكير المجتمعات القديمة التي اعتبرت أنّ الجسد لا يمثّل الحقيقة لأنّه زائل.لتكون المرأة عنده،الطّريق إلى المقدّس،المرأة التي ستنسج معه صورة أخرى للتّكوين،القصيدة التي سيكون نصّها صورة ووجها آخر للشّعر.ولعلّ هذا التحوّل والتغيير

كانا من أبرز أحلام السّرياليين،اللّذين آمنوا،وخاصّة أندريه بروتون، أن لا أحد قادر على هذا التّغيير غير المرأة.ويقول أنسي الحاج أيضا معتمدا التّرديد:

"أيّ شفق يشتهي الغوص كما أشتهيك

أيّة مرآة تشتهي أن تركض إليك كما أشتهيك

أيّة صحراء تشتهي أنبياءها كما أشتهيك

أيّ استغاثة تشتهي امتداد اليدين كما أشتهيك؟[56] .

يغرينا الإيقاع من خلال ذاك التّكرار في جسد القصيدة. ولم تقتصر وظيفتة على توليد الإيقاع،بل ولّد هذا التّكرار دلالات كانت في تواز وتولّد الإيقاع.

حضرت الشّهوة من خلال فعل ماض وآخر حاضر مسندا إلى الغائب المفرد والغائبة حينا،ليتفرد المتكلّم بأكثر من مناسبة بهذه الشهوة "أشتهيك"كانت شهوة تسأل الشّاعر الرّكض والغوص والامتداد والنبوّة.

تصدّر الجمل اسم الاستفهام"أيّ"وهو اسم الاستفهام الوحيد المعرب وهو الوحيد الذي لا يرد وحده، فالشّاعر في عمليّة بحث مستمرّة عن الآخر وبه رغبة في الاتّحاد،فتجلّت تلك الرّغبة في العبارة وفي التراكيب وفي الرّمز والدّلالة.

كان من سمات الإيقاع في القصيدة أيضا،تلك الصفات التي تتوالى وتتعدّد،ليجعل منها الشّاعر ذاك الإطار الذي يضع فيه المرأة عنده وبالتّالي القصيدة.يقول الشّاعر:

"أنت الصّغيرة كنقطة الذّهب

أنت السّائغة اللّينة تشابكت يداك مع الحبّ

أنت الخفيفة كريش النّعام لا تقولين تعال

أنت البسيطة تهرين الحكمة

أنت هدايتي يا الله أضف عمري إلى عمرها."[57] .

فالمخاطبة "أنتِ"جمعت بين الثّبات والاستمراريّة،والطّهارة،والنّقاء الرّوحي،والرّفعة من خلال تشبيهها بالذّهب وريش النعام.فريش النّعام" لونه أبيض وأسود ولكنّه ثمين،كما أنّ النّعام أحد الحيوانات التي عرفها الكتاب المقدّس وتحديدا في أسفار العهد القديم.وتجتمع هذه الصّفات في المرأة لتكون طريق الشّاعر إلى الله.أنتِ هدايتي" .يتواشج الحبّ

والاعتقادَ.وفي العهدين من الكتاب المقدّس،يتّحد الإنسان بالله من خلال علاقة حبّ ومحبّة،حبّ العهد والميثاق.فكانت المرأة عند أنسي الحاج،اختراق للوحدة.لأنّ"الوحدة تعني الموت وبالتّالي الصّمت واللّالغة"[58]،ورأى أنّ المرأة بشفافيّة روحها،هي الأقدر على التوسّط بين عالم البشر وعالم الآلهة[59] .

انبعثت من المعجم والإيقاع في نصّ الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع،ريح المقدّس وروحه. ولعلّ البحث عن رموز في النصّ سيعمّق هذه الفكرة،وذلك لأنّ الشّاعر شاء أن يرسم حركة الجسد من الأسفل نحو الأعلى من مدنس أرضيّ إلى مقدّس سماويّ.

3) رموز الجسد في نصّ الرسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع:

الرّمز في اللغة العربيّة،هو الإشارة وهو سبيل من سبل الدّلالة.وقد تحدّث قُدامة بن جعفر(948/873) عن الرّمز فقال:"وأمّا الرّمز فهو ما أُخفي من الكلام وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فيما يُريد طيّه عن كافّة النّاس،والإفضاء به لبعضهم فيجعل للكلمة أو الحرف،اسما من أسماء الطّير أو الوحش أو سائر الأجناس"[60] .

والرّمز اللّغوي من المصطلحات السّيميائيةّ.يتجاوز كثيرا كونه مجرّد علامة ذلك،"أنّه يتخطّى الدّلالة ويتعلّق بالتأويل النّاشئ عن استعداد مسبّق،إنّه محمّل دلالات وفاعليّة"[61] .

لم يكن الجسد في نصّنا الشّعري لم يكن جسدا حسيّا حقيقيّا،"فقد غادر أنسي الحاج مباهج الجسد الخارجيّة الآنيّة العارضة وتوغّل فيه"[62].وفمن الرّموز التي تتنزّل في معجم الجسد،العُرْيُ.يقول أنسي الحاج:

"تعبرين الحياة دون انتباه

بعرْي النّقاء الّذي لا تستسلم الأسرار

إلّا لشهوتك"[63] .

ثمّة إحالة على نوع من العري من خلال صياغة جديدة تشير إلى اللّامنطق،من خلال عبارة (عري النّقاء)وهي مركّب إضافيّ.وإذا سلّمنا بقول أبي بكر الأنباري (271هـ/328هـ)،أنّ الاسمين إذا ركّبا،دلّا على معنى واحد،نكون أمام معنى آخر للعري عند الشّاعر،وهو النّقاء.

رأى أنسي الحاج أنّ الحاجة أكيدة إلى كتابة العرْي،عري جسد القصيدة،عري الكتابة.يقول "الحاجة اليوم أراها إلى كتابة تمزّق حجابها...إلى كتابة تقول المحرّم والممنوع،والمخيف

والمهول،والرّائع والمدهش والمذهل،...الحاجة إلى كتابة العري،عري الذات والفكر والدّخلاء والحلم والكابوس...عري المنطق،عري الاقتناع أي الشكّ،عري الإيمان عري المحاكمة الذّاتيّة والموضوعيّة عري الخطايا،عري الضعف والانحلال،عري السقوط،عري الصلاة العارية " [64]."هناك في العري الخالص،في نهاية الصّوت،ونهاية الرؤية،وغروب الصّور،خبّأ أنسي الحاج أسراره،وفي شعره هبّت ريح تجرف اللّواحق والزّخارف،وتقيم اللّحظة الشعريّة عارية رائية تحيل إلى سرّ خفيّ متقشّف"[65] هي إذن تلك اللّحظة الشعريّة النقيّة وسرّ الشهوة هو في ذاك النّقاء.يقول أنسي الحاج:

"صورتي خصبة في جسدها"[66] .

يحضر رمز ثان للجسد وهو الخصوبة.يقودنا هذا الرّمز بدءا إلى الأسطورة الأولى في العصر النيوليتي الّتي تصوّر القوّة الإلهيّة في شكل وماهية أنثويّة هي الأمّ الكبرى للكون،كانت موضع حبّ ورغبة،والحياة لا يمكن أن تنشأ إلّا من جسدها،خصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعةّ،يقول:

"جسدك يُحيي الجوهر وجوهرك يُحيي [67]

ويضيف:

الغابة شقيّة بالأسد رضيّة بالفراشة.

الغابة خضراء لأنّ الفراشة خضراء ومرآتها الغابة[68]

فهو يحيل على الحياة بصفة"خضراء"بل على سرّ حياة الغاب،وهو الفراشة.والفراشة رمز للجمال والخفّة.ولقد كان لهذا الرّمز حضور في شعر نزار قباني حين شاء وصفا لحبيبته لجمالها وخفّة حركتها.يقول:

"كانت خرافيّة الألوان... كفراشة

ورشيقة الطيران...كفراشة...

وقصيرة العمر...كفراشة"[69]

فالفراشة هي تّجدّد ورمز لقيامة المسيح،وهي الحياة وهي الخضراء،ولعلّ هذا المعنى،وهذا الرّمز نابعان من أدوار حياة الفراشة الثّلاثة:وهي الدّودة والشّرنقة والفراشة.فهي بذلك

دليل على تجدّد الحياة"[70] .

"والغابة خضراء لأنّ الفراشة خضراء"،بكلّ ما يحمل هذا اللّون من دلالات. فهو أوّل الألوان التي ذكرها سفر التّكوين من خلال الإشارة إلى العشب،ومن هنا دلالته على النّقاء."يقول الله:«لِتُنبِتِ الأرضُ عُشبًا،ونَباتاتٍ تَحمِلُ بِزرًا مِن صِنفِها،وأشجارًا تُعْطي ثَمَرًا فيهِ بِزرٌ مِن صِنفِها».وهذا ما حَدَث"(71) .

وهي الرّشيقة،وهي الألوان الخرافيّة،وبكلّ ما في الخرافة من خوارق.يقول حاتم الصّكر في مقدّمة كتابه حلم الفراشة:"تتماهى المرأة بالفراشة فتغدوان كائنا واحدا بحلم مشترك.بين الشّعر وقصيدة النّثر،وشيجة حلميّة شبيهة بذلك أيضا،حيث لا ندري هل أصبح الشّعر نثرا،أم أنّ النثر هو الذي حلم أنّه صار في القصيدة شعرا"[72] .

إنّ عمليّة التبئير على رموز الجسد عند أنسي الحاج،فيها تأكيد العلاقة بالمقدّس والأسطوري والأدبي، وفيها تحوّل من سماويّ إلى أرضيّ ومن الخطيئة إلى الخلاص.وقد تعدّدت هذه الرّموز،فاختلفت. يقول الشّاعر:

"أنت المكبّلة بأهلك بشعبك

أعطاك جرّة فتعدّدت وصارت ينابيع

والوارد إليك الملبّد بالشرّ صار قيثارة"[73]

يأتينا الرّمز من العهد الجديد من الكتاب المقدّس ومن إطار عرف أولى معجزات المسيح وهو عرس قانا الجليل وفيه حضرت مريم العذراء" ،وتصلنا صورة رأفتها ببني إسرائيل:"وَلَمَّا فرغت ٱلْخَمْرُ قَالَتْ أُمُّ يَسُوعَ لَه "لَيْسَ عِنْدَهُمْ خَمْر"[74] في إشارة منها إلى حال إسرائيل إذ زالت عنهم بهجة الخلاص.ولقد كان للخلاص مسار،ينطلق من خطيئة آدم إلى الخلاص بالمسيح.

فالرّمز مقدّس،ينزله الحاج من سمائه إلى القصيدة، "فتحوّل الرّمز من فضاء مقدّس إلى آخر دنيوي.وانتقلت دلالته من السيّدة مريم إلى المرأة ،إلى الأنثى،فهي عند الشّاعر المكبّلة بخطيئة شعبها،وهي محقّقة المعجزة.

المرأة عند أنسي الحاج هي تلك المرأة في المجتمع الأمومي حين" أسلم الرّجل قيادته لها،لا لتفوّقها الجسدي،بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانيّة وقواها الرّوحيّة وقدراتها الخالقة،وإيقاعات جسدها المتوافق مع إيقاع الطّبيعة.فإضافة إلى عجائب جسدها الذي

بدا للإنسان القديم مرتبطا بالقدرة الإلهيّة.كانت بشفافيّة روحها،أقدر على التوسّط بين عالم البشر وعالم الآلهة"[75] .والمرأة هي القصيدة عنده،وهي الكتابة،لكن"أيّ كتابة؟كتابة المعجزات صغيرها وكبيرها،الكتابة المتوهّجة بالأكثر منها،القالبة للعقل قلب العاصفة للأرض"[76] .

لقد أصبحت الجرّة ينابيع.والينبوع هو الجدول كثير الماء.فتمتزج رمزيّة الماء بالأنثى،فتتعدّد دلالات هذا الرّمز لتخرج عن المألوف وتحمل مضامين خاصّة،فتحيل مفردة **الجرن على جرن المعموديّة سبيل من السبل المقدّسة للطّهر والنّقاء.ولا تكون المعموديّة إلّا بالماء** الذي من أهمّ دلالاته الخلاص.يقول إشعياء: "فتستقون مياهًا بفرح من ينابيع الخلاص"[77] . إنّ رمزيّة الماء تتضمّن في آن واحد الموت والبعث. والتّماس بالماء يحيل على التجدّد، إذ أنّ الانحلال تتبعه ولادة جديدة.

***- خاتمة:**

قدّم أنسي الحاج لقارئه من خلال نصّ الرسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع جسدا اختلف عن السّائد.فتعدّدت رموزه،وكان منها ،العري ودلّ على الخصوبة،ليكون الجسد الينابيع،ويكون أحد سبل الطهارة والمعموديّة نحو ولادة ثانية. لقد جعل الشّاعر لقاء القارئ بالنصّ ذاك اللّقاء الذي تغمره اللّذة،وهي لذّة لا تُختزل في العمل النّحويّ،كما أنّ" لذّة الجسد غير قابلة لأن تُختزل إلى الحاجة الفيزيولجيّة"[78]. وربّما كان ذاك اللّقاء لقاء غراميّا،ولكن ميّزه النّقاء.إلى ذلك فقد عاش القارئ إيقاع الكلمة من خلال ذاك التّكرار الذي ولدّ الموسيقى كما ولّد الدّلالة ليأخذنا هذا التشكيل الموسيقي إلى نشيد الأنشاد أحد الأسفار الرّوحيّة في الكتاب المقدّس،فتتقدّس الكلمة، ومنها القصيدة.

وقد عمد أنسي الحاج إلى رؤيا خاصّة،فجعل المرأة التي رمزت إلى الخطيئة في سفر التكوين تضطلع بدور المخلّصة في الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع.لقد أصبحت طريق الشّاعر إلى الله،بعد أن كانت طريق آدم إلى الأرض.

***-الهوامش:**

(1)رسالة بولس إلى أهل روميّة،الأصحاح السّابع،الآية 23/22

(2)إنجيل يوحنّا،الأصحاح الثاني،الآية 21

(3)ديكارت،التّأمّلات في الفلسفة الأولى،ترجمة عثمان أمين،المركز القمي للتّرجمة 2009 القاهرة،ص 249

(4)نيتشة،هكذا تكلّم زراتدشت، ترجمة علي مصباح،منشورات الجمل كلونيا بغداد،الطبعة الأولى 2008ص76

(5) فريدريش نيتشة،هكذا تكلّم زاردشت، ،ص 772

(6) Roland Barth,Le plaisir du (un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques) texte,p.14

إنّ ضبط هذه الجملة من أصل النصّ البارتي،فيه رغبة في التّأكيد على العلاقات الإيروسيّة والتي وردت في النصّ المترجم"العلاقات الجنسيّة،ولعلّ في مفردة إبروسيّة صفة الدّقة.فالإيروسيّة في الكتابة الشعريّة هي تلك التي تمتزج فيها اللغة عند الشّاعر بتفاصيل الجسد.فإيروس هو إله الحبّ والرّغبة الجنسيّة.

(7) رولان بارت،لذّة النصّ،ترجمة منذر العيّاشي،دار لوسوي باريس،الطبعة الأولى 1992 ص 42

(8)المرجع نفسه،ص 25

(9)كمال أبو ديب اللحظة الراهنة، مجلة فصول ،الهيئة المصرية للكتاب،العدد الثّالث،1996،ص23

(10) عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربيّة، الطّبعة الأولى 2005،ص 11

(11)أنسي الحاج،لن"دار الجديد بيروت لبنان،الطبعة الثالثة 1994،الطبعة الأولى 1960 عن دار مجلّة شعر،الطبعة الثانية 1982، ص 10

(12) أنسي الحاج ،الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع، نشر دار الجديد،بيروت،الطبعة الثالثة 1994 ص 11

(13) Roland Barth, Le plaisir du texte, Editions du Seuil 1975 ET NOVEMBRE 2002 ? page 7

(14)يعتبر هذا السفر رمزياً فهو يمثل لنا خاصة محبة الرب يسوع المسيح لكنيسته التي هي عروسه وهو عريسها والحب الخالص العميق المتبادل بينهما. ولا يمكن أن يفهم هذا الحب حباً جسدياً، بل هو روحي ورمزي

(15)القس مكسيموس صموئيل،تفسير سفر نشيد الأناشيد،ص8

(16)الدّيوان،ص 14

(17)سفر التكوين،الأصحاح الأول،الآية 27

(18)إنجيل متّى،الأصحاح التاسع عشر،الآية 5،6

(19)المرأة والقمر الممثّلان للمبدأ السّالب في الكون،

(20)المبدأ الموجب الذي ينتمي إليه كلّ من الشّمس والذّكر

(21) فراس السوّاح،لغز عشتار،دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة،سورية دمشق،الطّبعة الأولى 1985،الطبعة الثامنة 2002، ص 76

(22) أنسي الحاج،الرسولة بشعرها الطّويل حتّي الينابيع،ص 14

(23)رائد الصّبح،تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر،المركز الثقافي للكتاب الدار البيضاء/المغرب،الطّبعة الأولى 2017،ص 41

(24)الدّيوان ص28

(25)أدونيس،الصّوفيّة والسوريالية،دار السّاقي،بيروت لبنان،الطبعة الثانية 1995 الطبعة الثالثة 2006،ص 222

(26) أدونيس،الصّوفيّة والسوريالية،دار السّاقي،بيروت لبنان،الطبعة الثانية 1995 الطبعة الثالثة 2006،ص 225

(27)أدونيس،الصّوفيّة والسوريالية،دار السّاقي،بيروت لبنان،الطبعة الثانية 1995 الطبعة الثالثة 2006،ص223

(28)أنسي الحاج،خواتم،رياض الريّس للكتب والنّشر لندن بيروت،الطبعة الأولى 1997،ص 201

(29)الدّيوان ص 27

(30)جوزيف ميسنجر،لغة الجسد النفسيّة،ترجمة محمد عبد الكريم براهيم،دار علاء الدين للنشر دمشق،الطّبعة الأولى 2008، ص 233/232

(31)فوزي يمين،أنسي الحاج:التحوّلات الشّعريّة،دار الفارابي بيروت لبنان،الطبعة الأولى 2017،ص 144/143

(32)الإنجيل يوحنّا،الأصحاح الأوّل،الآية الأولى.

(33)عبدة وازن،حوار مع أنسي الحاج،النهار 1983

(34)الدّيوان،ص35

(35)سفر نشيد الإنشاد،الأصحاح الرّابع الآية 3

(36)الدّيوان،28

(37)قانا الجَليلِ"،هي كفر قانا (كفر كنّا) التي تبعد نحو 9 كم الشمال الشرقي من الناصرة وعلى بعد 18 كم غرب بحيرة طبريا

(38)يعقوب ملطي،شرح الكتاب المقدّس،انجيل يوحنّا،الأصحاح الثاني.

(39)عبدة وازن،حوار مع أنسي الحاج، النّهار 1983

(40)رولان بارت،لذّة النصّ،ترجمة منذر العيّاشي،دار لوسوي باريس،الطبعة الأولى 1992 ص 42

(41)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص 35

(42)سفر صموئيل 1،الأصحاح 25،الآية 37

(43)الدّيوان،ص 36

(44)الدّيوان،ص 35

(45)أنسي الحاج، ميلاد إله جديد،مجلة النّاقد العدد الثّاني 1988،ص 20

(46)خالدة سعيد،حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،الطّبعة الثالثة 1986،ص 66

(47)خالدة سعيد،حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،الطّبعة الثالثة 1986،ص 72

(48)أنسي الحاج،الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ص25

(49)المصدر نفسه،ص33

(50)المصدر نفسه،ص28

(51)أنسي الحاج،خواتم،رياض الريّس للكتب والنّشر بيروت،الطبعة الأولى 1997،ص 69

(52)أنسي الحاج،مقالة "الله أوّل الدّمع،مجلة الناقد العدد 33 مارس 1991، ص 3

(53)يمنى عيد،في معرفة النصّ،دار الآفاق الجديدة بيروت،الطبعة الأولى بيروت 1983،ص 98

(54)مصطفى كلاب،بنية التكرار في شعر أدونيس،مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة المجلّد الثالث والعشرون العدد الأوّل 2015، كلية الآداب غزة فلسطين،ص 71

(55)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص 30

(56)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ،ص 38

(57) أنسي الحاج،الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ص29

(58) خالدة سعيد،حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،الطبعة الثالثة 1986،ص 76

والتّرجمة،سوريّ دمشق،الطّبعة الأولى 1985الطبعة الثامنة 2002 ص 32

(59)أنسي الحاج،الرأس المقطوع،قصيدة الصّمت العابر كالفضيحة،ذار الجديد،الطبعة الثالثة 1994، ص43

(60)قدامة بن جعفر،نقد النثر،مطبعة الكتب المصريّة بالقاهرة1933، ص 61

(61)جون شوفاليه،ألان فيربرانت، مقدّمة "معجم الرّموز ترجمة فيصل سعد،مقدّمة "معجم الرّموز"مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث،مجلة الباب عدد 6،2015 ص9

(62)خالدة سعيد،حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،الطّبعة الثالثة 1986،ص 73

(63)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص13

(64)أنسي الحاج،خواتم،مجلة النّاقد،العدد التاسع 1989،ص

(65)خادة سعيد فيض المعنى، دار الساقي بيروت لبنان،الطبعة الأولى 2014 ص 49

(66)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص 27

(67)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص 28

(68)أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع،ص26

(69)نزار قباني،الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر،بيروت 1982/04/10،ص 172

(70)فيرجسون،الرّموز المسيحيّة ودلالاتها،ترجمة يعقوب جرجس نجيب،1964،https://coptic-treasures.com/book ص 86

(71)سفر التكوين،الأصحاح الأوّل،الآية 11

(72)حاتم الصكر،كتابي حلم الفراشة،دار أومنة عمّان،الطّبعة الثّانية 2010

(73)أنسي الحاج،الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع ص 34

(74)إنجيل يوحنّا،الأصحاح الثاني،الآية الثالثة.

(75) فراس السّوّاح،لغز عشتار،الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة،دار علاء الدين النشر والتّوزيع والتّرجمة،سوريّ دمشق،الطّبعة الأولى 1985الطبعة الثامنة 2002 ص 32

(76) أنسي الحاج،العهد الثالث،مجلة النّاقد،العدد الأوّل 1988،ص 7/6

(77) سفر اشعيا،أصحاح 12،الآية 3

(78)رولان بارط،لذّة النصّ،مكتبة الأدب المغربي،دار توبقال للنشر،الطّبعة الأولى 1988،ص 24.

***- المصادروالمراجع:**

***- المصادر**

- الكتاب المقدّس،نسخة إلكترونيّة. موقع شهود يهوه الرسمي على الانترنت.

-الإنجيل،دار الكتاب المقدّس في الشّرق الأوسط، بيروت لبنان، الطبعة الرّابعة.1998.

-الحاج أنسي ،الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع،نشر دار الجديد،بيروت،الطبعة الثالثة 1994.

***-المراجع العربيّة:**

- أبو ديب كمال ،اللحظة الراهنة،مجلة فصول ،الهيئة المصرية للكتاب،العدد الثّالث،1996.

- أدونيس،الصّوفيّة والسوريالية،دار السّاقي،بيروت لبنان،الطبعة الثانية 1995 الطبعة الثالثة 2006.

- ابن جعفر قدامة،نقد النثر،مطبعة الكتب المصريّة بالقاهرة،1933.

- الحاج أنسي ،لن"دار الجديد بيروت لبنان،الطبعة الثالثة 1994،الطبعة الأولى 1960 عن دار مجلّة شعر،الطبعة الثانية 1982.
- الحاج أنسي ،الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع، نشر دار الجديد،بيروت،الطبعة الثالثة 1994.
- الحاج أنسي ،خواتم،رياض الريّس للكتب والنّشر لندن بيروت،الطبعة الأولى 1997.
- الحاج أنسي ،ميلاد إله جديد،مجلة النّاقد العدد الثّاني 1988.
- الحاج أنسي ،مقالة "الله أوّل الدّمع،مجلة الناقد العدد 33 مارس 1991.
- الحاج أنسي ،الرأس المقطوع،دار الجديد،الطبعة الثّالثة 1994.
- ديكارت(رينيه)،التّأمّلات في الفلسفة الأولى،ترجمة عثمان أمين،المركز القمي للتّرجمة القاهرة 2009
- السوّاح،فراس لغز عشتار،دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة،سورية دمشق،الطّبعة الأولى 1985،الطبعة الثامنة 2002.
- سعيد خالدة ،حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت لبنان،الطّبعة الثالثة 1986.
- سعيد خالدة،فيض المعنى، دار الساقي بيروت لبنان،الطبعة الأولى 2014.
- شوفاليه جون ،ألان فيربرانت، مقدّمة "معجم الرّموز ترجمة فيصل سعد،مقدّمة "معجم الرّموز"مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث،مجلة الباب عدد 6،.2015
- الصكر حاتم ،كتابي حلم الفراشة،دار أومنة عمّان،الطّبعة الثّانية 2010.
- بارت رولان ،لذّة النصّ،ترجمة منذر العيّاشي،دار لوسوي باريس،الطبعة الأولى 1992.
- الصّبح رائد ،تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر،المركز الثقافي للكتاب الدار البيضاء/المغرب،الطّبعة الأولى 2017
- عيد يمنى ،في معرفة النصّ،دار الآفاق الجديدة بيروت،الطبعة الأولى بيروت 1983.
- قباني نزار ،الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر،دار نوفل،بيروت، 1982.
- كلاب مصطفى،بنية التكرار في شعر أدونيس،مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة كلية الآداب غزة فلسطين،

- ميسنجر جوزيف،لغة الجسد النفسيّة،ترجمة محمد عبد الكريم براهيم،دار علاء الدين للنشر دمشق،الطّبعة الأولى.
- نيتشة،فريدريش هكذا تكلّم زاردشت،ترجمة علي مصباح،منشورات الجمل كلونيا بغداد،الطبعة الأولى 2008.
- هلال (عبد الناصر) ،خطاب الجسد في شعر الحداثة،مركز الحضارة العربيّة، الطّبعة الأولى 2005.
- وازن عبدة ،حوار مع أنسي الحاج،النهار 1983.
- يمين فوزي ،أنسي الحاج:التحوّلات الشّعريّة،دار الفارابي بيروت لبنان،الطبعة الأولى ،2017 ،المجلّد الثالث والعشرون العدد الأوّل 2015.

***-المراجع الأجنبيّة:**

-Roland, Le plaisir du texte, Editions du Seuil 1975 ET NOVEMBRE 2002(13) Barth

- George Ferguson, Signs & Symbols in Christian Art, Oxford University Press, 1961.

الشّعر الصّوفي المكتوب باللّغة العربية في جمهورية مالي خصائصه ونماذجه، دراسة وصفية تحليلية نقدية

Sufi poetry written in Arabic in the Republic of Mali - its characteristics and models - a descriptive analytical and critical study

*- د. مامادو بسير دامبلي

*- جامعة السّاحل الأهلية، بماكو، مالي.

*- md76634989@gmail.com

تاريخ الإرسال:28-03-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*- الملخص:

إنّ الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي امتداد طبيعي للشّعر الصّوفي الأم، نشأ بمنطقة تمبكتو بوفادة الطّرق الصّوفية وترسيخها فيها، ثمّ تطوّر عبر التّوسع الجغرافي للطّرق الصّوفية بربوع مالي، في زوايا المدن والقرى ومحاضرها، وتجلّى الشّعر الصّوفي المالي في المديح النّبوي، ومدح المشايخ الصّوفية، وشعر الأدعية والتّضرعات الدّينية. وفي هذه الدراسة سيتم الوقوف على ظاهرة الشّعر الصّوفي بمالي نشأة وتطوّرًا ومظانه. مع وضع نماذج الشّعر الصّوفي المالي في ميزان النّقد لمعرفة مدى ومقدار جودته الفنية. استنباط واستكشاف الخصائص العامة للشّعر الصّوفي بجمهورية مالي.

الكلمات المفتاحية: الشّعر الصّوفي، الشّطحات الصّوفية، جمهورية مالي.

Abstract:

Sufi poetry in the Republic of Mali is a natural extension of the mother Sufi poetry, which originated in the Timbuktu region with the arrival of Sufi orders and their consolidation therein, and then developed through the geographical expansion of Sufi orders in Mali, in the corners of cities and villages , Sufi poetry was manifested in the praise of the Prophet, the praise of Sufi sheikhs, and the poetry of religious supplications and supplications. In this study we explain the phenomenon of Sufi poetry in Mali, its origin, development and its aspects and Putting models of Sufi poetry in the balance of criticisme to know the extent and amount of its artistic quality. Deriving and exploring the general characteristics of Sufi poetry in the Republic of Mali.

Keywords: Sufi poetry, Sufi chathat, Republic of Mali.

***-مدخل:**

إنّ الشّعر الصّوفي نوع شعري خاص، ظهر في الشّعر العربي كظاهرة أدبية فنية عند التجاء المتصوّفة إلى الجنس الشّعري للتعبير عن حالاتهم ومقاماتهم الرّياضية، والإفصاح عن مكاشفاتهم ومواجيدهم الرّوحانية، في لغة شعرية إنزياحية، حافلة بالرّموز والمصطلحات الصّوفية، فكلما ارتقى الصّوفي في الوجد والكشف ازداد شعره الصّوفي توغّلا في الرّمزية والشّطحية، واستعصى على فهم العوام ، مما جعل الجنس الشّعري جنسا أدبيا مفضلا عند المتصوّفة، باتخاذه مستودع أسرارهم الرّوحية، ومسجل تجلياتهم الصوفية.

فالشّعراء الصّوفيون في القارة الإفريقية لم يكونوا بدعا في تعاطي الشّعر الصّوفي، حين اقتدوا بمشايخهم الصّوفيين في التّعبير عن حالاتهم ومواجيدهم شعرا، وإن كان هذا الشّعر مثير البحث والجدل عن مدى أصالته الفنية، وعن مدى تقاطعه وتشاطره مع الشّعر الصّوفي الأم، وعليه؛ فإسهاما في إلقاء الضّوء على هذه القضية، اختار الباحث عنوان "الشّعر الصّوفي المكتوب باللّغة العربية في جمهورية مالي خصائصه ونماذجه، دراسة وصفية تحليلية نقدية"، علّه يتوصل بعد معالجة عناصره ومناقشة مطالبه إلى نتيجة ملموسة تقرّب الصّورة الحقيقة للشّعر الصّوفي بجمهورية مالي إلى القارئ والمتلقي، وتلقى ضوءا ساطعا على نشأته وتطوّره موردا نماذج من روائعه وعيونه، وذلك في ثلاثة مطالب، سبقت بملخص ومقدّمة ومدخل، وتوّجت بخاتمة وفهرس المصادر والمراجع على نحو التّفصيل الآتي:

1/ مدخل في مفهوم الشّعر الصّوفي وتعريفه.

2/ نشأة الشّعر الصوفي بجمهورية مالي وتطوّره.

3/ خصائص الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي.

4/ نماذج من روائع الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي.

1/مدخل في مفهوم الشّعر الصّوفي وتعريفه:

1/1 مفهوم الشعر الصوفي:

في مستهل ذكر مفهوم الشّعر الصّوفي، تجدر الإشارة إلى وجود ضبابية وتعميم في مفهوم الشّعر الصّوفي لدى بعض الباحثين والدّارسين الأفارقة،[1] بجعل كلّ ما أنتجه رجل من المتصوفة شعرا صوفيا على الإطلاق، كقول أحدهم في تعريف هذا الشّعر بقوله: هو ذلك الإنتاج الشّعري الذي تفتقت عنه قرائح الشّعراء المتصوّفة المنتمين إلى طريقة إسلامية صوفية في منطقة غرب إفريقيا، سواء كان ممزوجا برؤى صوفية أو خاليا منها.[2] فقيده: "أو خاليا منها"، أفسد هذا التّعريف، إذ الشّعر الصّوفي هو ما اقترن برؤى صوفية من مشاهدات ومكاشفات ومواجيد.

وعليه؛ يرى الباحث ضرورة وضع قيود وضوابط للشّعر الصّوفي، بغية ضبطه وتقنينه، وذلك بألاّ يسمى أي شعر بالشّعر الصّوفي، إلا بعد حضور إحدى المميزات الآتية فيه:

1. أن يكون تعبيرا عن حالة من الحالات الصوفية، من مواجيدهم ومشاهداتهم ومكاشفاتهم ومقاماتهم الصّوفية، حين اعتبر الشّعر أحد أهمّ وسائل التّعبير عند المتصوّفة، "فهو من حيث طبيعته، وبما يتميز به من إيجاز لفظي ودلالة رحبة، خليق بأن يلمح به الصّوفي إلى مكاشفات الوصول ومشاهدات الولاية، دونما إسهاب من شأنه أن يوقع أهل التّحقيق في مزالق اللّغة ومضايق الفهم، ...، ومن هنا قال الصّوفي في شعره، ما لم يقله في كلامه لأهل زمانه".[3]

2. أن يعتمد على أسلوب التّرميز والكناية بعدم التّصريح بالمدلولات تصريحا تكشف عنها الغطاء والسّتار، الأمر الذي يضفي على هذا الشّعر لمسة جمالية، يقول أحمد أمين مؤكدا حضور هذه الخاصية في الشّعر الصّوفي: "وللصّوفية شعر جميل مملوء بالحبّ والفناء، ووحدة العاطفة وقوّة الوجدان، ...، وقد استعملوا فيه التّعبيرات الدّنيوية على سبيل الرّمزية من خمر ونساء وبكاء أطلال وحبّ وهيام وقطيعة، ووصال، ...، يعنون بذلك أحوالهم مع ربّهم".[4]

3. استخدام المصطلحات الصّوفية استخداما شعريا يضفي عليه الطّرافة والظّرافة، ويؤدي إلى خلق أجواء شعرية في فضاءات صوفية، تستوقف القارئ والمتلقي وترافقه في رحلة فنية مليئة بالمدهشات.

وبناء على ذلك، ليس كلّ ما أنتجه الرّجل الصّوفي من قصائد وقواف بشعر صوفي، بل الشّعر الصّوفي هو ما عبّر فيه عن الحالات والمقامات والمكاشفات، عن طريق توظيف المصطلحات والشّطحات الصّوفية، من هنا قد يأتي الشّعر الصّوفي في ثنايا القصائد في بيت أو بيتين أو أبيات معدودة، على شكل ومضات قصيرة، تنجلي فيعود الشّاعر إلى حالته العادية غير الصّوفية، إذ قلّما تطّرد مميزات الشّعر الصّوفي المذكورة في قصيدة واحدة من أوّلها إلى آخرها، ولعلّ ذلك هو سرّ مجيء الشّعر الصّوفي في نتف تارة وفي مقطوعات تارات أخرى، ويؤكد ذلك القائل: "فإنّ الأغلب الأعم من شعر الصّوفية يأتي على هيئة أبيات قصار، تلمح كل مجموعة منها عن لطيفة ذوقية مفردة، أو بضعة لطائف سرعان ما يحجم الصّوفي عن الإسهاب فيها، بحيث يقف بقصيدته عند أقل عدد من الأبيات، بل تقف أحيانا عند بيت أو بيتين فقط".[5]

وعليه؛ يرى الباحث ضرورة حصر مفهوم الشّعر الصوفي على تلك الأبيات التي تتوفرّ فيها تلك المميزات السّالفة، وعدم إطلاقه على كل إنتاج الشّعراء الصوفيين، لما في ذلك من توسعة لدلالة المصطلح. على أنّ الشّعر الصّوفي يأتي في مراتب ودرجات من القوّة والضّعف والاستحقاق بهذه التّسمية، ولعلّ أعلاه درجة ومرتبة هو شعر الواردات: وهو "ذلك الشّعر الذي يقذف في قلب الشّيخ الولي عن طريق إلهام خفي، فينطق به دون قصد، عن أحوال الشّيخ نفسه، ومقامه وتجاربه الرّوحية، ويتضمن الشّطح أحيانا كثيرة، ويعتمد لغة التّعمية باتفاق القوم، ...، فمعناه الباطني هو المقصود، فهو إشارات لا عبارات، وتلميحات لا تصريحات".[6]

2/1 تعريف الشّعر الصّوفي:

إنّ مصطلح الشّعر الصوفي مركب من كلمتين: الشّعر والتصوّف، اللّتين طالما استعصيتا على التّعريف الاصطلاحي الجامع المانع وهما في حالة الإفراد، فكيف حالهما عند تركيبهما كمصطلح واحد، فالاستعصاء عندئذ يكون أشدّ وأقوى، وعلى الرّغم من ذلك عرّف الشّعر الصّوفي بأنّه: هو نوع من الشّعر يكون إلهيا محضا، تستخدم فيه المادة الشّعرية للرّمز عن الحقائق، وهو شعر مؤول، لا يقصد ظاهره، وإنّما له محامل يحمل عليها ولا تليق بها.[7]

ويقترح الباحث في تعريف الشّعر الصّوفي انطلاقا من المقوّمات السّالفة لتضييق مفهوم هذا الشّعر، بأنّه: هو الشّعر الذي يعبر فيه المتصوّفة عن حالاتهم ومكاشفاتهم ومواجيدهم الرّوحية، باستخدام مصطلحاتهم وشطحاتهم الصّوفية، في أجواء صوفية روحية مفعمة بالرّموز والكنايات عن أشياء قد تضن المتصوفة بالتّصريح والبوح بها أمام العامة .

2/نشأة الشّعر الصوفي في جمهورية مالي وتطوّره:

إنّ الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي امتداد طبيعي للشّعر الصّوفي في منطقة تمبكتو، في حين يذهب كثير من الباحثين والدّارسين إلى أنّ العلاقة بين الشّعر العربي الإفريقي عموما . ومنه شعر المنطقة . وبين التّصوف علاقة مخاض وولادة، ذاهبين إلى أنّ هذا الشّعر ربيب المتصوّفة، نشأ في زواياهم ومحاضرهم، مما وطّدت العلاقة بينهما، ولكن ما يسمى بالشّعر الصّوفي تأخرت نشأته . حسب ملاحظة الباحث ومتابعته . إلى ما بعد وفادة الطّرق الصّوفية وترسيخها في منطقة تمبكتو، وذلك في أواخر القرن الثّامن عشر وفواتح القرن التّاسع عشر الميلاديين، حين بدأت الزّوايا الصّوفية تؤسس وتنتشر في المدن والقرى، وخاصة بعد ترسيخ الطّريقة القادرية قدمها بمدينة تمبكتو على يد الأسرة الكنتية، التي نشأ الشّعر الصّوفي في المنطقة على أيديهم وتحت رعايتهم، ثمّ انتشر في ربوع جمهورية مالي مع التّوسّع الجغرافي للطّرق الصّوفية القادرية منها أو التّجانية.

ولعلّ أوّل نموذج من الشّعر الصّوفي بالمنطقة وقف عليه اطلاع الباحث المتواضع يعود إلى الشّيخ سيدي المختار الكبير الكنتي،[8] الذي تربع على قمة التّصوّف في تمبكتو، والقارئ لديوانه الشّعري يقف على مقتطفات كثيرة من الشّعر الصّوفي، مثل قوله في صناعة المتصوّفة وجهدهم العبادي، مكنيا عنهم بـ "القوم": {بحر البسيط}

تَـأَخَّرَ النَّـاسُ وَالْأَبْـدَالُ قَـدْ سَـبَقُوا لَـيْسَ الطَّلِيـقُ، كَمَـنْ دَارَتْ بِـهِ الْحِلَـقُ
وَالْخَلْـقُ فِـي الْخَلْـقِ؛ أَمْثَـالٌ مُسَـاوِيَةٌ وَلاَ يُمَيِّـزُ إِلَّا الْوَصْـفُ وَالْخُلُـقُ
هَـلْ يَسْـتَوِي مُتَـأَنٌّ فِـي بَطَالَتِـهِ وَجَـازِمٌ نَحْـوَ بَـابِ الْقُـرْبِ مُنْطَلِـقُ
الْقَـوْمُ؛ أَظْمَـأَهُمْ خَـوْفٌ وَأَرَّقَهُـمْ فَـأَنْتَجَ الْأَمْـنَ مِـنْهُمْ ذَلِـكَ الْفِـرَقُ

هُـــمَ الْعُكُـــوفُ بِبَـــابِ اللَّهِ مَكْرَمَـــةً فِـــي اللَّهِ إِنْ صَـــمَتُوا، بِـــاللَّهِ إِنْ نَطَقُـــوا
مِـنْ كُـلِّ أَشْـعَثٍ ذِي طِمْـرَيْنِ، تَحْسَـبُهُ عَضْـبًا تَفَـرَّى عَنْـهُ غِمْـدُهُ الْخَلِـقُ
وَهَـلْ تَشِـينُ بِيَـاضَ اللَّيْـلِ خِلْقَتُـهُ مَصَـاوِنُ اللَّيْـلِ، وَهْـوَ الْأَبْـيَضُ الْيَقَـقُ
يَقْطَـعُ اللَّيْـلَ تَفْكِيـرًا وَتَـذْكِرَةً وَالـدَّمْعُ مُنْـدَفِقٌ، وَالْقَلْـبُ مُحْتَـرِقُ
فَجِسْـمُهُ فِـي حَضِـيضِ الْأَرْضِ مُـرْتَهَنٌ وَقَلْبُـهُ لِمَنَـاطِ الْعُلْـوِ مُخْتَـرِقُ
فِفِـي الْهَـوَاجِرِ؛ أَحْلَـى وِرْدِهِ ظَمَـأٌ وَفِـي الـدَّيَاجِرِ؛ أَهْنَـى نَوْمِـهِ أَرَقُ[9]

فهذا المقطع النّصي شعر صوفي، لحديثه عن صناعة المتصوّفة واجتهادهم العبادي، في جوّ صوفي مليء بالمصطلحات الصّوفية: القوم، الظّمأ، القلب، الشّوق، وغيرها، مع ما في النّص من رمزية شفّافة أضفى عليه نوعا من الغموض الفني، في حضور أساليب بلاغة بيانية جميلة، مثل: " أَظْمَأَهُمْ خَوْفٌ وَأَرَّقَهُمْ"، و"أَنْتَجَ الْأَمْنَ مِنْهُمْ ذَلِكَ الْفِرَقُ"، وغيرها.

ومن أروع نماذج الشّعر الصّوفي وأوغلها في الرّمزية الصّوفية عند الشّيخ سيدي المختار الكبير قوله: {الكامل}

شُـغِفَ الفُـؤَادُ، بِحُـبِّ ذَاتِ الْوَاحِـدِ وَالسِّـرُّ أُنْبِـأَ، عَـنْ مُقِـرٍّ جَاحِـدِ
وَبِسِـرِّ سِـرِّ السِّـرِّ، طَلْسَـمُ رَمْـزِهِ وَبِسِـرِّ لُـبٍّ، سُـوَيْدَاءَ لُـبٍّ وَاجِـدِ
وَبِغَيْـبِ غَيْـبِ الْغَيْـبِ، فُسِّـرَ لُغْـزُهُ بِمَنَاشِـدَ مُشْـدٍ، بِشَـوْقٍ شَـاهِدِ
وَبِصَـحْوِ صَـحْوِ الصَّـحْوِ، سُـكْرُ مُتَـيَّمٍ شُـهْدُ الشَّـرَابِ، بِكَـفِّ أَبْـيَضَ مَاجِـدِ
فَتَـدَفَّقَتْ غَـدَرَاتُ عَـيْنِ مَعِينُهَـا بِرِيَـاضِ رَوْضِ بُحَيْرِهَـا الْمُتَطَـارِدِ
فَتَسَـاجَلَتْ أَطْيَارُهَـا، وَتَمايَلَـتْ أَغْصَـانُهَا، كَالْمُثَّـلِ الْمُتَمَايِـدِ
وَجَـرَى لَطِيـفُ نَسِـيمِهَا بِرِيَاضِـهَا جَـرْيَ الـزُّلَالِ بِغُصْـنِهَا الْمُتَمَـارِدِ[10]

فهذا المقطع الشّعري مليء بالتّعبيرات الصّوفية مثل: "بِسِرِّ سِرِّ السِّرِّ" و"بِغَيْبِ غَيْبِ الْغَيْبِ" و"بِصَحْوِ صَحْوِ الصَّحْوِ"، فتعبير سر السّر، وغيب الغيب، وصحو الصّحو، تشكل إشكالية فهم وإدراك عند المتلقي، إذ يجره إلى مسألة فلسفية منطقية، فما بالك بسرّ سرّ السّر، وغيب غيب الغيب، وصحو صحو الصّحو، باعتبارها "سياجا لغويا يقوم بدور مزدوج هو البيان الذّاتي، والسّتر أو الحجاب الغيري، إذ يكشف لأهل الأذواق ما يختزنه من معاني

عرفانية، ويحجبها عن غيرهم حفاظا عليها، خشية أن تشيع بينهم بدافع الغيرة على الأسرار".[11]

وهكذا نشأ الشّعر الصّوفي بمنطقة تمبكتو، ومنها تسرّب إلى المناطق والأقاليم الأخرى مسايرا تسرّب التّصوّف بمحاضره وزواياه، ولعل مصداق ذلك بروز الشّاعر الصّوفي الكبير الشّيخ محمد بن عبد الله بن سعاد[12] في مدينة "دِيلِي Dilli"، الشّاعر الذي لقّب نفسه بـ"عبد الشّوق"، لاشتياقه الدّائم والدّائب إلى الحضرة النّبوية الشّريفة، وتعبيره عن ذلك شعرا بأسلوب صوفي طريف، فها هو يقول مؤرخا بداية غليان هذا الشّوق: {بحر البسيط}

يَـا صَـاحِبَ الْغَـارِ، يَـا دَانٍ لِمَـوْلاَهُ يَـا مَـنْ تَفَـرَّدَ فِـي فَخْـرٍ لِعُلْيَـاهُ
شَـوْقٍ إِلَيْـكَ بَـدَا مُـذْ كُنْـتُ نُطْفَـةً فِي صُـلْبِ الْأَبَـاءِ، وَشَـوْقٍ فِـي ضَـجِيعَاهُ
مُـذْ خَلْـقِ رُوحٍ بِـلاَ جِسْـمٍ أَشُـوقُ بِـهِ يَـا صَـاحِ لاَ تَعْجَـبَنْ فِـي مَـا نَظَمْنَـاهُ[13]

وها هو في قافية أخرى يحث مريديه ويأمرهم بابتغاء الوسيلة إلى اكتساب هذا الشّوق بكثرة الصّلاة والسّلام على النّبي صلى الله عليه وسلّم، وذلك بالتّفاني في الحضرة النّبوية، حتى تتحول الصّلاة إلى خمر يسكر الذّاكرين ويرقصهم على حدّ قوله: {بحر الكامل}

وَتُبَخْبِخُـوا بِقَصِـيدَتِي وَتُـأَهِّلُوا وَتُسَـهِّلُوا شَـوْقًا بِحُـبِّ الْأَعْظَـمِ
وَتُمَـايِلُوا شَـوْقَ الْمُدَامَـةِ إِخْـوَتِي حُـبُّ الرَّسُـولِ، فَـدُونَكُمْ مِـنْ مَـالَمِ
وَتُـأَهِّلُوا شَـوْقَ النَّبِـيءِ وَتَرْقُصُـوا حِـينَ الصَّـلاَةِ عَلَـى أَبٍ لِلْقَاسِـمِ
فِيضُـوا دُمُـوعَكُمْ عَلَيْـهِ وَسَـلِّمُو حَتَّـى يَفَـوِّحَ مِسْـكُهُ لِلْمَـزْكُمِ[14]

ولعل أحسن قصيدة للشّاعر محمد عبد الله سعاد في الشّعر الصّوفي؛ تلك القافية المشهورة بين المتصوّفة بجمهورية مالي بعنوان: "شوقي لخير البرايا"، التي عبّر فيها عن الشّوق والحنين إلى الحضرة النّبوية الشّريفة في جوّ صوفي مليء بمصطلحاتهم ورموزهم، قائلا: {بحر المجتث}

شَـوْقِي لِخَيْـرِ الْبَرَايَـا إِضْـرَامُهُ قَـدْ ضَـنَانِي
حَتَّـى كَـأَنَّ فُـؤَادِي قَـدْ شُـقَّ بَـيْنَ زَمَـانِي
وَالـرُّوحُ فِـي الْجَـوِّ يَوْمًـا وَلَيْلَـةً فِـي الْمَعَـانِي
وَالْعَقْـلُ فِي الْغَيْـبِ يَوْمًـا وَنَـارَةً فِـي الْجِنَـانِ

وَتَـــــارَةً فِـــي حُـــــلاَهُ وَفَوْتُـــهُ قَـــدْ شَـــجَانِي
فَكَيْـــفَ لَـــمْ أَكُ خِـــلاًّ لِلْمُصْـطَفَى مَـنْ شَـفَانِي؟
مِـــنْ عِلَّتِـــي وَشِـــفَائِي وَصَـــدَّنِي مِـــنْ هَـــوَانِي
مَـا الـرَّأْيُ؟ مَـا الْحَـالُ يَـا مَنْ ثَنَـــاءُهُ فِـــي لِسَـــانِي
وَالْعَقْـــلُ وَالْقَلْـــبُ حَتَّـــى أَثْنَيْتُـــهُ فِـــي بَنَـــانِي
يَشُـــقُّ عَنِّـــي حَيَـــاتِي إِنْ لَـــــمْ أَرَهُ عِيَـــــانِي
تَطِيـــبُ نَفْســـِي إِذَا مَـــا ذَكَرْتُـــهُ فِـــي الْمَعَـــانِي
يَـا لَهْـفَ تَسْـوِيفِ شَخْصِي عَـــنْ قَبْـــرِهِ بِـــالتَّوَانِي
يَـــا سَـــيِّدِي يَـــا زِمَـــامِي إِلَـــى الْإِلَـــهِ تَرَانِـــي
قَـــدْ عَـــاقَنِي عَنْـــكَ ذَنْبِـي يَـــا قَائِـــدِي يَـــا عِنَـــانِي
غِثْنِـــي فَأَنْـــتَ إِمَـــامِي وَلَقِّنِـــي بِالتَّـــدَانِي[15]

فهذه القصيدة على الرّغم من بساطتها المعجمية وتشكيلها في غياب المباحث البلاغية، فهي نص جميل وفريد من الوجهة الصّوفية، لكونها نتاج حالة من الحالات الصّوفية، ولمعالجتها مقاما صوفيا، ألا وهو مقام الشّوق والحنين إلى الحضرة النّبوية الشّريفة، فلم يدخر هذا الشّاعر الصّوفي جهدا في تجسيدها في قالب فني شعري، انطلاقا من ذلك الشّوق الغير العادي إلى الحضرة النّبوية الذي هيمن وسيطر على وجدان الشّاعر وحسّه وشعوره، فشقّ فؤاده، وجعل روحه تغدو وتروح في الفضاء، أما عقله فتارة في الغيب وطورا في الجنان، وآنا في حلاه، فمن خلال هذه النشوة الصوفية يتساءل الشّاعر ويلوم نفسه على عدم كونه من زمرة أحباب النّبي صلى الله عليه وسلّم منذ زمن مبكّر؟ الذي شفاه من أمراضه القلبية والجسدية والعقلية، فحرّرها جميعا، حتى صارت تحت خدمته عليه السّلام مدحا وثناء، ثمّ يعتذر الشّاعر تجاه النّبي عليه السّلام عن تأخره لحضور حضرته النّبوية الشّريفة بسبب الذّنوب والمعاصي، طالبا منه إغاثته من كل الذّنوب والشّرور.

وهكذا نشأ الشّعر الصّوفي وتطوّر بالمنطقة، حتى صادف استقلال جمهورية مالي مرحلة انتشاره وازدهاره، كمًا وكيفًا، ومن أشهر مظان الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي الزّوايا الصّوفية ومحاضرها المشهورة، على رأسها زاوية الشّيخ حماه الله في مدينة "نيورو Nioro"،

وزوايا مدينة "سيغو Ségou"الصّوفية، من زاوية آل السّوسي، وزاوية آل حَيْدَر، وزاوية آل تِيَام، وزوايا مدينة "كاي Kayes" وأشهرها زاوية الشّيخ الحاج عمر بابلي كَنْ، وزاوية الشّيخ محمد الذّكي كُلِبَل بمدينة "فانه Fana"، وزاوية الشّيخ دنبا وَاقِي بمدينة "براويلي Baraoule"،[16] فزائر هذه المحاضر والزّوايا الصّوفية بجمهورية مالي، سيقف على مجموعة لا بأس بها من عيون الشّعر الصّوفي وروائعه، على أنّ الشّعر عند المتصوّفة ليس "مجرد صياغة تعبيرية شعرية تبعث على الإعجاب، وإنّما كان وسيلة من وسائل التّعبير عن أزمات النّفوس وخواطر القلوب".[17]

3/خصائص الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي:

إنّ الشّعر الصّوفي المكتوب باللّغة العربية بجمهورية مالي محاكاة وتقليد للشّعر الصّوفي في بلاد العرب، لم يختلف عنه في شيء يذكر، ولذا ظهرت عليه خصائص الشّعر الصّوفي عند العرب، من حيث البنية اللّغوية والأسلوبية والأفكار والمعاني والموضوعات والأغراض، وحتى في الصّور الفنيّة، مما جعله يكاد يكون نسخة مصوّرة له، وفيما يلي نقدّم ملاحظات عامة حول الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي:

أوّلا: قلة الشّعر الصّوفي في إنتاجات الشّعراء الصّوفيين بجمهورية مالي، وخاصة بمفهومه الخاص المحدّد سالفا، على الرّغم من مبالغة بعض الباحثين في حجم هذا الشّعر بمالي، ذاهبين إلى أنّ المتصوّفة فيها عالجوا كل الموضوعات الحياتية بمنظار صوفي، "كالمديح النّبوي، وأفانين الوصف الدّيني الصّوفيّ، والحلية الجديدة في رثاء فطاحل العلماء الغالب عليه الطّابع الصّوفيّ، والشّكر والعرفان الإلهي؛ لقصد التّعبّد، وإحصاء أشخاص الأسرة؛ لقصد الدّعاء لهم، وحبّ الوطن بأسلوب صوفيّ رمزي، وحقيقة البقاء الإلهي، ومفهوم الوجود، وعبارات من الدّعاء والمناجاة والثّناء على الله، والعطاء الإلهي الشّاملة للعالمين، والحبّ الإلهي الذي يعتبر قسيم المعرفة في التّصوّف الإسلامي".[18]

فالباحث عن نماذج الشّعر الصّوفي في هذه الموضوعات المذكورة، سيقف على نماذج قليلة جدًّا منها من هنا وهناك، ومن فلان وعلان، لضآلة وقلة إنتاج الشّعر الصّوفي "الرّوحي" بمفهومه الخاص، على أنّ هذه القلة للشّعر الصّوفي بجمهورية مالي قد تفسرّ بعدة أمور أهمها ما يأتي:

أ. عزوف أكثر متصوفي جمهورية مالي عن إنتاج الشّعر الصّوفي، وإن أنتجوه فبنوعية فقيرة غير غنيّة، وذلك واقع مجرب، إذ تقرأ عشرات دواوينهم الشّعرية قبل أن تقف على نموذج من نماذج الشّعر الصّوفي، وقد يكمن وراء هذا العزوف الخوف من افتتان العامة ، والتّحفظ من إثارة الضّجة.

ب. ضنّ متصوفو جمهورية مالي بهذا الشّعر، بعدم نشره وإذاعته بين العوام خشية تفتينهم بها، أي أنّهم ربّما أنتجوه بكثرة وبغزارة، ولكن بخلوا بها إلا على الخواص، مما جعله محدود الانتشار والتّوزيع، وخاصة ما أوغل منه في فضاءات التّصوّف ومتاهاته من رمز وشطح، باعتباره أسرارا لا تباع ولا تذاع على حدّ قول الشّاعر الصّوفي: {بحر الكامل}

فِـي السِّـرِّ سِـرٌّ، لاَ يُبَـاعُ وَلاَ يُـذَا عُ لِغَيْـرِ مَـنْ قَـدْ ذَاقَ خَمْـرَ حَـلاَلِ [19]

ويدل على ذلك أيضا، استدراك الشّعراء الصوفيين بعد كل قول شعري قد يشم منه رائحة الشّطح، بنفيه عنه في مثل قول الشّاعر شيخ أحمد حيدر[20]: {بحر الوافر}

حَبَـانِي اللَّهُ بِالْأَبَـاءِ سِـرًّا أُعِيـذُ بِـهِ بَنِـيَّ، ... وَمَـنْ أَشَـاءُ
وَلَـمْ أَنْطِـقْ هُنَـا شَـطْحًا وَلَكِـنْ عَلَـوْتُ "السِّـدْرَ"، فَانْكَشَـفَ الْغِطَـاءُ[21]

كأنّ الإتيان بالشّطحات جريمة لا تغتفر، وخطيئة يستتاب منها، وأكبر الظنّ أن احتراز الشّاعر عن قول الشّطح وتبرأة نفسه عن الإتيان به، للدّواعي الاجتماعية، أهمّها الخوف من افتتان العامة، وغيرها.

ثانيا: فقر نماذج الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي وعدم غناءه وثراءه من الناحية الصّوفية، فلم يتوغل أكثر مقرضي هذا الشّعر به إلى المتاهات الصّوفية، فقلما يعبّرون به عن قمة حالاتهم الرّوحية وذروة مكاشفاتهم الصوفية، مما جعله شعرا صوفيا في الدّرجة الثّانية أو الثّالثة، مثل قول الشّيخ محمد الحبيب بن سعد الأنوكندري التّمبكتي[22]: {بحر الكامل}

وَتَـرَاهُمُ مِـنْ حَوْلِـهِ، مِـنْ بَـيْنِ مُـرْ تَجِـزٍ بِأَمْـدَاحٍ، وَأَخَـرُ تَـالِ
وَمُهَلِّـلٍ وَمُسَـبِّحٍ، وَكَسَـاكِرٍ بِحَـلالِ خَمْـرٍ، لاَ بِشُـرْبِ ثُمَـالِ
لِـمَ لاَ وَهُـمْ، وَمُحِـبُّهُمْ فِـي حَضْـرَةٍ أَحَدِيَّـةٍ، كَـالْكِيرِ لِلْجُهَّـالِ
فَسَـقَاهُمُ، مِـنْ خَمْـرَةٍ أَزَلِيَّـةٍ بِـذَوَاقِهَا، دُكَّـتْ ذُرَى الْأَجْبَـالِ

وَبِهَـــا، تَزَلْزَلَـــتِ النُّفُـــوسُ بِأَرْضِـــهَا وَتَحَيَّـــرَتْ مَـــنْ ذَلِـــكَ الزَّلْـــزَالِ[23]

فهذا النّص شعر صوفي بالدّرجة الثّانية أو الثّالثة، على الرّغم من حضور المصطلحات الصّوفية مثل: سقاهم، خمرة أزلية، حضرية أحدية، إلا أنّ الشّاعر لم يستطع خلق جو صوفي روحي يجذب الانتباه بجماله التّعبيري ورمزه الصّوفي.

ثالثا: قلة حضور الشّطحات الصّوفية في الشّعر الصوفي بجمهورية مالي: بينما حضور الشّطحات وتكثيفها والمبالغة فيها من أهمّ تجليات الشّعر الصوفي، والشطح عند أهل الحقيقة؛ كلام يعبر عنه اللّسان، مقرون بالدّعوى، ولا يرتضيه أهل الطّريق من قائله وإن كان محقًّا.[24] وعند الجرجاني: الشّطح؛ عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى، تصدر من أهل المعرفة باضطرار واضطراب، وهو من زلات المحققين، فإنّه دعوى حق يفصح بها العارف، لكن من غير إذن إلهي، بطريق يشعر بالنّباهة.[25] لا تعدو الشّطحات الصّوفية أن تكون عبارات مستغربة في وصف وجد، فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته، فقد أبعد متصوفو جمهورية مالي ظاهرة الشّطحات عن إنتاجهم الشّعري، فقلّما يطرقونها، وإن طرقوها فبالاقتصاد لا بالإسراف والمبالغة فيها، ولعل من المبالغات اليتيمة التي وقف عليها الباحث في مدوّنة الشّعر الصّوفي بهذه الدّولة، قول الشّاعر شيخ أحمد حيدر: {بحر الوافر}

حَبَـــــانِي اللَّهُ بِالْأَبَـــــاءِ سِـــــرًّا أُعِيـــذُ بِـــهِ بَنِـــيَّ، ... وَمَـــنْ أَشَـــاءُ
وَلَـــمْ أَنْطِـــقْ هُنَـــا شَـــطْحًا وَلَكِـــنْ عَلَـــوْتُ "السِّـــدْرَ"، فَانْكَشَـــفَ الْغِطَـــاءُ
إِذَا مَـــا شِـــئْتُ أُمْلِـــي اللَّـــوْحَ أَمْـــرِي وَإِمَـــا شِـــئْتُ أَمْحُـــو مَـــا أَشَـــاءُ[26]

فقول الشّاعر: "عَلَوْتُ السِّدْرَ فَانْكَشَفَ الْغِطَاءُ، إِذَا مَا شِئْتُ أُمْلِي اللَّوْحَ أَمْرِي، وَإِمَا شِئْتُ أَمْحُو مَا أَشَاءُ"، قمّة وذروة في الشّطحات الصّوفية، والغريب ظنّ الشّاعر أنّه لم ينطق شطحا بعد كلّ هذا، فدعوى الاعتلاء على السّدر، وقدرته على ملء ما شاء على اللّوح أومحوه ومسحه، عين الشّطح وحقيقته، ومن المبالغة في الشّطحات قول الشّيخ: محمد الهاشمي حيدر[27] في حق شيخه ووالده:

أُرَوِّي الصَّـــدَى، يَـــا شَـــيْخُ فِـــي نَسْـــقِ مَـــدْحِكُمْ وَأَنْثُـــرُ دُرَّ اللَّفْـــظِ، فِـــيكُمْ حَيَاتِيَـــا
بَلَـــى إِنَّ هَـــذَا الْكَـــوْنَ، تَحْـــتَ نِعـــالِكُمْ مَتَى قُلْتُمُ لِلشَّيْءِ: "كُنْ" كَانَ بَادِيَا[28]

فكون الكون تحت نعال الشّيخ محمد المنصور حيدر، وكون أمره للأشياء بين الكاف والنّون في "كُنْ"، مبالغة في الشّطح، وحجة المتصوفة في إجازة هذه الظّاهرة، وتسويغ هذه الألفاظ والعبارات، هي أنّها نتيجة حالات صوفية، من عشق وسكر، الحالات التي لا يقود الإنسان نفسه فيها، وعليه؛ "فإن كانت في حال السّكر، فحكم صاحبها حكم المجنون والنائم، والمغمى عليه والصبي الذي لا يُميّز أو يُميَّز، ولا يخفى أنه لا ثواب لأحد من هؤلاء في تلك الكلمات ولا عقاب عليها، حتى لو نطقوا بكلمة كفر".[29]

وزبدة الكلام في خصائص الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي، أنّه اتّسم واختص بتلك الخصائص العامة للشّعر الصّوفي، من ركوب اللّغة الرّمزية، واستخدام المصطلحات والشّطحات الصّوفية، وغيرها، وأخيرا تجدر الإشارة إلى أنّ الشّعر الصوفي بجمهورية مالي انحصر واقتصر على موضوعات وأغراض عدّة، أهمّها المديح النّبوي، والنّور المحمدي، والحضرة النّبوية الشّريفة، والأدعية الصّوفية، والاستغاثة والتوّسل، وحالات السّكر بالخمر الرباني على حدّ تعبيرهم، يكاد كلّ من: العشق الإلهي، وشعر الواردات، ووحدة الوجود، والاتحاد والحلول، وشعر التّأمل، ينعدم ويغيب في مدونّة الشّعر الصّوفي بدولة مالي، فصحيح أنّ الشّعر ظلّ دوما "معينا يرده الصّوفية للارتواء من نبع التّعبير الصّادق، وأداة مناسبة لتصوير أدق حقائق الطّريق، تلك الحقائق التي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمة في ارتحالهم الذّوقي لمنابع النّور الإلهي، سيرا بأقدام الصّدق والتّجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات".[30] ولكن في جمهورية مالي ارتوى من هذا المعين بقلة وعلى حذر، خوفا من إثارة حفيظة الآخر المذهبي، بكلمات وعبارات قد تحدث بلبلة في الأجواء الدّينية، وتثير فتنة وسوء تواصل وتفاهم بين العامة والخاصة.

4/نماذج من روائع الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي:

في آخر مطاف هذا البحث حول الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي، وبعد الوقوف على

نشأته وتطوّره، وبعد مناقشة خصائصه ومميّزاته، آن الأوان لإيراد نماذجه وروائعه التي يستدل بها على وجود هذا الشّعر وحضوره بهذه الدّولة الإفريقية، ومن روائع الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي قصيدة "حقيقة القوم"، للشّيخ حبيب عبد الله كنْ[31] فقال: {البسيط}

اَلْحَـقُّ فِي الْقَـوْمِ، هُـمْ قَـوْمٌ بِـلاَ ذِمَـمِ خَـافُوا الْإِلَـهَ، وَصَـانُوا الْعَهْـدَ فِي الـذِّمَمِ
وَالْحَـقُّ فِي الْقَـوْمِ، هُـمْ لِلْحَـقِّ إِنْجَـذَبُوا وَاسْـتَغْلَقُوا فِيـهِ، مِثْـلَ اللَّحْـمِ فِي الْعَظَـمِ
وَالْحَـــقُّ أَنَّهُـــمُ، عَبُّـــوهُ وَانْسَـــبَحُوا فِي يَـمِّ طُوفَانِـهِ، عَـامُوا إِلَـى الْغِطَـمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي حُبِّـهِ انْسَـجَمُوا وَاسْـتَمْزَجُوا فِيـهِ، مِثْـلَ الزَّبْـدِ فِي الـزَّهَمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي عِشْـقِهِ انْوَلَهُـوا وَاسْـتَنْدَهُوا إِسْـمَهُ، فِي الْجَهْـرِ وَالْكِـتَمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي حُسْـنِهِ انْوَلَعُـوا وَاسْـتَلْهَمُوا ذَاتَـهُ، فِي الطَّيْـفِ وَالرُّسُـمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي نُـورِهِ انْدَهَشُـوا وَاسْـتَيْقَنُوهُ، بِـلاَ شَـكٍّ وَلاَ وَهَـمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي بَهْـوِهِ انْبَهَـرُوا وَاسْتَشْـرَفُوا، وَبِـهِ هَـامُوا بِـلاَ لَمَـمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي قَاعِـهِ انْسَـهَرُوا وَاسْـتَبْهَجُوا، بِلَآلِـي الْأَلْمُـعِ الـنُّجُمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي نَـادِهِ انْسَـمَرُوا وَاسْـتَمْتَعُوا، بِلَيَـالِي الْأَشْـهُرِ الْحُـرُمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، مِـنْ لَحْظِـهِ انْشَـدَغُوا وَاسْـتَغْفَلُوا، عَـنْ لِحَـاظِ الْحُـورِ فِي الـنِّعَمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، فِـي بَحْـرِهِ انْجَرَفُـوا حَتَّى ارْتَـوُوا كُلُّهُـمْ، مِـنْ مَائِـهِ الشَّـبِمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، مِـنْ عَيْنِـهِ انْغَرَفُـوا وَاسْـتَكْثَرُوا حَسْـوَهُ، مِـنْ لَـذَّةِ الْكَـرَمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، مِـنْ كَأْسِـهِ ارْتَشَـفُوا وَاسْـتَدْمَنُوا فِيـهِ، كَـالْوَلْعِي إِلَى الْمُـدَمِ
وَالْحَـقُّ أَنَّهُـمُ، مِـنْ دَنِّـهِ انْسَـكَرُوا وَاسْـتَدْوَمُوا حَسْـوَهُ، فِي الضَّحْوِ وَالْعَتَمِ[32]

سعى الشّاعر في هذه الأبيات إلى رسم صورة رمزية لهذه الجماعة المتصوّفة، صورة حافلة بالمتناقضات: من النّاد وسمّاره، والهو والقاع، والبحر والعين، والكأس وغيره، وقد هيمن على هذه الصّورة الفنية الرّموز الصّوفية، مما أضفى عليها طابعا رمزيا من: الحب والعشق، والحسن والنّور، واللّحظ والكأس، والبحر والعين، والارتواء والارتشاف، والحسو والسّكر، على أنّ هذه الألفاظ رموز لمدلولات خاصة بين أهل التّصوّف. فالرّمزية تعتبر مكونا جماليا في هذا النّص، التي بفضلها استطاع الشّاعر أن يحضر مشاهد متباعدة أو متناقضة، من مشهد البحر والواردين عليه، ومشهد الحانة ومكوناته: من خمر وكأس، وحال

رواده: من ارتشاف وحسو وسكر، ومشهد الناد والحاضرون فيه، من سمر وثرثرة، لتتحول كل هذه المشاهد في الأخير، رموزا لأمور أخرى أُعصيت على البوح بها.[33] وسرّ لجوء المتصوّفة إلى الرّموز يكمن في أنّ "اللّغة العادية التي يتداولها النّاس، لا تفي بتصوير الأحوال والمقامات التي يمر بها هؤلاء الصّوفية في مجاهداتهم ومكابداتهم الشّاقة".[34]

ومن روائع الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي هائية الشّيخ محمد البشير درامي[35] في الابتهال والتّضرع، التي بلغت حوالي خمسين بيتا، وكانت بمثابة الورد اليومي لمريديه وتلاميذه، على عادة الصّوفيين من اتخاذ الشّعر وسيلة إلى ذكر الله تعالى وتسبيحه وتعظيمه في أورادهم ووظيفتهم الدّينية، حين عدّت الأدعية والتّضرعات في نسختها الصّوفية، "إشراقات نورانية، وقربات روحانية، وتجليات ربانية تستقي مقوّماتها من مشكاة الهدي النّبوي القرآني، وبهذا فهي موسومة . في الغالب الأعم . بالتذلّل والخضوع، والانكسار والافتقار، والإخلاص في تحقيق العبودية لله تعالى"،[36] فمما ورد فيها في غاية من الانكسار والخضوع قوله: {البسيط}

اَللَّهُـــمَّ، يَـــا مَوْضِـــعَ الشَّـــكْوَاءِ، يَـــا اللَّهُ ... يَـــا كَاشِـــفَ الضُّـــرِّ وَالْبَلْـــوَاءِ، يَـــا اللَّهُ
وَيَـــا غَنِيًّـــا، عَـــنِ التَّفْصِـــيلِ مُطَّلِعًـــا ... لِمَـــا يَكُـــونُ، وَمَـــا قَـــدْ كَـــانَ، يَـــا اللَّهُ
وَيَـــا سَـــمِيعًا، دُعَـــا الْمَظْلُـــومِ حَيْـــثُ أَتَـــى ... هَـــا أَنَـــذَا، وَاقِـــفٌ بِالْبَـــابِ، يَـــا اللَّهُ
هَـــا أَنَـــذَا، وَاقِـــفٌ بِالْبَـــابِ يَـــا صَـــمَدِي ... أَقُـــولُ: يَـــا كَنَـــفَ الْمَظْلُـــومِ، يَـــا اللَّهُ
طَـــالَ الْـــبَلاَءُ، وَثَـــارَ الثَّـــائِرُونَ، وَقَـــا ... مَ الْقَـــائِمُونَ عَلَيْنَـــا، رَبِّ يَـــا اللَّهُ
وَقَـــدْ صَـــبَرْتُ، عَلَـــى مَـــا أَنْـــتَ تَعْلَمُـــهُ ... رَجَـــاءَ نَصْـــرِكَ، يَـــا مَـــوْلاَيَ يَـــا اللَّهُ
فَـــأَيْنَ نُصْـــرَتُكَ الَّتِـــي، وَعَـــدْتَ بِهَـــا ... مَـــنْ فَـــوَّضَ الْأَمْـــرَ، لِلرَّحْمَـــانِ يَـــا اللَّهُ؟
إِلَيْـــكَ فَوَّضْـــتُ أَمْـــرِي، وَاعْتَصَـــمْتُ بِمَـــا ... وَعَـــدْتَ، مِـــنْ نَصْـــرِ مَـــنْ وَلاَّكَ، يَـــا اللَّهُ
حَاشَـــاكَ؛ أَنْ تُخْـــذِلَ الْمَـــوْلَى بِشَـــكْوَتِهِ ... حَاشَـــاكَ؛ أَنْ تُخْلِـــفَ الْمِيعَـــادَ، يَـــا اللَّهُ
أَنْـــتَ الَّـــذِي قُلْـــتَ: فَـــادْعُوا أَسْـــتَجِبْ لَكُـــمُ ... هَـــا نَحْـــنُ نَـــدْعُو، أَجِـــبْ بِالنَّصْـــرِ يَـــا اللَّهُ
أَجِـــبْ لَنَـــا رَبِّ، عَجِّـــلْ حُـــلَّ عُقْـــدَتِنَا ... قَـــدْ عَزَّنَـــا الضُّـــرُّ، يَـــا رَحْمَـــانُ، يَـــا اللَّهُ
قَلْـــبٌ كَسِـــيرٌ، وَأَشْـــجَانٌ مُنَوَّعَـــةٌ ... رُحْمَـــاكَ رُحْمَـــاكَ، يَـــا رُحْمَـــانُ، يَـــا اللَّهُ
اَلنَّصْـــرُ وَعْـــدٌ، وَعَـــيْنُ اللَّهِ نَـــاظِرَةٌ ... فَنَظْـــرَةٌ نَحْـــوَ حَـــالِي مِنْـــكَ، يَـــا اللَّهُ
فَحَسْـــبُنَا أَنْـــتَ، يَـــا نِعْـــمَ الْوَكِيـــلُ بِنَـــا ... نِعْـــمَ النَّصِـــيرُ لَنَـــا، يَـــا رَبِّ، يَـــا اللَّهُ[37]

استطاع الشّاعر إفضاء أجواء صوفية روحية على النّص الدّعائي، حتى أصبح إشراقات نورانية، وقربات روحانية، وتجليات ربانية، في قمّة الخضوع وغاية الانكسار في باب الحضرة الصّمدية، مصداقا للرّأي السّائد من أنّ الشّاعر الصوفي استطاع أن يصنع "من الدّعاء غرضا شعريا يجمع بين الفن والإيمان، حيث يذوب في اتصال إيماني مع ربّه، عبر كلمات يظهر عليها الانكسار والخضوع، ويكون بذلك معبرا في أقوى بوح عن إكراهات واقعه المأزوم الذي يحاول الخلاص منه عبر هذه الأدعية، ويكتسب شعر الدّعاء وقْعَه الخاص في المجتمع الصّوفي"،[38] فمثل هذه القصائد بجانب تمتّعها بالوظيفة الجمالية؛ تمتّعت كذلك بالوظيفة التّعبدية الرّوحية، المتمثلة في ابتغاء الأجر والثّواب من الله، جراء إنشادها بقلب حاضرة خاشعة، فكثيرا ما انكبَّ مريدو هؤلاء المشايخ على مثل هذه القصائد، باتخاذها وردا يوميا صباح مساء، بل كثيرا ما يوصي المشايخ المحتاجين وطالبي الدّعاء منهم، بقراءة قصيدة فلانية في حاجة علانية، صباحا أو مساء، لتضمنها أسماء الله تعالى وصفاته الحسنى، ولمجيئها على صيغة الأدعية الدّينية، مما جعل معجمها معجما تعبّديا بتوظيف الكلمات الدّينية وألفاظها، كأنّ مقرضي هذه القصائد رموا عصفورين بحجر واحد، فالعابد يجد ضالته فيها، والنّاقد الأديب لا يعدم مبتغاه فيها، لهدمها الفوارق بين وظيفتي المتعة والمنفعة، بمسايرتهما في خطين متوازيين.[39]

ومن نماذج الشّعر الصّوفي بائية الشّيخ محمد الذّكي كلبل[40] في مدح الشّيخ أحمد التّيجاني، مصبغا ذلك بصبغة صوفية، في قوله: {البسيط}

وَلُـذْ بِحَفْـوِ التِّجَـانِيِّ الَّـذِي، كَمُلَـتْ ... أَخْلاَقُـهُ، تَـاجِ أَهْـلِ الْحَـقِّ ذِي الْحَسَـبِ
حَفِيـدُ خَيْـرِ الْـوَرَى، حَـامِي شَـرِيعَتِهِ ... شَـمْسُ الْهِدَايَـةِ، بَحْـرُ الْجُـودِ وَالْأَدَبِ
قُطْبُ الْقُطُـوبِ، وَخَيْرُ السَّـادَةِ الْكُرَمَـا ... سِـرُّ الْإِلَـهِ وَخَلْقِـهِ، أَبُـو الْعَجَـبِ
رُوحُ الْوُجُـودِ، وُنُـورُهُ وَبَهْجَتُـهُ ... عَـيْنُ الْحَقِيقَـةِ، مُنْجِينَـا مِـنَ الْعَطَـبِ
شَـبِيهُ خَيْـرِ الْـوَرَى، فِي كُـلِّ حَالَتِـهِ ... بِالْقِسْـطِ يَحْكُـمُ، فِي الرِّضَى وَفِي الْغَضَـبِ
جَـمُّ الرَّمَـادِ، نَقِـيُّ الْجَيْـبِ مُرْشِـدُ مَـنْ ... غَـوَى، فَمَـنْ أَمَّـهُ يَنْجُـو مِـنَ اللَّهَـبِ
ظِـلُّ الْإِلَـهِ، وَبَابُـهُ وَحَضْـرَتُهُ ... أَمِينُـهُ، كِـنُّ أَهْلِـهِ ذَوِي الرُّتَـبِ
خَلِيفَـةُ الْمُصْـطَفَى، الْهَـادِي بِمِلَّتِـهِ ... مُبْـدِي كَمَالاَتِـهِ، مُـرْدِي ذَوِي الشَّـغَبِ

طَبِيبُنَـــا، وَشَـــرِيفُنَا وَخِيرَتُنَـــا دَلِيلُنَـا، مَـنْ يَجِـدْ عَـنْ هَدْيِـهِ يَخِـبِ
اَللَّهُ صَـــرَّفَهُ فِينَـــا، وَشَـــرَّفَهُ مِنَّـــا وَكَرَّمَـــهُ، لِنُـــورِهِ اقْتَـــرِبِ
فَـــوِرْدُ أَوْرَادِهِ، وَرْدُ الْحَيَـــاةِ، لَقَـــدْ فَـــازَتْ يَـــدَاكَ بِهَـــذَا الْـــوِرْدِ، فَانْتَـــدِبِ
فَـــالْزَمْ شَـــرَائِطَهُ، وَانْشُـــرْ مَنَاقِبَـــهُ فَـالْكَتْمُ خَـتْمُ، وَكُـنْ بِـذِكْرِهِ تُصِـبِ[41]

إنّ شاعرنا في هذه البائية مدح الشّيخ أحمد التّجاني، مدحا صوفيا، بحشد المصطلحات الصّوفية التي تليق بعظيم مقامه، مثل: أهل الحق، قطب القطوب، سر الإله، روح الوجود، نور الوجود، بهجة الوجود، عين الحقيقة، ظل الإله، باب الإله، فهي مصطلحات شقّرت هذا النّص الشّعري، برمزيتها الموغلة في التّصوّف، مما علّق فهمه بالتّجربة الصّوفية، ولله درّ القائل: "إنّ جمالية الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي كخطاب، لا يمكن كشف أسراره إلاّ من خلال التّعرف على تلك التّجربة الجمالية، لأنّ الصّوفي يجعل من الحبّ والرّمز والخيال الأدوات التي من خلالها يتذوّق الجمال الإلهي، ...، وتكون الإشارة فيه أقوى من العبارة والرّمز، والخيال فنّ لستر معانيهم في أشعارهم، خاصة في وصف الجمال الإلهي".[42] وهو ما تحقّق في هذا النّص بالامتياز على الأحسن الوجه.

ونسج على نفس المنوال الشّاعر عبد الوهاب سل[43] في مدح شيخه الشّيخ محمد المنصور بارو، مشيدا بمكانته الصّوفية، فقال: {البسيط}

حُبِّـي بِشَـــيْخِي، يَـــزْدَادُ التَّجَـــدُّدِ عَـــنْ غَيْـــرِ الْبِلَـــى، إِنَّ ذَا مِـــنْ نِعْمَـــةِ اللَّهِ
اَلْحَمْـــدُ للَّهِ، لَمَّـــا شِـــمْتُ بَارِقَـــهُ بُشْـــرَى الْـــوَرَى، جِئْتُـــهُ فِـي حَضْـــرَةِ اللَّهِ
لَـــكَ الْمُعَلَّـــى، مِـــنَ الْأَقْـــدَاحِ تَرْفَعُهَـــا لَـــدَى التَّحَـــدُّثِ، فِـي النُعْمَـى مِـنَ اللَّهِ
أَهْـــوَى إِلَيْـــكَ، قُلُـــوبُ الخَلْـــقِ تَرْشُـــدُهَا بِمَـــا خُصِصْـــتَ لَـــهُ، مِـــنْ خُطْـــوَةِ اللَّهِ
كَأَنَّـــكَ الْكَعْبَـــةُ الْعَلْيَـــاءُ، تَقْصُـــدُهَا وُفُـــودُ حُجَّـــاجِ بَيْـــتِ اللَّهِ، فِـــي اللَّهِ
فَهُـــمْ يَطُوفُونَهَـــا، إِذْ مَـــا تَطُـــوفُ بِهِـــمْ حَـــوْلَ الْمُعَظَّـــمِ، ذَا الْمَنْصُـــورِ بِـــاللَّهِ
يَـــا حَبَّـــذَا، إِذْ تُنَادِينَـــا وَلِـــي ثِقَـــةٌ بِـــأَنَّ بَيْعَتَنَـــا، رَاجَـــتْ مِـــنَ اللَّهِ
نِلْنَـــا الْمُنَـى فِـي اللِّقَـــا، لَمَّـــا اسْـــتَدَارَ لَنَـــا تَنَـــاوَبَ الْأُنْـــسُ، مَـــعْ شَـــيْخٍ مَـــعَ اللَّهِ

تَبَسَّـمَ الْفَجْـرُ، مِـنْ لَيـلِ الْوِصَـالِ فَمَـا يَحْلُـو لَنَـا فِيـهِ، غَيْـرُ الشُّـكْرِ لِلَّهِ
وَصُـبْحُ يَـومِي، مِنْـهُ العِيـدُ فِـي فَـرَحٍ كَـذَا سُـرُورٌ، بِأَفْضَـالٍ مِـنَ اللَّهِ
وَزُرْتُ مُعْتَفِيًـا زَادًا، وَمُسْـتَنَدًا سِـرًّا وَجَهْـرًا، عَلَـى حَـامِي حِمَـى اللَّهِ
كَـبْشُ الْكَتِيبَـةِ، فِـي تَنْكِـيسِ أَلْوِيَـةً تُقِلُّهَـا بِـدَعٌ، تُقْصِـي عَـنِ اللَّهِ
حَتَّـى تَخَلَّـصَ، مَـا الْمُخْتَـارُ أَوْرَثَـهُ مِـنْ سُـنَّةٍ وَكِتَـابٍ، جَـا مِـنَ اللَّهِ
لِلَّهِ دَرُّكَ، مِـنْ نَجْـلٍ لِخَيْـرِ أَبٍ وَخَيْـرُ شَـيْخٍ، وَلِـيُّ اللَّهِ بِـاللَّهِ[44]

استطاع الشّاعر خلق أجواء صوفية حول شيخه وهو في زاويته، يلتف حوله المريدون، كأنّه الكعبة وحولها الحجّاج يطوفون به، وهو يدير عليهم القدح المعلى، بتوظيف مصطلحات صوفية مثل: حضرة الله، الأنس، الوصال، كبش الكتيبة، في حضرة إلهية بقيادة ولي الله الشّيخ محمد المنصور بارو، في مشهد صوفي روحي، جسّدته الصّور الفنية الجميلة، كتلك الاستعارة في قوله: " تَبَسَّمَ الْفَجْرُ، مِنْ لَيلِ الْوِصَالِ"، وبلاغة التّشبيه في قوله: " كَأَنَّكَ الْكَعْبَةُ الْعَلْيَاءُ، تَقْصُدُهَا وُفُودُ حُجَّاجِ بَيْتِ اللَّهِ، فِي اللَّهِ"، وهكذا اعتبر الصوفيون في كلّ مكان وزمان الشّعر "خير وسيلة للتّعبير عن مشاعرهم، ومطية لهم في الوصول إلى تصعيد تجاربهم، وهم يحاولون الإمساك باللّحظة، ومعايشتها والانتشاء بوجدهم وحبّهم، وحينئذ يكون الشّعر جزءا من التّصوف نفسه، ذلك أنّ الشّعر عندهم دفقة من صفاء نفوسهم وإخلاص عاطفتهم".[45]

***- خاتمة :**

إنّ الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي بدأ رحلته بمنطقة تمبكتو بعد وفادة الطّرق الصّوفية إليها، وخاصة القادرية التي حملت رايتها الأسرة الكنتية التي ترجع إليها الإرهاصات الأولية للشّعر الصّوفي بمالي، ثم انتشر عبر التّوسع الجغرافي لهذه الطّرق الرّوحية الدّينية، في زواياهم ومحاضرهم المنتشرة في ربوع هذه الدّولة، فهي مهد هذا الشّعر وموطنه ومظانه

الأصلي، وحضور الشّعر الصّوفي بمالي كان في نماذج شعرية ضئيلة وقليلة مقارنة بالأغراض الشّعرية الأخرى، وهي تأتي في الدّرجة الثّالثة أو الثّانية في سلم الشّعر الصّوفي، كما تمّ تفصيل ذلك في مطالب البحث، التي من خلال معالجتها توصل الباحث إلى النّتائج الآتية:

1. وجود العلاقة الحتمية بين الشّعر الصّوفي والحركة الصّوفية بجمهورية مالي، بارتباط نشأة الأوّل وتطوّره وازدهاره بالثّانية، حين غدت الزّوايا والمحاضر الصّوفية هي المهد الأولي للشّعر الصّوفي بجمهورية مالي ومظانه قديما وحديثا.

2. كون نماذج الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي نسخة مكرّرة وتقليدا ومحاكاة لنماذج الشّعر الصّوفي بالوطن العربي، إنّه محاكاة وتقليد مخل لم ترتق إلى درجة النّماذج المقلّدة جودة وجمالا وبراعة، وذلك بقلة حضور أرقى صور الشّعر الصوفي مثل شعر الواردات والشّطحات الصّوفية التي استعملها الشّعراء الصّوفيون بمالي باقتصاد وبحذر.

3. قلة حجم الشّعر الصّوفي في مدوّنة الشّعر العربي المالي، على الرّغم من طول قائمة الشّعراء الصّوفيين بهذه الدّولة، ولعل هذه القلة راجعة إلى عدم تعاطي أكثرهم الشّعر الصّوفي، أو تعاطوه بالحذر والاحتياط، وقد ترجع إلى ضنهم بها على العامة ، مما جعلت نماذجه حبيسة المكتبات الخاصة لا يطّلع عليها إلاّ الخواص.

4. حصر نماذج الشّعر الصّوفي بجمهورية مالي وقصورها على موضوعات معيّنة محدودة، أهمّها المديح النّبوي، والنّور المحمدي، والحضرة النّبوية الشّريفة، والأدعية الصّوفية، والاستغاثة والتوّسل، وحالات السّكر بالخمر الرباني، مع الإشارة إلى أنّ أغلب ذلك جاء في مقطوعات أو مقتطفات من قصائدهم.

***-الهوامش:**

1.ويعرف هذا التّعميم وتكتشف هذه الضّبابية عند الرّجوع إلى الرّسائل الأكاديمية والبحوث العلمية التي اتخذت الشّعر الصّوفي موضوعا وعنوانا لها، مع غياب تام أو شبه تام لحقيقة هذا الشّعر في محتوى هذه الرّسائل ومضامينها من شخص إلى آخر.

2 . موسى إدريس ميغا، الشّعراء الصّوفيون في غرب إفريقيا "النّيجر ومالي" نموذجا، دراسة وصفية تحليلية، رسالة الماجستير، إشراف أ. د. يوسو منكيلا، قسم الدّراسات العليا، شعبة الأدبيات، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2016. 2017م، ص: 65.

3 . يوسف زيدان، ديوان عبد القادر الجيلاني "القصائد الصّوفية ـ المقالات الرّمزية"، دراسة وتحقيق، مطبعة أخبار اليوم، ط. ت. بدون، ص: 6.

4 . أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999م، 63/2.

5 . زيدان، مصدر سابق، ص: 11.

6 . محمد أغ محمد، الشّعر العربي عند الطّوارق، كَل اسُّوك نموذجًا، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، الطّبعة الأولى، 2020م، ص: 246.

7 . إيهان علي عامر علي بدران، الشّعر الصّوفي في تشاد موضوعاته وخصائصه، شعبة النّشر والخدمات المعلوماتية، مايو 2015م، ص: 7.

8. هو الشّيخ سيدي المختار الكبير بن أحمد بن أبي بكر الوافي الكنتي، ولد: 1142هـ، الموافق: 1730م، وتوفي يوم الأربعاء، 29 مايو 1227هـ، الموافق: 1811م.

9. يحيى ولد سيد أحمد، ديوان الصّحراء الكبرى المدرسة الكنتية، دار المعرفة، ط. ت. بدون، 2/ 130.

10 . يحيى ولد، مصدر سابق، ص: 135.

11 . محمد محمود شلال القيسي، أدب الرّمز والإفصاح في أساليب الصّوفية، مجلة مداد الآداب، العدد الثّاني عشر، بدون السّنة، ص: 16.

12 . هو الشّيخ الشّاعر محمد بن عبد الله بن سعاد، المولود عام: 1231 هـ. الموافق: 1815م، بقرية قرب مدينة "ديلي Dilli"، وتوفي عام: 1269هـ الموافق: 1852م، عن عمر يناهز 37 عاما، سعيد بري، الشّعر العربي في الغرب الأفريقي خلال القرن 19م: منطقة ماسنا إنموذجا، مجلة دراسات إفريقية، مجلة دراسات إفريقية، المجلد الثّاني، العدد العاشر، شعبان 1444هـ، آذار 2023م، 1/ 279.

13. محمد عبد الله سعاد، قصيدة "يا صاحب الغار"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث، ص: 1.

14 . محمد عبد الله سعاد، قصيدة "يا ربّ صلّ على الرّسول الأكرم"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث، ص: 1.

15. محمد عبد الله سعاد، قصيدة "شوقي للخير البرايا"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث، ص: 1.

16. لمزيد بيان عن هذه الزّوايا الصّوفية وأشهر شعراءها ونماذجها الشّعرية، ينظر؛ الشّعر العربي في جمهورية مالي من عام: 1960 إلى 2018 الميلاديين، دراسة وصفية تحليلية نقدية، أطروحة الباحث، إشراف

أ. د. يوسو منكيلا، عمادة الدّراسات العليا والبحث العلمي، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2021. 2022م، ص: 85. 91.

17. إيهان علي، مصدر سابق، ص: 22.

18 . كوليبالي عبد اللّطيف، الفكر الصّوفي في ديوان "طب الجنان في القصائد الحسان"، دراسة تحليلية نقدية، رسالة الماجستير، إشراف د. كوني صواليحو، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحاج محمود كعت العالمية للعلوم والتّربية واللّغات، 2014 ـ 2015م، ص: 135 ـ 136.

19 . مامادو بسير دامبلي، ديوان الشّعر الدّيني في حضرتي الإبراهيمية والمنصورية، دراسة وتحقيق، غير منشور في مكتبة الباحث، بماكو، جمهورية مالي، ص: 94 ـ 97.

20 . هو الشّيخ الشّاعر شيخ أحمد ابن الشّيخ العارف محمد العربي حيدر، ابن الشّيخ سيدي إبراهيم حيدر، من مواليد: 1972م، بمدينة سيغو، من أسرة علمية عريقة، تحمل راية الطّريقة التّجانية، لا زال على قيد الحياة، شيخا ومعلما في المحضرة الإبراهيمية بمدينة سيغو.

21. مامادو بسير دامبلي، مختارات من شعر الشّاعر شيخ أحمد حيدر، جمع وإعداد، مكتبة أيوما، جوس نيجيريا، الطّبعة الأولى، 1441هـ. 2019م، ص: 59.

22. هو الشّيخ الشّاعر التّمبكتي: الشّيخ محمد الحبيب بن سعد بن الحاج بن حمي الأنوكندري، من مواليد مدينة "انكليل"، ومن ساكني مدينة "أنوكندر" إقليم تمبكتو، من قبيلة كل اسّوك، أحد القبائل الطّارقية الكبرى في شمال جمهورية مالي، وهو أحد محبي الشّيخ محمد المنصور حيدر، وأحد مريديه، له شعر صوفي جميل، لم أقف على ولادته ولا على وفاته.

23. ديوان الشّعر الدّيني، مصدر سابق، ص: 94 ـ 97.

24 . محمد عبد الرّؤوف المناوي، التّوقيف على مهمات التّعاريف، جمع وإعداد، مكتبة أيوما، جوس نيجيريا، الطّبعة الأولى، 1441هـ. 2019م، ص: 429.

25 . الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ، ص: 167.

26ـ مامادو بسير دامبلي، مصدر سابق، ص: 59.

27. هو الشّاعر السيغوي الشّيخ محمد الهاشمي ابن الشّيخ محمد المنصور ابن الشّيخ محمد العربي ابن الشّيخ سيدي إبراهيم حيدر، المولود عام: 1950م بمدينة سيغو، خليفة شيخه ووالده في مشيخة المحضرة الإبراهيمية بسيغو، توفي عام: 2020م.

28. ديوان الشّعر الدّيني، مصدر سابق، ص: 80.

29 . الشّيخ محمد بن الشّيخ عبد الكريم الكسنزان الحسيني، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان، دار المحبة، سوريا، دمشق، 1426هـ. 2005م، الجزء الحادي عشر، 161/11.

30. زيدان، مصدر سابق، ص: 5.

31. هو الشّاعر الصّوفي الشّيخ حبيب عبد الله كَنْ الفلانيّ الفوتي، ولد 2 مارس عام: 1952م، بمدينة "كَتِي: kati"، على بعد كيلومترات من العاصمة بماكو، وهو شاعر صوفي في الطّراز الأوّل، توفي عام: 2015م.

32. حبيب عبد الله كن، ديوان الشّيخ حبيب عبد الله كنْ، مخطوط في مكتبة أخيه الشّيخ إبراهيم كنْ، وله نسخة مصوّرة في مكتبة الباحث، ص: 26.

33. مامادو بسير دامبلي، مصدر سابق، ص: 315.

34. محمد رغميت، مصدر سابق، ص: 254.

35. هو الشّاعر الشّيخ العالم الفقيه الشّاعر محمد البشير درامي بن الحاج يوسف ابن الإمام اللّخمي ابن محمد الكنكي، المولود عام: 1918م بقرية "مارينا Marena"، توفي بتاريخ يوم الأربعاء: 3 سبتمبر 2015م.

36. دنبا واقي، ديوان الشّيخ دنبا واقي، شرح وتحقيق الشّيخ محمد المصطفى واقي، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1437هـ.2016م، ص: 129.

37. خليل سيلا، حياة الشّيخ محمد البشير درامي من شعره، دراسة وصفية تحليلية، مشروع التّخرج، إشراف د. يوسو منكيلا، قسم الأدب، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2015.2016م، ص: 46.47.

38. محمد أغ محمد، مصدر سابق، ص: 202.

39. مامادو دامبلي، مصدر سابق، ص: 277.

40. هو الشّيخ الشّاعر محمد بن إسماعيل كلبل، المشهور بـ"محمد الذّكي"، المولود سنة: 1345هـ الموافق: 1925م، في قرية "سنكل: Sinkali"، مقاطعة "سنسدي: Sinsindiy"، وهو مؤسس زاوية صوفية ومجلس علمي، ومدرسة نظامية بمدينة "فانه"، توفي عام: 1999م.

41. محمد الذّكي كوليبالي، بحار المسك، إعداد وتحقيق محمد العربي بن سليمان كوليبالي، دار التّأليف والطّباعة، أنياما، أبيدجان، كوت ديفوار، الطّبعة الأولى، 1443هـ.2022م، ص: 20.21.

42. شعوفي قويدر، جمالية الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي دراسة تحليلية مقارنة بين الحلاج وابن عربي، أطروحة الدّكتوراه، إشراف أ. د. منير بهادي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2، 2017.2018م، ص: 4.

43. هو الشّيخ الشّاعر عبد الوهاب بن محمد بن إبراهيم سل، من مواليد مدينة كاي عام: 1932م، صوفي كبير، توفي عام: 2015م.

44. عمر محمد صالح باه، الثّقافة العربية الإسلامية في غرب إفريقيا، بدون الطّبع، 2007م، ص: 239.

45. محمد رغميت، مصدر سابق، ص: 255.

***- قائمة المصادروالمراجع:**

1. أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999م، الجزء الثّاني.
2. إيهان علي عامر علي بدران، الشّعر الصّوفي في تشاد موضوعاته وخصائصه، شعبة النّشر والخدمات المعلوماتية، مايو 2015م.
3. الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ.
4. حبيب كن، ديوان الشّيخ حبيب عبد الله كنْ، مخطوط في مكتبة أخيه الشّيخ إبراهيم كنْ، وله نسخة مصوّرة في مكتبة الباحث.
5. خليل سيلا، حياة الشّيخ محمد البشير درامي من شعره، دراسة وصفية تحليلية، مشروع التّخرج، إشراف د. يوسو منكيلا، قسم الأدب، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2015 ـ 2016م.
6. دنبا واقي، ديوان الشّيخ دنبا واقي، شرح وتحقيق الشّيخ محمد المصطفى واقي، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1437هـ ـ 2016م.
7. سعيد بري، الشّعر العربي في الغرب الأفريقي خلال القرن 19م: منطقة ماسنا إنموذجا، مجلة دراسات إفريقية، المجلد الثّاني، العدد العاشر، شعبان 1444هـ، آذار 2023م، الجزء الأوّل.
8. شعوفي قويدر، جمالية الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي دراسة تحليلية مقارنة بين الحلاج وابن عربي، إشراف أ. د. منير بهادي، أطروحة الدّكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2، 2017 ـ 2018م.
9. عمر محمد صالح باه، الثّقافة العربية الإسلامية في غرب إفريقيا، بدون الطّبع، 2007م.
10.كوليبالي عبد اللّطيف، الفكر الصّوفي في ديوان "طب الجنان في القصائد الحسان"، دراسة تحليلية نقدية، رسالة الماجستير، إشراف د. كوني صواليحو، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحاج محمود كعت العالمية للعلوم والتّربية واللّغات، 2014 ـ 2015م.

11.مامادو بسير دامبلي، الشّعر العربي في جمهورية مالي من عام: 1960 إلى 2018 الميلاديين، دراسة وصفية تحليلية نقدية، أطروحة الدّكتوراه، إشراف أ. د. يوسو منكيلا، عمادة الدّراسات العليا والبحث العلمي، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2021 ـ 2022م.

12. مامادو بسير دامبلي، ديوان الشّعر الدّيني في حضرتي الإبراهيمية والمنصورية، دراسة وتحقيق، غير منشور في مكتبة الباحث.

13.مامادو بسير دامبلي، مختارات من شعر الشّاعر شيخ أحمد حيدر، جمع وإعداد، مكتبة أيوما، جوس نيجيريا، الطّبعة الأولى، 1441هـ ـ 2019م.

14. محمد أغ محمد، الشّعر العربي عند الطّوارق كَلّ اسُّوكْ نموذجا، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، الطّبعة الأولى، 2020م.

15. محمد الذّكي كلبل، بحار المسك، إعداد وتحقيق محمد العربي بن سليمان كوليبالي، دار التّأليف والطّباعة، أنياما، أبيدجان، كوت ديفوار، الطّبعة الأولى، 1443هـ ـ 2022م.

16.محمد بن الشيخ عبد الكريم الكسنزان الحسيني، موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان، دار المحبة، سوريا، دمشق، 1426هـ ـ 2005م، الجزء الحادي عشر.

17. محمد عبد الرّؤوف المناوي، التّوقيف على مهمات التّعاريف، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت، دمشق، الطّبعة الأولى، 1410هـ.

18.محمد عبد الله سعاد، قصيدة "شوقي لخير البرايا"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث.

19.محمد عبد الله سعاد، قصيدة "يا ربّ صلّ على الرّسول الأكرم"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث.

20.محمد عبد الله سعاد، قصيدة "يا صاحب الغار"، مخطوطة عثر عليها الباحث لدى مريديه وأحبابه، ولها نسخة في مكتبة الباحث.

21. محمد محمود شلال القيسي، أدب الرّمز والإفصاح في أساليب الصّوفية، مجلة مداد الآداب، العدد الثّاني عشر، بدون السّنة.

22.موسى إدريس ميغا، الشّعراء الصّوفيون في غرب إفريقيا "النّيجر ومالي" نموذجا، دراسة وصفية تحليلية، إشراف أ. د. يوسو منكيلا، رسالة الماجستير، قسم الدّراسات العليا، شعبة الأدبيات، كلية اللّغة العربية والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالنّيجر، 2016 . 2017م.

23. يحيى ولد سيد أحمد، ديوان الصّحراء الكبرى المدرسة الكنتية، جمع وتحقيق وتقديم، دار المعرفة، الجزء الثّاني.

24. يوسف زيدان، ديوان عبد القادر الجيلاني "القصائد الصّوفية . المقالات الرّمزية"، دراسة وتحقيق، مطبعة أخبار اليوم، بدون الطّبع والتّاريخ.

اللغةُ العربيّة في ضوء مفاهيم لسانيّة عرفانيّة

Teaching Arabic in light of cognitive linguistic concepts

*- د. محفوظ غزال

*- المعهد العالي للعلوم الإنسانية، مدنين، تونس.

* - ommi5520002000@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:01-04-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*- الملخص:

إنَّ ما تمرّ به اللغةُ العربيّة من تعثُّرٍ تدريساً وتعبيراً وكتابةً ومساوقة للنسق الحضاري المتسارع يوجب على الباحثين، في ما نرى، أن يلتمسوا سبلا جديدة لتطوير بحوثها وتطوير طرائق تدريسها لنبث فيها من روح الجدّة ما يدفع شبح ثقلها المخيِّم على أغلب دروسها. وقد تكون مجلوبات المعارف الحديثة كفيلة بأن تساوق متغيّرات العصر، لأنّ ثقافة الصورة وانتشار الذكاء الاصطناعي يوجبان علينا إيجاد تقارب بين هذا المجال الرقمي الجديد وما ينشِّئ عليه الإنسان متى أدمنه وبين اللغة العربية التي هي من الثراء ولااتّساع بمكان تشهد به المدوّنات التراثية. وقد وجدت في العلوم العرفانية وتحديدا في اللسانيات العرفانية من المفاهيم والنظريات ما يمكن أن يكون سبيلا للتحيين والتجديد وخاصة من خلال نظريَّتَيْ "الطراز" و"المزج" العرفانيين.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية- التدريس- اللسانيّات- العرفانية.

Abstract:

The stumbling that Arabic language, whether in teaching, expression and writing, is going through, and its keeping up with the accelerating cultural patterns, requires researchers, in our opinion, to seek new ways to develop its research and develop its teaching methods, in order to infuse it with a spirit of novelty that will push away the specter of its heaviness looming over most of its lessons. The introductions of modern knowledge may be sufficient to keep pace with the changes of the times. The culture of images and the spread of artificial intelligence indeed require us to find a middle ground between this new digital field and what a person grows up with when they are addicted to it on the one hand and the Arabic language, which is rich and not as extensive as the heritage blogs attest on the other. Some of the concepts purported by cognitive sciences, especially in cognitive linguistics, could be quite innovative, namely those presented by the “Protype Theory” and “Blend Theory.”

Keywords: Arabic language - Teaching- Linguistics- Cognitive.

***- مدخل:**

اللغة، أيَّة لغةٍ، تمرّ في مراحل حياتها بمتغيّرات حسب الأنساق الحضارية، فمتى تسارع النسقُ الحضاري تسارعت المتغيّراتُ ومتى تباطأ تباطأت، وفي الحالتيْن لا تفتأ تُثير أقلام الباحثين خاصة في المجالات التي تكون فيها اللغة مقصودةً لذاتها أو موظّفة في مجال آخر في سياق ما يُعرَف باستمداد العلوم. واللغةُ العربيةُ منذ تشكُّل نحوها وانتقالها من مرحلة النحو التقعيدية إلى مرحلة أصول النحو التعليلية خلَّدت تراثاً في الفكر اللغوي يمكن أن نستخلص منه ملاحظتيْن مهمّتيْن: أولاهما أنّها لغة وافرة الثراء من حيث المعجم والاستعمال، وثانيتهما أنّها انطاعت لأن تمتزج بوافد اليونان في مجال البحث اللغوي فتمثّله النحاة أغلبهم، ونقدوه، وأضافوا إليه، ويمكن أن نجد في مفتاح العلوم للسكّاكي دليلا مقنعا على ذلك.

هذه الخاصيّة الثانية هي التي منها انطلقنا للاستفادة من مجلوبات المعارف الحديثة، وتحديدا للاستفادة من العلوم العرفانية Cognitive Sciences التي بحكم اشتغالها على الذهن توسَّمنا أن تكون سبيلا إلى تحيين دروس العربية في هذا الظرف الموسوم بمأزق اللغة الحضاري. وقد رأينا في فرع من فروع العلوم العرفانية، وهو اللسانيات العرفانية Cognitive Linguistics، ما يُطمع في إحياء طرائق تدريس العربية التي كاد الغزو الثقافي يقتلها لأنّها حافظت على كثير من ضروب التلقين الذي لا يمكن أن يرغِّب في تدريس اللغات عموما ولا يمكن، أمام هيمنة الصورة وانتشار الذكاء الاصطناعي، أن يصمد في نظرنا أبدا.

1/ مقدّمة نظرية عن العلوم العرفانية وموقع اللسانيات العرفانية منها :

العلوم العرفانيّة ترجمة للمصطلح الغربي Cognitive sciences، وقد اختلفت ترجمته بين الأقطار؛ فمن أهل المشرق من سمّاها "علوم العقل"، ومن أهل المغرب من سمّاها "علوم المعرفة" و"العلوم الإدراكية"، وفي تونس من ترجمها "العلوم العرفَنِية" وهي ترجمة الأزهر الزناد، وأكثر الباحثين يترجمونها "العلوم العرفانية" كتوفيق قريرة وصلاح الدين الشريف وبن غربية وغيرهم من الجامعة التونسية. ويُقصد بالعرفانية اتجاه "**ناتج عن تطور البيولوجيا ولا سيما علم وظائف الأعصاب وتقدّم الباحثين في سبر أغوار الدماغ وما نتج عنه من آمال في فهم الوظائف العليا كالإدراك والذاكرة واللغة**

وغيرها"[1]. ويمكن أن نستخلص من ذلك كون العلوم العرفانية هي مجموعة علوم اشتركت في المنوال والغاية واختلفت في الآليّات، لكّنها تتبادل المفاهيم في ما بينها في سياق منوالها العرفاني.

وقد تشكّلت هذه العلوم نسيجاً متماسكاً منسجماً، وهذا ما عبّر عنه "راستيي" في ما نقلناه عن أميرة غنيم: "**العلوم العرفانية تجمعت ضمن أقطاب ثلاثة هي أولا قطب العلوم الإنسانية وتضم اللسانيات والفلسفة وعلم النفس وتهتم بالعمليات العرفانية العليا التي تميز الإنسان بوصفه كائنا عاقلا. أمّا القطب الثاني فهو قطب علوم الطبيعة ويضم علوم الأعصاب والرياضيات والفيزياء ويهتم بالعمليات العرفانية الدنيا أي العمليات المتعلقة بإدراك العالم الخارجي. وأما القطب الثالث فهو علوم الهندسة ويضم الإعلامية والذكاء الاصطناعي ويعنى بالتمثيل الاصطناعي للعمليات الذهنية البشرية. وبالنظر إلى عدد الاختصاصات المستفيدة من نتائج نظرية المزج فالراجح أنها نظرية صالحة لمعالجة ظواهر منتمية إلى الأقطاب الثلاثة على السواء**"[2].

والبحث في الفكر وعلاقته باللغة توجُّهٌ في الحقول المعرفية ماضيه طويل وتاريخه قصير. فالبحثُ في المخفي من أمور التفكير منبث في ثنايا الفكر الفلسفي اليوناني تكشفه مقولة متداولة عن الفلسفة اليونانية مفادها أنّه لا تفكير خارج اللغة. وإذا "**كان تاريخ العلوم العرفانية حادثا فإنَّ ماضيها قديم يعود إلى أصول الفلسفة الغربية ويمتد إلى أصول بعض التيارات العلمية الحديثة**"[3]. وبذلك "**يمكن أن نعود بالأسباب المباشرة لظهور هذه العلوم** (العرفانية) **إلى منتصف السنوات الثلاثين ونهايات السنوات الأربعين. فقد ظهر مقالان للانقليزي آلان تورينق المشهور في علم المنطق أطَّرا رمزيا تاريخيتها**[4].

ولكن متى نحن نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر إدراكيّة كان البحث حديثا ومعاصرا في آن؛ لأنّ العلوم العرفانية ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين في بدايات متعثرة لم تستقم منوالا يحكم تلك الفترة، إذ تعود نشأة هذه العلوم، حسب أغلب الباحثين وأرجح الأقوال، إلى ثلاثينيات القرن العشرين عند اكتشاف ما يُسمى المعالجة الآليّة للمعلومات، والتي ستتطوّر لتكوّن مفهوم "الذكاء الاصطناعي"، ثم لمّا تطوّرت الأبحاثُ ورفعت شعارها المشترك، وهو "فهم الفهم"، اجتمعت علوم مختلفة لتوجّه جهودها نحو هذه الغاية. فنحن

نعلم عن عالمنا أدق التفاصيل ونفهمها ولكننا لا نفهم كيف تم ذلك الفهم. يقول جيل فوكوني"" :Gille Fauconnier **المفارقة أننا نعرف عن أبعد المجرَّات أكثر مما نعرف عن عالمنا... ونبدو مهتمين بالعالم من حولنا أكثر من اهتمامنا بأدمغتنا وأذهاننا**"[5]. ويقول الشريف: "**بات من المشروع التفكير في علوم شتى مهمتها النظر في معالجة الدماغ للمعلومات خزنا وتحليلا وتأليفا وخلقا كعلوم الأعصاب وعلم النفس وعلم المنطق والإعلامية واللسانيات وهي علوم وإن اختلفت في أصولها الأولى ومناهجها ونظرياتها وغاياتها فقد اتفقت على أن الذهن هو مجموعة الوظائف الدماغية المعالجة للمعلومات على صورة طبيعية**"[6]. ويقول قريرة: "**العلوم العرفانية... مصطلح يضم بين دفتيه جملة من المعارف والفنون التي تتفق في تناولها بالشرح والوصف كلَّ ما يتعلق بالقدرات الذهنية وعمليات الذكاء وخصوصا منه الذكاء البشري**"[7].

ومن هذا المنطلق، يمكن أن نقول إنّها علوم تبحث عن كيفيّة وقوع الفهم في أذهاننا، لذلك هي تفرّق بين (دماغ/ ذهن/ عقل)؛ فالدماغ هو المكوِّن البيولوجي ويقابل في مجال الإعلامية ما يُعرَف بالـHARD، والذهن هو البرمجيّة التي يشتغل بها الدماغ ويقابل في مجال الإعلامية ما يُعرَف بالـSoft والعقل تطبيقة من بين تطبيقات أخرى يشتغل بها النظام العرفاني ومن بين هذه التطبيقات اللغة. وعلى هذا الاعتبار فاللغة ليست عضوا بيولوجيّاً كما ذهب إلى ذلك تشومسكي وهي النقطة التي نوقش فيها في لسانياته التوليدية من بين نقاط أخرى.

وتبعا لذلك، فاللغة من منظور عرفاني مظهر من مظاهر أخرى عرفانية عند الإنسان وليست جهازا متعاليا على الجسد ولا على الوعي ولا على العقل، بل هي النظام الرمزي الذي ينقل لنا تمثلاتنا عن الأشياء في الذهن. ومن هنا ستنشأ نظرية تُعرف بنظرية الذهن المجسدن The Embodied mind. تقول غنيم "**ليست اللغة رغم فرادتها ضمن الجهاز العرفاني كفاءة منفصلة عن سائر الكفاءات الذهنية، ولا يفسر ظهورها بحدوث صدفة وراثية سانحة أو سلسلة من التحولات التكوينية في الجينات البشرية**"[8].

2/ أهمّ المفاهيم العرفانية ذات الصلة بدروس العربية:

***-النحو العرفاني:**

انسرب من اللسانيّات العرفانية "النحو العرفاني" **Cognitive grammar** وهو مقاربة عرفانية للنحو تتمحور حول تأكيد كون النحو ظاهرةً رمزيةً دورُها متعلّق بترميز خطاطاتِ البنى الإدراكية، ولكن ليس البعد الرمزي خصيصا بالنحو بل يجتمع مع المعجم ليكوّن مسترسلا من الأبنية الرمزية **Un continuum de constructions symboliques** . وفي سياق النحو العرفاني ظهرت توظيفات مختلفة لمفاهيم عرفانية رأينا أنّه قد يكون من المهمّ والوظيفي الاستعانة بها في دروس العربية من حيث كون اللغة، أيّة لغة، هي في علاقة مباشرة بالذهن والتمثلات والتصوّرات. يقول الزنّاد: **"العَرْفَنَةُ مَلَكَةٌ تشتغل في جميع الأنشطة البشرية إنتاجا وتأويلا وما الخطاب إلا مظهر من جميع ذلك"**[9].

1/2 مفهوم الطراز:

يُعَدُّ "مفهوم الطراز" مفهوما عرفانيا أساسا منقولا عن علم النفس العرفاني وخاصة في أبحاث "إليانور روش". ورغم كون أساسيات الطراز منقولةً عن علم النفس انتشر هذا المفهوم وكان له تأثير جذري على اللسانيات العرفانية والنحو العرفاني، يقول لابوف Labov **"إن كانت للسانيات قيمة تُعتبر فهي ماثلة في الأبحاث المتعلقة بالتصنيف"**[10]، فنظريّة الطراز محاولة في فهم كيفيّة تنظيم عناصر المَقْوَلة داخل الذهن وتصنيفها. وانتهت أبحاث روش، ومَنْ معَها ومَنْ بعدَها، إلى أنَّ الطراز "بنية مجرّدة" حولها تحوم الوحدات اللغوية في درجات من القرب والبعد في ما يتعلّق بالتمثيل الطرازي، إذ لعناصر المقولة انتظام داخلي أي أنَّ بعضها أفضل تمثيلا للطراز من أخرى.

وتتّصل نظريّة الطراز بعملية المَقْوَلة، والمقْولة هي **"أن نضع في خانة واحدة أشياء تجمع بينها روابط معينة"**[11]، أي الطريقة التي بها نصنِّف الوحدات اللغوية في أذهاننا وهو في الغالب تصنيف غير واع يقول عبد الله صولة **"إنَّ المقْولة نشاط ذهني يكون في الغالب عن غير وعي منا"**[12]. وإضافة إلى كون عملية التصنيف تكون عن غير وعي منا هي معقدة إلى درجة كبيرة، وقد مرت عبر تاريخ البحث فيها بمرحلتين كبريين، فهذا التصنيف كان مع أرسطو على أساس الشروط الضرورية والكافية أي لكي ينتمي عنصر ما إلى مَقُولة

يجب أن تتوفر فيه كل شروط تلك المقولة وإلا فإنه لا ينتمي وهذه الشروط يمكن أن تلخَّص في ما يلي[13]:

-المقولات هي كيانات لها حدود واضحة التحديد.

- انتماء وحدة مخصوصة إلى مقولة ما يخضع لنظام الخطأ والصواب، فـ"س" يمكن أن يكون كلبا أو لا يكون عندما يكون له أو لا يكون له الشروط المعيارية لمقولة الكلب.

-إن عناصر المقولة نفسها لها وضعية مقولية متساوية، بما أنَّ كلَّ عنصر يمتلك الخصائص المشتركة المقترحة في تعريف المقولة فكل عنصر في المقولة هو عنصر جيد مثل العناصر الأخرى".

وهذه الصرامة في الشروط الضرورية والكافية جعلت قائمات التصنيف في الذهن عديدة. ومن الأمثلة المتواترة عند العرفانيين في هذا السياق مثال مقُولة الطيور، فإذا كانت الشروط الضرورية والكافية تعني ألا ينتمي إلى هذا المقولة إلاّ ما توفّر فيه شرط وجود المنقار وصفة كونه بيوضا وصفة الطيران، فإنَّ النعامة والبطريق لعدم قدرتهما على الطيران لا يصنّفان من الطيور. وهذا ما يكشف صرامة معيار الشروط الضروريّة والكافية وانغلاق قائماته وتعدّدها. ولذلك كان المعيار الذي جاءت به "روش" قائما على انفتاح أكثر، فقد استفادت "روش" في مجال علم النفس العرفاني من كتابات "فيتجنشتاين" الفلسفية وخاصّة في ما يتعلّق بهذا الجانب، فقالت مستفيدة منه: إنَّ عملية التصنيف تتم في أذهاننا على أساس تجميع وحدات تحوم حول المجال نفسه، ولكن واحدة من هذه الوحدات لها وجود طرازي؛ أي أنّها تمثّل العنصر المتوفّر على أكثر صفات تلك المقولة وبقيّة العناصر تحوم حوله في قرب وبعد اتّصالي مع الطراز. وعلى هذا الأساس يمكن أن يعود البطريق والنعامة إلى قائمة الطيور في التصنيف ولكن بدرجة تمثيل طرازي أقل.

وقد شهدت نظريّة الطراز تطوّراً، فبعد هذه المرحلة التي تُعرَف بنظريّة الطراز الأصلية، جاءت مرحلة نظرية الطراز الموسّعة والتي وظفت فيها "روش" "مفهوم التشابه الأسري" المأخوذ من "فيتجنشتاين"، وقالت إنَّ الطراز بنية ذهنية مجرّدة تملؤها في كلّ مقولة وحدة لغوية ما تتغيّر وفق ضوابط لغوية ونفسية واجتماعية وثقافية ودينية

وأنتروبولوجية. والعناصر الأخرى المكوّنة للمقولة تتعالق مع الطراز تعالق التشابه الأسري؛ أي أنَّ الانتماء لا يوجب التماثل. وقد مكَّنها هذا الطرح من توسيع نظريّة الطراز، وتوسيع القائمات التي يصنّف وفقها الإنسان، وأصبحت غير منغلقة بتلك الشروط الصارمة فقد يكفي شرط واحد لانتماء عنصر "س" إلى مقولة "أ"، ولكن انتماءه موسوم بالبعد عن الطراز؛ أي أنَّ درجة تمثيله الطرازي ضعيفة، ورجوعا إلى مقولة الطيور أعلاه، نقول إنَّ الحمامة أقرب تمثيلا، طرازيّا إن لم تكن هي الطراز في بعض المناطق، من البطريق والنعامة.

وقد رأينا أنَّ هذا المفهوم يمكن أن يُوظَّف في تدريس العربية للناطقين بها والناطقين بغيرها في كثير من مناشط المادة. ففي تدريس المعجم في محور ما يمكن أن يقيم الأستاذ علاقة انتماء عناصر مختلفة لحقل معجمي واحد وينظر أيها أكثر طرازية لأنه سيمثل العنصر الذي إليه سيقيس بقية العناصر. ومثال ذلك في مجال تدريس الشعر الجاهلي في تشكيل صورة الفتى يمكن أن يوجد جملة العناصر المكونة للصورة كالشجاعة والقوة والكرم والنجدة والصبر والإيثار وغيرها من الكلمات التي تكوِّن مفهوم الفتوة، ويمكن أن ينتهي باستقراء القصائد إلى أنَّ الصبر والشجاعة والكرم صفات طرازية، ولعل الشجاعة أهمها لأنها تشمل بعدين شجاعة المواقف في الحروب والغزوات وشجاعة متصلة بعدم الخوف من نائبات الزمان وهو ما يتصل بالكرم والإيثار فالشجاع كريم غالبا. ووجه الاستفادة من نظرية الطراز في تدريس المعجم تظهر حتى في تحديد جملة الكلمات التي يمكن أن يثري بها المتعلم استعمالاته وإنتاجه الكتابي لأنه سيتذكر حقلا معجميا متصلا لا كلمات منثورة متباعدة، و ليس من الضروري أن يعلن الأستاذ أن ما اشتغل وفقه يسمى "نظرية الطراز" بل يمكن أن يدرس معتمدا نظرية الطراز دون توسع في الجانب النظري فيكتفي بتحديد العنصر الطرازي محيلا على العناصر الحائمة في فلك العنصر الطرازي قربا وبعدا وهو ما يعين المتعلم أكثر على تمثُّل ذلك المجال، بل ويمكن للأستاذ من خلال ذلك أن يكشف كونه لا وجود لترادف بل درجات تمثيل طرازي تقترب وتبتعد من الطراز فالكرم طرازي وحوله يحوم الجود والندى والإيثار وغير ذلك من الوحدات داخل فلك معجمي واحد.

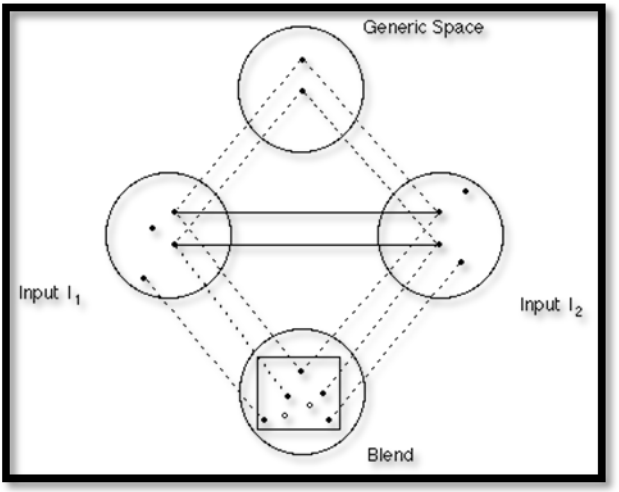
2/2 مفهوم المزج Blend:

يُمثل المزج آخر تصور إجرائي لفهم الاستعارة في النحو العرفاني وهو مفهوم مرّ بمراحل ليست حكرا على عالِم بعينه بل هي مشتركة مترابطة ومتسلسلة. فحين ظهر كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" للباحثيْن "لايكوف وجونسون" حدث منعطف حقيقي في تدريس البلاغة ذلك أنَّهما انتهيا إلى كون الاستعارة ليست عملية تشابه بين عنصرين أحدهما مشبَّه والآخر مشبَّه به بل هي عملية تمثُّل، والتمثُّل والتصور مصطلحان عرفانيان بارزان في تفسير ما يحدث في أذهاننا أوان التفكير ومعالجة المعلومة، هذا التمثل يكون انطلاقا من ميدان أول يسمونه **الميدان المصدر** إلى ميدان ثان يكون **الميدان الهدف**. فقولنا "لقيت أسدا" نقصد به رجلا في شجاعة الأسد ومعناه أنك حين رأيت الرجل انطلقت من صورة الأسد وهو الميدان المصدر لتصل إلى صورة الرجل وهو الميدان الهدف. ويجب أن يكون الميدان المصدر من المعارف المتقررة في الأذهان والراسخة لأنها ستكون بمثابة المَعلَم في عملية التمثل.

بهذا التصور خرجت الاستعارة من مجرد كونها زينة لفظية وحلية بلاغية إلى دائرة التمثّل والتصور والإدراك، ولم تعد الاستعارة مهارة خارقة يؤتاها البليغ دون الناس بل هي ممارسة يومية لأنَّ أذهاننا مزودة بآلية استعارية "نحيا بها". ثم تطورت هذه النظرية مع لايكوف في ما يُعرف بالاستعارة المفهومية وهي التي بمقتضاها يرى أنَّ تمثلنا الاستعاري هو تمثل مفهومي ففي مثال الرجل والأسد تمثلت مفهوم الرجولة شجاعة واستنفرت لها من الوحدات أكثرها طرازية وهو الأسد بدليل تسميته "ملك الغاب" وقد استطاعت الاستعارة المفهومية أن تؤكد بشكل أكثر كون الاستعارة والبلاغة عموما ليست متعلقة باللفظ، باللغة، بل هي متعلقة بالتصور والتمثّل فهي نمط تفكير لا وسيلة تعبير.

ومثَّل "المزج" آخر مراحل هذا التحليل البلاغي حيث انتهى "جيل فوكونيي" و"مارك تورنر" وهما صاحبا هذا المفهوم إلى كون الاستعارة تقع بانتخاب "**دخل أول**" ثم " **دخل ثان**" من **الفضاء الجامع** في الذهن ليقع انتخاب جملة الصفات التي تنتمي من الدخل الأول إلى الدخل الثاني لننتهي في الفضاء الرابع إلى **فضاء المزيج** وهو الفضاء الذي تولد فيه الاستعارة مستفيدة من هذا الإسقاط. يقول "فوكونيي": **"في المزيج يتم إسقاط بنى الفضاءات الذهنية الدخل على فضاء ذهني مزيج، يكون الإسقاط انتقائيا... الاستدلالات والحجج والأفكار المطوَّرة في المزيج يمكن أن يكون لها تأثير على عرفاننا، تقودنا إلى تغيير الفضاءات الدخل الأصول وإلى تغيير نظرتنا للمو اقف المثارة"**[14].

وبيّنٌ أنَّ نظرية المزج قد استفادت الاستفادة الكبيرة من نظرية الفضاءات الذهنية لجيل فوكونيي. ويمكن أن نوضح مفهوم المزج من خلال الرسم التالي[15]:



هذا التصور مهم في نظرنا في ما يتعلق بتدريس العربية فعملية المزج لا تقتصر فقط على الاستعارة بل هي نشاط يومي أيضا فمن أشكال المزج "**المزج العجائبي بين مقولتي الأسد والإنسان في تمثال أبي الهول [و] المزج بين مجال العالم الحيواني ومجال العالم البشري في كليلة ودمنة لابن المقفع وبين العالم المرئي والعالم الغيبي في التوابع والزوابع لابن شهيد**"[16]. وهو ما يؤكد أن بإمكان الأستاذ توظيف المزج حتى في تضمين معاني الحروف وفي المشترك اللفظي والدلالي وغير ذلك. ولذلك يرى فوكونيي وتورنر أنَّ المزج "**حاضر في كل أنماط التفكير والتخاطب وليس مختصا بالنشاط اللغوي دون غيره**"[17]. وتفسير ذلك دائما من خلال عبارة تورنر أنَّ المزج "**عملية شائعة يومية ضرورية لاشتغال الذهن البشري اشتغالا روتينيا وليست شيئا خارقا أومكلفا**"[18].

ومفهوم المزج لا يقف في تصور العرفانيين عند حدود الظاهرة اللغوية بل هو مفهوم حاضر في عملية التفكير وكيفية تمثُّل الأشياء وتصوُّرها، تقول أميرة غنيم: "**ستنوع النظرية (نظرية المزج) الأمثلة الشاهدة على المزج بوصفها آثارا موضوعية لهذه العملية التخييلية الخفية متعمدة الجمع بين مجالات يصعب أن نرى للوهلة الأولى جامعا بينها فمن المزج في مجال الرياضيات والإعلامية والعلوم الحديثة ستترصد النظرية آثار المزج في**

الطرائف والمُلح والمعلقات الإشهارية والسينما والرسوم المتحركة والسياسة والأدب بل إنها ستلفت النظر إلى أهمية المزح لا في النشاط الذهني فحسب بل كذلك عند تعلم نشاط حركي جديد فبفضل تعويله على علاقات المماثلة والتباين وغيرهما من العلاقات التصورية التي سيجتهد أصحاب النظرية في استخراجها يؤدي المزح دورا لا يستهان به في تكييف سلوك المتعلمين باتجاه اكتساب مهارة جديدة بالانطلاق من مهارة موجودة سلفا"[19].

ويمكن أن نفهم هذا الانتشار لحضور المزح في أنماط تفكيرنا من خلال ما أكد عليه صاحبا النظرية مارك تورنر وجيل فوكونيي فقد قاربا مفهوم المزح "**بوصفه آلية ذهنية تخترق الأنشطة الإدراكية والحركية وتنظم التفاعل الحسي مع العالم الخارجي وتتحكم في التفكير المجرد وفي التفكير البسيط وتسيِّر التجارب اليومية وتسمح بالخلق العلمي والفني والأدبي**"[20].

وعلى اعتبار "**كون كل المنجزات الإنسانية من آداب ونحت ورسم وموسيقى وعلوم إنسانية وعلوم صحيحة وعلوم تجريبية منبثقة عن الملكة التصورية نفسها**"[21] يمكن أن نقول إن مفهوم المزج يمكن أن يوظف في مناشط مختلفة من التدريس عموما وتدريس العربية تخصيصا بل وربط ملكة التفكير المزجي في مادة من مواد التدريس بغيرها من المواد وهو ما يسهل المقاربات الجديدة لتطوير التدريس. فتدريس البلاغة مثلا على أساس الرسم المبين أعلاه قد يخرج الدرس البلاغي من ثقله وخاصة ما يتعلق بتصنيف أنواع الاستعارة (تصريحية ومكنية وتبعية وأصلية وغير ذلك) الذي لا يوظفه المتكلم بل يبقى أسير الدرس البلاغي والاختبار الذي ينجزه المتعلم في حينه ثم ينسى كل شيء ولا يبقى سوى لفظ الاستعارة في ذهنه. ولذلك نرى أنَّ هذا المفهوم قد يساهم بقدر كبير في تجديد درس البلاغة لأنها أساسية في عملية التخاطب فاعتبار المزج آلية تفكير يجعل الاستعارة يومية كما قال صاحبا كتاب الاستعارات التي نحيا بها أي أنَّ الاهتمام بجديد الأبحاث وتوظيفه هو سعي متواصل لتيسير العملية التعليمية.

وبناءً على ما سبق فإن تدريس الاستعارة من منظور عرفاني مختلف عن تدريسها وفق المنوال التقليدي البياني ووجه الاختلاف ماثل في الخلفية فخلفية المنوال التقليدي بيانية وخلفية المنوال اللساني العرفاني ذهنية، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يفسر

المنوال البياني الاستعارة في مستوى اللغة ويفسرها العرفانيون في مستوى الذهن وآلية التفكير ويمكن أن نمثل لهذا الاختلاف بالمثال التالي (البسيط):

فَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجَسٍ وَسَقَتْ وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بالبَرَدِ

هذا البيت أشهر بيت من حيث عدد الاستعارات، وهو من قصيدة غزلية مطوّلة للوأواء الدمشقي، وقد جرت عادة البلاغيين على الاستشهاد به في شأن الاستعارة لأنَّ فيه أنواعا مختلفة منها. وإن نحن وقفنا عند لفظ "لؤلؤا" وجدنا تحليلها في التصور البلاغي القديم يقوم على علاقة مشابهة بين بريق الدمع وبريق اللؤلؤ، فالشاعر شَبَّهَ شيئا بشيء في مستوى اللغة، ومادام قد صرَّح بالمشبَّه به فالاستعارة تصريحية جرت في اسم فهي أصلية. وأما من منظور نظرية المزج فالأمر مختلف إذ يكون الشاعر قد تمثل الدمع لؤلؤا وتصوَّره لؤلؤا لا من باب المشابهة على مستوى اللفظ بل على مستوى الإدراك الذهني. وسبب تمثل الدمع لؤلؤا هو أنَّ اللؤلؤ أسبق في وجوده الذهني بحالته الطبيعية البراقة، فلما رأى الشاعر الدمع وهو عزيز نفيس في عيني حبيبته تمثله لؤلؤا واستخلص من صفات اللؤلؤ البريق والنفاسة وهذا المستوى من التفسير يجعل الدمع المبذول في أرقى مراتب الجمال في ذاته لا في اللفظ المعبَّر به.

***- خاتمة:**

أردنا من خلال هذه الورقة أن نبيّن كيف يمكننا الاستفادة من مجلوبات المعارف الحديثة ومن بين هذه المعارف المنوال العرفاني وتحديدا المنوال اللساني العرفاني وإمكانية الاستفادة منه في تطوير تدريس العربية في مناشط مختلفة واردة وعملية واعدة، فاقترحنا نظرية الطراز سبيلا لتدريس المعجم والصور الشعرية واقترحنا نظرية المزج سبيلا لتطوير درس الاستعارة. وليس هذا التأكيد على إمكانية الاستفادة منها سوى إيمان بأنَّ المعارف البشرية تتطور بالتراكم وأنَّ العلوم مهما ادعت الاستقلالية تتواشج وتترابط وتتداخل ليفيد بعضها بعضا.

***-الهوامش:**

1- الشريف صلاح الدين: مقدمة كتاب "مدخل إلى النحو العرفاني لعبد الجبار بن غربية"، ص ص:7-8.

2- غنيم أميرة: المزج التصوري: النظرية وتطبيقاتها. دار مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1: 2019. ص:44.

3- Encyclopedia universialis: (1996 Corpus 6 p :65) : «Si les sciences cognitives ont, selon l'aphorisme de Howard Gardner, une histoire relativement courte, leur passé est très long :il remonte aux origines de la philosophie occidentale et plonge aux sources de certains des principaux courants scientifiques des temps modernes».

4- Encyclopedia universialis: (1996 Corpus 6 p :65) : «Il est néanmoins possible de situer les "causes immédiates" de l'avènement de ces sciences dans la periode qui s'étend entre le milieu des années 1930 et la fin des années 1940. Deux articles fondamentaux du grand logicien anglais Alan Turing encadrent symboliquement cette préhistoire».

5- Fauconnier)Gilles((1997 P:2): "The paradox that we know more about faraway galaxies than we do about the core of our own planet has a cognitive analogue: We seem to know a good deal more about the world around us than we do about our minds and brains".

6- الشريف صلاح الدين: مقدمة كتاب "مدخل إلى النحو العرفاني لعبد الجبار بن غربية"، ص ص:7-8.

7- قريرة توفيق: "العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي"، ص:9

8- غنيم أميرة: المزج التصوري: النظرية وتطبيقاتها، ص:60.

9- الزنَّاد لزهر: "النص والخطاب"، ص: 19.

10- Taylor (JOHN. R)(2002 (P:39): "If linguistics can be said to be any one thing it is the study of categories"

11- صولة عبد الله: "المَقْوَلَةُ في نظرية الطراز الأصلية"، ص:371.

12- المرجع نفسه، ص: 371.

13- البوعمراني، محمد الصالح: "المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)"، ص:259.

14- Fauconnier (GILLES) and Turner (MARK): (1998 P:133): "In blending, structure from input mental spaces is projected to a separate, "blended" mental space. The proiection is selective(…) Inferences, arguments, and ideas developed in the blend can have effect in cognition, leading us to modify the initial inputs and to change our view of the corresponding situations".

15- Ibid:P: 138

16- غنيم أميرة: المزج التصوري: النظرية وتطبيقاتها: ص:41.

17- المرجع نفسه، ص، 45.

18- المرجع نفسه، ص، 46.
19- الرجع نفسه، ص، 42.
20- المرجع نفسه، ص، 42.
21- المرجع نفسه، ص، 42.

***- قائمة المصادروالمراجع:**

1. البوعمراني محمد الصالح: "المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)": مجلة فصول: عدد 70 / 2007.
2. صولة عبد الله: المَقْوَلَةُ في نظرية الطراز الأصلية": حوليات الجامعة التونسية عدد46/ 2002
3. الزناد لزهر:النص والخطاب: مباحث لسانية عَرْفَنية": مركز النشر الجامعي ودار محمد علي للنشر الطبعة الأولى 2011
4. الزناد لزهر :"نظريات لسانية عَرْفَنية": الدار العربية للعلوم ناشرون ودار محمد علي للنشر ومنشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2010
5. بن غربية (عبد الجبار): "مدخل إلى النحو العرفاني": مسكلياني للنشر والتوزيع وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة تونس. الطبعة الأولى 2010.
6. غنيم أميرة المزج التصوري: النظرية وتطبيقاتها. دار مسكلياني للنشر والتوزيع: ص:44. ط1: 2019.
7. قريرة توفيق: "العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي": كلية الآداب والفنون والإنسانيات- منوبة تونس 2007.
8. Encyclopedia universialis". Corpus 6 Paris France 1996.
9. Fauconnier Gilles:"Mappings in Thought and Language", University of California ,Sun Diego Cambridge University Press 1997.
10. Fauconnier Gilles and Turner Mark :“Conceptual Integration Networks” in COGNITIVE SCIENCE Vol22 (2) 1998, .
11. Taylor JOHN R :2002"Cognitive Grammar". Oxford University Press. Inc NewyYork.

المقاربة التفكيكية لعبد الله محمد الغذامي في قصيدة "يا قلب مت ظمأ"

The deconstructive approach of Abdullah Muhammad Al-Ghadhami in the poem “O Heart, Die Thirst”

*- ط.د عبير مودع

*- مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

*- جامعة الحاج لخضر باتنة 01

*- abir.mouada@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال:09-03-2023 تاريخ القبول: 03-05-2023

*-الملخص:

تعد التفكيكية من المناهج النقدية المعاصرة والتي أخذها العرب عن الفيلسوف والمفكر "جاك دريدا" الذي جعل منها سلاحا لمهاجمة الفكر الغربي الميتافيزيقي ، حيث أرسى معالمها في أواخر الستينيات عبر ثلاثة كتب أساسية صدرت في سنة واحدة عام 1967م ،و يعد عبد الله محمد الغذامي من النقاد العرب الأوائل الذين تبنوا التفكيكية وروجوا لها في الساحة النقدية العربية تنظيرا وممارسة .ومن هنا تهدف هذه الدراسة للكشف عن طبيعة الممارسة التطبيقية التفكيكية التي مارسها الغذامي في قصيدة "يا قلب مت ظمأ" وهذا في كتابه الخطيئة والتكفير .

الكلمات المفتاحية: التفكيكية، جاك دريدا، الغذامي، الخطيئة والتكفير .

Abstract:

Deconstruction is one of the contemporary critical approaches that the Arabs took from the philosopher and critic Jacques Derrida, who made it a means of defense against Western metaphysical thought. He defined its features in the late sixties through three basic books published in one year in 1967. Abdullah Muhammad Al-Ghadhami is considered one of the first Arab critics who worked with deconstruction and promoted it in Arab criticism in theory and practice. Hence, this study aims to reveal the nature of the applied deconstructive practice that Al-Ghadhami practiced in the poem “O Heart, Die Thirst” and this in his book Sin and Atonement.

Keywords: Deconstruction, Jacques Derrida, alghudhami ,Sin and atonement.

***- مدخل:**

تعددت المناهج النقدية الحديثة وتبعا لذلك تعددت أساليب تحليل الخطاب الأدبي بتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها ، فقد جاءت الحداثة النقدية لتعيد النظر في مختلف الخرائط النقدية السابقة لها، وما التفكيكية إلا موضة نقدية جاءت لاجتثاث تاريخانية النقد التقليدي في صورته الجافة إيمانا من دعاتها أن كل المناهج السابقة لها (المناهج السياقية) من تاريخية ونفسانية واجتماعية وحتى تكاملية آن الأوان للإعلان عن أفولها منتظرين بزوغ فجر جديد .

التفكيكية إذن هي واحدة من بين إستراتيجيات ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية تسعى لمقاربة النص لجعله نصا يعج بفلسفة الاختلاف والانفتاح اللامتناهي للمعنى فالنقد التفكيكي خلخلة للعديد من المفاهيم في الساحة النقدية الغربية والعربية على وجه الخصوص لأنها أعلت من الخطابات الهامشية مقابل خطاب المركز.

يعد **"عبد الله محمد الغذامي"** من النقاد الأوائل الذين تجرؤوا على إدخال مصطلح الحداثة في الساحة النقدية العربية ،وكان هدفه مقابلة ثقافة غربية متفتحة بثقافة عربية محافظة، ويعتبر مؤلفه **" الخطيئة والتكفير-من السيميولوجية إلى التشريحية- "** الذي ألفه سنة 1985م من الأعمال الجادة التي لقيت صدى كبيرا في الساحة النقدية العربية .

سعى الغذامي إلى تطبيق المنهج التفكيكي (التشريحي) في مؤلفاته ولا سيما في كتاب **" الخطيئة والتكفير"** وهو محور الدراسة ،حيث سنشرع في هذا المقال في عرض المقاربة التفكيكية النصية في كتابه المذكور لشعر **"حمزة شحاتة"** والقصيدة التي جاءت الدراسة عليها موسومة بـ **" يا قلب مت ظمأ"** ، إيمانا منه بتطبيق كل الأسس التفكيكية بحسب منهج **" جاك دريدا"**،كما سنحاول عرض مجموعة من النقاط المهمة التي جاءت على شكل إشكالات وهي كالآتي: -**ماهية النقد التفكيكي وإشكالية تلقيه ؟ وما هي أصولها الفلسفية واللسانية ؟ وكيف اشتغل الغذامي على هذا المنهج بآليات غربية على نص عربي.** أما المنهج المعتمد الذي ارتأينا أنه يخدم هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي والتاريخي دون إهمال آليات السيميائية في النظر إلى دلالة بعض الإشارات الواردة في المتون الشعرية التي اشتغل عليها " عبد الله محمد الغذامي" .

1/ في ماهية التفكيك وأصوله الفلسفية واللسانية :

1. 1.في ماهية المصطلح (التفكيك Désconstruction):

إن أردنا إعطاء تعريف لغوي للمصطلح سنجد في لسان العرب : " فككت الشيء، فإنك بمنزلة الكتاب المختوم ،وفككت الشيء خلصته، وكل مُشتبكين فصلتهما فقد فككتهما " [1].

وجاء في المعجم الوسيط فك وتعني : "فكك رقبته بمعنى أطلقه وحرره ، وفكّ الرَهن خلصه من يد المرهن" [2].

أما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بالفيلسوف والناقد الفرنسي " جاك دريدا" Jacques (Derrida) إذ يعرفه بقول :" إن التفكيكية حركة بُنيانية وضد بُنيانية في الآن نفسه، فنحن نَفُك بناء أو حدثا مصطنعا لنبرز بُنيانه و أضلاعه وهيكله، ولكن نفك في آن معا البُنية التي تفسر فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة ، فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي "[3] فتفكيكية ديريدا تقوم على عملية الهدم والبناء ، كما تمجد القراءة الحفرية اللامركزية ، فهي ترفض القراءة الأحادية الكلاسيكية التي تقوم على مبدأ الثبات، كما أنها تهاجم الصرح الداخلي للنص والخطاب .

كما ورد مصطلح التفكيك في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي "لرشيد بن مالك " فعرفها بأنها " التهديم والتخريب والتشريح، وهي أشياء تقترب بالأشياء المادية المترتبة"[4].

ولهذا نجد أن " مصطلح التفكيك يتجزأ إلى04 مقاطع (Déconstruction)، السابقة (Dé) سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي، والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض . كلمة (con): وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (co ; con ; col) تتصدر كلمات كثيرة،لا تخرج معانيها عن الربط والترابط (avec) .كلمة (Struct) ، بمعنى البناء، اللاحقة (ion) هي لاحقة مماثلة للاحقة (tion) وكلتاهما على الشكل من أشكال النشاط والحركة (action). وبتركيب دلالات المقاطع لكلمة (Déconstruction) تدل على حركة نقض ترابط البناء "[5].

تعددت الآراء حول تعريف التفكيك من طرف الكثير من النقاد الغرب، فالناقد ديفيد بشنبدر (David Bachnabder) فيرى التفكيك بأنه " مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية، إنها نظرية بعد البنيوية (past –struction) (...) والتفكيك يحل مَحل البنيوية

باعتباره نظرية أحدث زمنيا،ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق "[6] .

إن مصطلح التفكيك لم ينحصر في دائرة نقاد الغرب فحسب، بل تعرض إليه ثلة من النقاد العرب وتناولوه في كثير من مؤلفاتهم،ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر " عبد الله محمد الغذامي" أحد النقاد العرب الذين روجوا للتفكيكية ونظّروا لها ولا سيما في كتابه المعنون بـ "الخطيئة والتكفير" فنجده يعرف التفكيكية قبل أن يبتدع مصطلح التشريحية مقابلا لها فيقول: " أخرت في تعريب هذا المصطلح ،ولم أر أحدا من العرب تعرض إليه من قبل وفكرت له بكلمات مثل النقض ،والفك ولكن وجدتهما دلالات سلبية تُسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (الحل) أي النقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع(حلل) أي درس بالتفصيل،واستقر هذا أخيرا على (التشريحية) أو (تشريح النص) والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص"[7].

أما عبد المالك مرتاض فيرى بأن التفكيكية" تقوم على تقويض لغة النص أجزاءً أجزاءً وأفكارا أفكارا(...)لتُبين مركز النص والاهتداء إلى سر اللعب فيه، ثم يُعاد تطنيبه أو بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض "[8].فالناقد الجزائري "مرتاض"حاول هو الآخر تعريب المصطلح في العديد من مؤلفاته حيث فضل مصطلح (التقويض) من باب أن " أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه على حين أن معنى التفكيك في اللغة يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضهما البعض دون إيذائها أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية وهلم جرا ...والخيمة في العربية تنصب إذا بنيت و (تقوض) إذا أسقطت أعمدتها وطويت "[9].

و يجدر بنا الإشارة إلى جانب ذلك أن الدكتور عبد المالك مرتاض قد سبق له استعمال مصطلح (التفكيكية) في كتبه (ألف ليلة وليلة) 1989م و (أ-ي) 1992م،و (تحليل الخطاب السردي) 1995م،مثلما استعار (التشريحية) إلى جانب (التفكيكية) في كتابه (أ-ي) قد انقلب على هذه الاختيارات الاصطلاحية الأولى مفضلا عليهما مصطلحا جديدا(التقويض) أو(نظرية التقويض) الذي يخص بها المصطلح الفرنسي (Déconstruction)[10]

أما الناقد صلاح فضل فيرى التفكيكية بأنها " منهج نقدي معاصر ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني، وما تحمله بعد ذلك من تناقض، فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه.ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب، وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في آليات التفكيكية والتعليق عليها" "[11].

فالتفكيكية تسعى للوصول إلى البؤر المغمورة في النص،وهذا من خلال عملية الهدم والبناء،والقراءة المتعددة للنص، وذلك بالوقوف على لغته والوصول إلى أبعاده ورموزه واستعاراته اللغوية وتراكيبه. فالقراءة التفكيكية جعلت القارئ حرا في التوجه نحو المدلول كما أنها تحدد اتجاهاته سواء أكانت فلسفية أو معرفية أو ثقافية،أو حتى إبداعية، فهي ترى أن تلك النصوص تخضع لعمليات غامضة وشبه مبهمة ناتجة عن تداخل علاقات النصوص ببعضها البعض، فهي تعمل دائما على إقصاء القراءة الأحادية للنص، والانفتاح اللامتناهي للدلالة واللعب الحر بالعلامة، وهذا ما عمل عليه " جاك دريدا" في تأسيسه لإستراتيجية التفكيك .

ويبقى مفهوم مصطلح التفكيك من المصطلحات التي يشوبها الغموض والضبابية، فهو زئبقي ومراوغ وخادع ومضلل في دلالته، إذ يصعب على أي دارس أو ناقد فهمه سواء من حيث مراميه أو أهدافه، وفي مقابل ذلك فهو مصطلح مليء بالدلالات الفكرية، حيث يتجاوز فكرة الهدم والضياع والتشتت والبعثرة .

2.1الأصول الفلسفية واللسانية :

تأثر منظرو النقد التفكيكي بعدة فلسفات، مما أدى لتقوية أرضية التفكيكية بإرساء آرائها، ومن بين الفلسفات التي تأثرت بها التفكيكية نذكر الفلسفة الظواهرية لـ " ادموند هوسرل "(Edmund Husserl)، فهوسرل نفسه قام برفض ونقد الميتافيزيقا الغربية والواقع أنه " تطرق إلى نقد الميتافيزيقا التي ثارت عليها إستراتيجية التفكيك، نظرا لتمركز التفكيك والوعي الإنساني حول هذه المركزية"[12].

كما تأثرت التفكيكية بالفلاسفة الوجوديين والمثاليين أمثال " هيدغر" (Heidegger) و"نيتشه" (Nietzdche)،و"جون بول سارتر" (Jean Paul Sartre) وكانط (Kant)، حيث قاموا بتأسيس فكر إنساني جديد يقوم على رفض كل الأسس والمعايير التي قامت عليها

الفلسفة الغربية القديمة " معتمدين في ذلك مبدأ الشك وعدم الوثوق في كثير من المفاهيم والمبادئ التي نادت بها الفلسفة القديمة "[13].

إن مشروع "هيدغر" الفلسفي يقوم على تفكيك مفهوم الوجود والوعي في الفكر الأوروبي، فمنذ البداية شرع في البحث عن منهج يتخطى التصورات الغربية عن الوجود ويستقصيها إلى جذورها " والبحث عن هيرمينوطيقا تُمكنه من أن يكشف اللثام عن الفروض المُسبقة التي تأسس عليها هذه التصورات ،وقد أراد " نيشته" قبله أن يضع التراث الميتافيزيقي الغربي كله موضوع تساؤل"[14].

إن فلسفة " نيتشه" ثارت على الفلسفة الميتافيزيقية القديمة الغربية، وشككت في أسسها وغايتها.وفي مقابل ذلك اتفق " دريدا" مع فكر " نيتشه " " وهذا يبدو واضحا في المنحى العام الذي التزم به نيتشه في كتاباته الفلسفية القائمة على الشك"[15].

أما الفلسفة الوجودية مثلها مثل الفلسفات التي ثارت على التمركز الغربي ، رفضت الميتافيزيقيا الغربية وتأثيرها في الفكر فقد ثارت على الثبات الموجود فيها، لأنها في الواقع " حركة تغيير تمس جوهر الكون في علاقته بالإنسان، فهو يبدل الإنسان من متغير بالفعل إلى صانع لكل شيء فيه "[16] وهنا يشير القول المتقدم إلى أن الوجودية هي من بين الفلسفات التي ثارت على كل ما هو ثابت ومركزي في الفكر الأوروبي .

كانت هذه أهم الفلسفات التي ساهمت بشكل كبير في إرساء دعائم فلسفة النقد التفكيكي ولا سيما الفلسفة الظواهرية لهوسرل ، وفكر نيتشه وكانط.

تأثر " جاك دريدا" بالعالم اللساني " فرديناند دوسوسير" (Ferdinand de Saussure) (1857م -1913م) ، مؤسس علم الألسنية في محاضراته التي ألقاها على طلبته بجامعة جينيف، وكان له الفضل في تنقيبه عن الأصول اللسانية للفلسفة التفكيكية، فكانت نظرية " دوسوسير" مضادةً للتمركز حول العقل، للتحول إلى التمركز في الوقت نفسه حول الصوت، ولقد بشر " دوسوسير" ،بعلم العلامات الذي يعتمد على الإمساك بالدوال والمدلولات "أي بوصفها نقاطا تخترق تحليل النسق والنظام النصي في المفهوم السوسيري عن العلامة "[17].

إن أفكار " جاك دريدا" لم تخرج عن أفكار "دوسوسير" في تصورهما للعلامة اللغوية،حيث استخدما المبادئ نفسها عن العلاقة بين الدال والمدلول، كما أنه تبنى أفكار "

دوسوسير" في فكرة أن النص بنية معزولة عن الوسائط الخارجية،وأن المعنى يتحقق من خلال إطلاق العنان للعلامة اللغوية، يقول دوسوسير عن العلامة اللغوية : " ويمكن القول إن العلامات اللغوية تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية "[18].

نستنتج مما سبق أن "دوسوسير" اعتبر العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية،فلقد أقصى العلاقة بين الأسماء ومسمياتها،وهذا في نظر التفكيكين رفض للنمذجة والمركز [19].

فقد أعاد التفكيكيون النظر في تلك العلاقة القائمة بين الدال والمدلول واعتبروها اعتباطية،إذ لم يخرجوا عن أفكار " دوسوسير"، فتركوا فراغاً كبيرا بين الدال والمدلول وهذا لغرض شحن الدوال بفكرة اللعب الحر للعلامة تاركين المجال للقارئ " فأصبح القارئ يستقبل الكلمة على أنها كم مطلق مصحوب بكل الموحيات المطلقة،و الكلمة هنا صارت موسوعية،إنها تتضمن تلقائيا كل التوقعات التي يسمح بها كعلاقات خطابية يتطلبها الاختيار النصي "[20].

وهذه النقطة ذاتها اهتم بها " دريدا" ، فكان التفكيك عنده متمثلا في إعادة النظر في المفاهيم والدلالات التي نشأ وفقها الخطاب الغربي، الذي لا يبتعد كثيرا عن الخطاب الميتافيزيقي والثنائيات المتعارضة كالدال والمدلول ، الداخل والخارج، فكان مهام التفكيك هو كسر الثنائيات الميتافيزيقية .

2. عرض ونقد قصيدة " يا قلب مت ظمأ " لحمزة شحاتة " (من المنظور التفكيكي للغذامي):

هي قصيدة غنائية للشاعر " حمزة شحاتة" (1908م-1972م) وهو أديب مصري عاش بمكة وعد شاعر الحجاز وفيلسوف الحرية في الجزيرة العربية، وطليعة الخطاب النهضوي والأخلاقي.

2. 1تشريح عنوان" يا قلب مت ظمأ"

يعتبر العنوان أول عتبة من عتبات النص الأدبي،يساعد القارئ على ولوج النص واقتحام فضائه لأنه " يحتل الصدارة في الفضاء النص والعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي "[21].

إنه الخارطة التي تفصح عن طبيعة النص وكل خصائصه الشكلية والضمنية، فالعنوان في أي قصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها. ورغم ذلك فإن أول ما يداهم بصيرة القارئ هو العنوان، وهو أول لقاء بين القارئ والنص (...) فهو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ وحارس النص إن صح التعبير [22].

هذا ما فعله " الغذامي" في تشريحه لقصيدة " يا قلب مت ظمأ" حيث بدأ بعنوانها :

يحمل عنوان " **يا قلب مت ظمأ**" أربعة عناصر مأخوذة من البيت الأخير من القصيدة يا/ قلب/ مت/ظمأ . إن أول عناصر العنوان هو الحرف النداء " يا" ومن خلاله نتساءل هل الشاعر ينادي فعلا؟ هذا السؤال يتضمن احتمالين، إما أن يكون محتملا وممكنا وطبيعيا وصحيحا وإما أن يكون غير محتمل ولا هو بالأمر الطبيعي والصحيح.

فإذا قلنا إن " حمزة شحاتة " فعلا كان ينادي، فإننا حتما نتخيل أنه واقف في أحد شوارع القاهرة ويصرخ " يا قلب" وهذا لم يحدث قط، " ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا ؛لأنه يتضمن عزل القارئ و إبعاده عن القصيدة، ومن ثم ترك القصيدة لتصبح فعالية خطابية لكاتبها "[23].

إذن ما ماهية الياء في عنوان القصيدة إذا لم تصبح نداء للقلب؟

إن الياء ليست نداء تنادي القلب وتناجيه كما يتصورها القارئ البسيط، فعلى القارئ الخبير أن يبحث عن ماهية الياء الشحاتية وليس معناها؛ لأن المعنى ليس بالهدف الشعري. ولمعرفة ماهيتها يتوجب علينا استحضار نصوص شحاتية أخرى لتُعيننا على الوقوف على أصداء هذه الياء وهذا ما أكد عليه " الغذامي " بمبدأ (تفسير الشعر بالشعر).

إن " الياء" ملازمة لشعر " حمزة شحاتة" ولها تاريخ فني مديد، حيث نجدها في كثير من نصوصه الشعرية ، فلقد وجدناها مع الليل، فالقارئ لأشعاره يجده يناجي الليل كقوله:

بلى يا ليلُ إن البُعدَ أشقانَا وأشقاهَا

فالياء هنا ليست بالنداء ولا بالمخاطبة بقدر ما تحمله من مناجاة .

كما نجدها ملازمة للمرأة، فموضوع المرأة موضوع حساس عند " شحاتة" لأنه خاض تجربة حب فاشلة فنجده يقول:

يا سيدتي...

قد كان فضولا مني

أن أحمل قلبي بين يديك

اقترنت الياء مع كلمة " سيدتي"، فهو يسخر من هذه التجربة الفاشلة الذي خاضها في الزمن الماضي القريب، والدليل على ذلك ارتباط كان الفعل الماضي الناقص بقد ومن المعلوم أن أي فعل ماضي ارتبط بقد فهو دل على الماضي القريب من الحال .

على كل حال حتى " الياء" هذه ليست بياء المخاطبة ولا بياء النداء فهو بهذه الياء قد ودع الشاعر تجربته الفاشلة وانتهى أمرها [24].

كما ارتبطت " الياء بالجمال في قوله:

فيا حسن ما أقسى احتكامك إن ... هنا بك الزهو لم تحفل لعانيك موثقا

إن " الياء" هنا تدل على التحرش بالجمال وحاجته بحواء لكن من بعي، فدلالات الياء الواردة في قصائده تعود إلى أسباب نفسية بالدرجة الأولى نفسية مرتبطة بالتجربة الشعرية . فالياء لا تخاطب المنادى ولا تتجه به بقدر ما تخاطب النفس فهي تتحرك نحو الدال وليس نحو المدلول .

والياء تكررت أكثر من مرة في قصيدة " يا قلب مت ظمأ" فنجدها في البيت الخامس " يا قلب غرك" وفي البيت الأخير الذي إنبنى عليه عنوان القصيدة " [25].

2. 2 فضاء القصيدة :

يعد فضاء القصيدة جسد النص الذي تنكتب فيه مشاعر الشاعر ورؤاه و " تختلف التجربة الشعرية عن الحقيقة الواقعية، ولكن ذلك لا يعني أن الشعر ضد الواقع المعاش أو الحقيقة المطلقة، فالفنان يهرب من عالمه ويلجأ إلى الفن، يتحرر فيه من كل القيود هروبا من الحضور والغياب، فالشاعر يأخذ الكلمة ويحررها من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد جيل، من الاستعمال المتواتر "[26].

قسم " الغذامي" قصيدة " يا قلب مت ظمأ" إلى 04 مدارات (فضاءات) أساسية وهي كالآتي:

***-"مدار الإجبار التجاوزي.**

***- مدار الإجبار الركني.**

***- مدار العودة إلى المنبع.**

***- مدار الأثر"**[27].

1-2/2 مدار الإجبار التجاوزي :

اعتمد " الغذامي" في هذا المدار على حصر الأفعال والأسماء والصفات،والشيء الذي أضافه في هذا الحصر هو أنه أدخل اسم الفاعل باعتباره من الأسماء المشتقة التي تحمل دلالة الفعل، والجدول الآتي يوضح هذا [28]

الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل
زادت،ذكر، ماتت،خلقت، أذاقك،غرك، حوى،ضم،رفت، فاقت،ذاب،كنت، ألقى،نوزعت، عدت، زاحمتك	يهفو، تظل، يلفظ، تحي، يزلزل، ينمو، سلقاك، يسيء، يحبوك، تقيم، تشهد ، يهلك	مت،دع	عان، ثائر،باعث، مؤتلفا، مطرد، مشتقا، سافرة، خاشعة.

من خلال رصد هذه الأفعال نلاحظ كثرة استخدام الفعل الماضي على نسبة استخدامه الأفعال الأخرى، وهذا يدل على الاستقبال.

2/2/2-مدار الإجبار الركني :

ويحدث هذا المدار من خلال الثنائيتين (أ، ب) حيث أن (أ) هي الكلمة الأولى ويكون اختيارها بحرية تامة فهي المركز و (ب) هي الكلمة الثانية التي ارتدت على الأولى ويكون اختيارها بعناية تامة، ولنأخذ مثالا في كلمة **تحي/ماتت.**

تُحي خيالات ماضيه له صورا ... ماتت وخلفت الآلآم والحرقا

حيث نجد أن " تحي" جاءت من سلم اختيار عمودي تام الحرية، وفي سلمها عدد وفير من الخيارات التي تصح أن تقوم مقامها سواء على مستوى الدلالة والصياغة كـ : تعطي، تبقى، توحي، تبدي، أو على مستوى الدلالة والوزن دون الصياغة كـ: أعطت، أوحت، أبدت، أحيت، أو على مستوى تتفق معه دلاليا فقط كـ : تبعث، صورت ، ترسم ... إلى غير ذلك . وفي السلم الاختيار العمودي الذي فيه كلمة " تُحي" عناصر معارضة لها كـ : تميت، تزهق.

فالهدف الذي يرمي إليه المدار أن الكلمة الأولى تمارس السلطة على اللفظة الثانية، فكلمة " تحي" تميزت عن كل الكلمات التي تتوافق معها في السلم الاختيار العمودي فهي فعل معتد بنفسه، كما أنه يشير إلى الحياة والانبعاث ، وعلى وزن " فعلن" ، لذلك برزت كإشارة متميزة متفردة في سلم اختيارها[29].

3-2/2 مدار العودة إلى المنبع :

" إن العودة إلى المنبع هي العودة إلى الأصل، وقد شبه ذلك بالجسد البشري، تنتقل الحياة بين أعضائه منطلقة من القلب، فهي تكرار مستمر يغذي العضو وحركته "[30].

فمدار العودة إلى المنبع في قصيدة " خمزة شحاتة " " يا قلب مت ظمأ" تتمثل في البيت الأخير منها .

والماء ؟ لا ماء يا قلبي.. فمت ظمأ ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

إن البيت الأخير هذا يختلف عن سائر أبيات القصيدة في نغمته ومزاجه فهو الخاتمة وهو الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة،كما أنه البيت الوحيد من كل القصيدة الذي يحمل علامة استفها(الماء؟) ، ووردت فيه إشارة القلب إضافة إلى المتكلم يحمل مفردات مكررة من أبيات سابقة (قلب ، مت ، شرقا) يكرر إشاراته في داخله ماء/ لا ماء/ مت / يهلك، والشيء المميز في هذا البيت أنه جاء عنوانا للقصيدة.

تناولت قصيدة " يا قلب مت ظمأ" الاستدارة الكونية أو الوجودية والتي تتمثل في :

-الماء: هو بداية الحياة لقوله تعالى : " وجعلنا من الماء كل شيء حي ".

- القلب : هو مركز الحياة والوجود وهو مركز ضخ الدم.

- الموت: هو النهاية والفناء[31] .

فالقصيدة تدور حول ثنائية " الحياة والموت " فالغذامي أراد من خلال مؤلفه " الخطيئة والتكفير" أن يستحضر كثيرا من الشعائر والركائز وعنونها " بانفجار الصمت الشحاتي" والصمت هو أن القصيدة عبارة عن كتابة فوق ورق ومدلولاتها تتمثل في صمتها، وأغلب مدلولاتها في سبات عميق، وهذا السبات تنام في المدلولات ولا تنهض إلا من خلال وجود قارئ تفكيكي ماهر حذق قادر يستطيع أن يفجرها ويستنطقها .

4-2/2 مدار الأثر:

إن الأثر هو مصطلح فني يحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ، وعليه فالأثر ليس هو الشيء أصلا ،وإنما ينطبع فيما هو خارج الشيء، ولا يجتمع الأثر والشيء معا، ولذلك لا بد من انتقاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تنبع من التجربة الجمالية ،وهو سير حركتها وانطلاقها[32] فجماليات النص الأدبي لا تكمن فيما يقول وإنما فيما يحدث وقعا في النفس .

3/ قراءات نقدية في تحليل الغذامي لقصيدة " يا قلب مت ظمأ ":

كانت هذه أهم العناصر التي تناولها " الغذامي" في دراسته (تشريحه) لقصيدة " يا قلب مت ظمأ "، حيث بدأ الناقد بتشريح عنوان القصيدة رابطا حرف النداء " الياء" بأشعار أخرى لحمزة شحاتة كالمرأة والليل والجمال غاية منه معرفة ماهية الياء ومدى أهميتها في شعره وهذا ما سماه بمبدأ " تفسير الشعر بالشعر "، كما قام بتحريك القصيدة عبر 04 مدارات (فضاءات) ، كان أولها مدار الركن الإجباري وثانيها مدار الركن التجاوزي ثم مدار العودة إلى المنبع وآخرها مدار الأثر .

وللإشارة فقد عمل " عبد الله إبراهيم " على نقد مقاربات " الغذامي" ولا سيما في كتاب " الخطيئة والتكفير" بادّعائه بأنه رائد للتشريح، ولعل أول انتقاد وجه له كان في القسم النظري في مؤلفه إذ يقول الناقد:" إنه أخلط في المفاهيم بين مختلف المدارس والاتجاهات ، فالمؤلف منذ الصفحات الأولى وحتى الصفحة 109 كان مشغولا بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية(...)وفي النهاية يخرج القارئ دون تعريف محدد للمدارس، والمؤلف يثني على الجمع ولا يفرق بين واحد منها (...)ثم يذهب إلى الحديث عن النموذج التطبيقي من الصفحة 109 حتى الصفحة 259 ولكنه يظل حديثا فلسفيا ومضمونيا،وهو حديث يشغل الفصل الثاني والثالث من هذا الكتاب(...)إن الغذامي لم ينطلق من سمة فنية نصية، ولكنه انطلق من محور عقلي وجداني تاريخي،يضرب إلى تراث ديني مقدس سماه الخطيئة والتكفير"[33].

ويتابع الناقد نقده لنموذج الخطيئة والتكفير فنجده يقول: " ولم أجد في كل ما قدمه الغذامي من قصائد، بل في كل قصائد حمزة شحاتة إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة، وكل ما وجدته هو تفسير دلالي لهذه العناصر (...) كما أن المؤلف يتكلف في شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الأمور،فالقارئ يقرأ الشعر ثم يقرأ شرحا

مخالفا لعا على واقع القصيدة، نحن إذن دراسة نفسية تحليلية فلسفية (...) يشير فيها المؤلف إلى جماعية اللغة ، واللاشعور الجماعي، وحالة النحن، وهي تعبيرات ترتد إلى قاموس التحليل النفسي ..."[34].

إن نقد عبد الله إبراهيم للخطيئة والتكفير وصف الغذامي بأنه وقع في التكلف فبحسبه هذا ما جعل جماليات الخطيئة تابعة لجماليات التشريح والأمر الذي زاده خطورة هو اتكاء الغذامي على جملة من المفاهيم والمصطلحات الفلسفية والنفسية التي جعلته يبتعد كل البعد عن تطبيق آليات المنهج التفكيكي. وفي هذا يقول كل من بشير تاوريريت وسامية راجح أن الغذامي" لقي انتقادات كثيرة حول مقارباته التطبيقية التشريحية بالرغم من صرامته وتصريحاته حول كتابه الخطيئة والتكفير وعلى أية حال اختار الغذامي بين شعر شحاتة كله قصائد ليست هي أجمل ما في شعره"[35].

وبالتالي فقد تم انتقاد الغذامي في اختياره لقصائد شحاتة وخاصة في تشريحة لعنوان القصيدة " يا قلب مت ظمأ أيضا .

وكانت هذه خطوات تحليله للقصيدة وتمثلت حسب سمير سعيد الحجازي كما يلي :

أ-بدأ بنص القصيدة.

ب-شرح العنوان على طول 05 صفحات وقام بربط حرف الياء المتواجدة هذه بعناصر أخرى من قصائد شعره.

ج- راح يحصر القصيدة بما سماه " بالمدارات الأربعة" دون أن يقدم تحليلا لهذا المصطلح، ففي المدار الأول "الإجبار التجاوزي" راح يرصد أفعال القصيدة، وفي المدار الثاني " الإجبار الركني" توقف عند أحدى الأبيات من القصيدة كاشفا عن اتفاق بعض كلماته في الوزن وأخرى في الدلالة، وفي المدار الثالث " مدار العودة إلى المنبع" وفيه اختار بيتا من القصيدة موضحا لنا كيف أنه يختلف عن سائر أبيات القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإشارات المكررة، أما المدار الأخير " مدار الأثر" فيحدثنا عن تفريغ الأسماء من معانيها، وأن القصيدة حسب رأيه ليست معنى أيضا وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها[36].

تلك هي أهم الخطوات التي سار عليها " الغذامي" في تحليله لقصيدة " حمزة شحاتة" فكان منهجه فيها اعتماد مقاربة تقوم على " منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية.

فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات حسب مستواها الفني ويربط هذه الوحدات (جمل أو بيت أو بيتين)وتصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد(...) وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه في النص على بعض الجمل أوالأبيات دون أن يربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة "[37].

***- خاتمة :**

تأسيسا على تحليل كتاب " الخطيئة والتكفير" لـ"عبد الله محمد الغذامي"نود القول بأن التفكيكية أحدثت ضجة في الساحة النقدية العربية، لما تعرضت له من إنزلاقات خطيرة أضيفت إلى ملفها النظيف وهذا راجع إلى سوء فهم النقاد العرب لها ولعل هذه الإشكالات التي وقعت فيها التفكيكية نذكر منها:

-سوء فهم النقاد العرب للمصطلح فالبعض يطلق عليها التقويضية كما نجده عند " عبد المالك مرتاض" ، والشتريحية كما عند " الغذامي ".

- عملت التفكيكية (التشريحية) على مبدأ اللعب الحر للعلامة ومطاردة الدوال .

- غيبت التفكيكية القراءة الصحيحة للنص، حيث جعلت القارئ دائم التشتت والضياع والحيرة في البحث عن الحقيقة الموجودة في لنص الأدبي وهذا راجع إلى الانفتاح اللامتناهي للمدلولات وتعدد القراءات التي تختلف من قارئ إلى آخر .

-شككت التفكيكية في كل الأفكار القديمة والموروثة، وجعلت ما هو هامشي مركزيا وكل ما هو مركزي هامشيا.

-تعد التفكيكية إستراتيجية أو آلية يعتمد عليها القارئ في الكشف عن خبايا النص، فهي ليست منهجا له آليات واضحة تطبق على النص، فإشكالية التفكيكية إذن لا تقتصر في البحث عن آليات وطرائق وأساليب، فأزمتها ليست مرجعية،وإنما أزمتها تكمن في البحث عن الإجراء النقدي أي ترتبط بالمفهوم .

- عملت التفكيكية على اجترار آليات كل من البنيوية والسيميائية فمثلا موت المؤلف مات مع البنيوية وانتهى .

- بدأ " الغذامي" في تشريحه لقصيدة " يا قلب مت ظمأ" بتشريح عنوانها ،ثمّ ذهب إلى المتن حيث قسمه إلى 04 مدارات (فضاءات) أساسية وهي مدار الإجبار التجاوزي.مدار الإجبار الركني.مدار العودة إلى المنبع. مدار الأثر.

***- الملحق :قصيدة يا قلب مت ظمأ" لحمزة شحاتة([38]):**

1-زادته في الحب عقبى أمره رهقا ... عان بجنبي يهفو ثائرا قلقا

2-أيظل إن ذكر الماضي وفتنته ... غصان..راحته أن يلفظ الرمقا

3-تحي خيالات ماضيه له صورا ... ماتت وخلقت الآلآم والحرقا

4-أورب ذكرى أذاقت نفس باعثها ... ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا

5-يا قلب غرك من ماضيك رونقه ... وأن حظك فيه كان مؤتلفا

6-وأن مسرح لذات الهوى شرع ... حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا

7-وأن جدولك السلسال مطرد ... على حفافيه ينمو الزهر متسقا .

8-يلقاك بالورد طلقا من مناهله ... وبالمفاتن يسبى سحرها الحدقا

9- رفت عليه معاني الحسن سافرة ... فاقت بما ذاب من ألوانها الشفقا

10-وأن محرابك القدسى كنت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا

11-تقيم به فروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقة ألقا

12-فاليوم نوزعت في مثواك حرمته ... وعدت تشهد من عباده فرقا

13-وزاحمتك على أركانه مهج ... عبادة الحب فيه تشبه الملقا

14-والماء ؟ لا ماء يا قلبي.. فمت ظمأ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

***-الهوامش :**

([1]) ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، (مادة فكك)، بيروت، لبنان دار صادر، 1993، ص 255.

([2]) شوقي ضيف،المعجم الوسيط، القاهرة،مكتبة الشروق الدولية، 200، ص 698.

([3]) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء ،دار توبقال للنشر 1988م، ص 57.

([4]) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، الجزائر، دار الحكمة، 2000، ص23.

(5)يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2008، ص 350.

(6) ديفيد بشنبدر،نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر،ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996، ص75.

(7) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2006، ص64.

(8) عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة،الكويت ، دار البيان الكويتية،1996، ص13.

(9) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة ، وهران، دار المغرب للنشر والتوزيع، 2003، نقلا عن : يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الجزائر، الدار العربية، 2008، ص 347.

(10) ينظر ، المرجع نفسه ،ص 347.

(11) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المغرب ،أفريقيا الشرق،2013، ص 106.

(12) بشير تاوريريت،سامية راجح،فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، اربد،عمان ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009، ص12.

(13) المرجع نفسه، ص14.

(14) مصطفى عادل، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا،نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، القاهرة،دار الرؤية، 2007، ص 214.

(15) بشير تاوريريت،سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي،(مرجع سابق)، ص16.

(16) حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، القاهرة، منشأة المعارف المصرية، 1996، ص244.

(17) بيير زيما، التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، بيروت،دار مجد، 1996، ص38.

(18) نقلا عن،سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،مدخل إلى السيميوطيقا،، القاهرة ،دار إلياس العصرية ، 1991، ص 176.

(19) ينظر،بشير تاوريريت،سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي،ص 27.

(20)عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص69.

(21) سامية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، 2016، جامعة محمد خيضر بسكرة.

(22) ينظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص256.

(23) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(24) ينظر:عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 267،266.

(25) المصدر نفسه ، ص 268، 269.

(26) المصدر السابق، ص 270.

(27) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(28) المصدر نفسه، ص 273.

(29) ينظر: المصدر السابق ، ص 280-284.

(30) المصدر نفسه ، ص 285.

(31) ينظر:المصدر السابق: ص 285،286.

(32) ينظر: المصدر نفسه، ص288.

(33) عبد الله إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ،مطبوعات نادي القسم الأدبي،دمشق مكتبة الملك فهد الوطنية ،1996، ص51 ومابعدها.

(34) المرجع نفسه،ص53.

(35) بشير تاوريريت،سامبة راجح:فلسفة النقد التفكيكي، ص123.

(36) ينظر:سمير سعيد الحجازي،قضايا النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، 2007،ص112.

(37)المرجع نفسه، ص113.

(38) عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 75.

***-قائمة المصادروالمراجع:**

1. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، (مادة فكك)، بيروت، لبنان دار صادر، 1993.
2. بشير تاوريريت،سامية راجح،فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، اربد،عمان ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009.
3. بيير زيما، التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، بيروت،دار مجد، 1996.
4. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء ،دار توبقال للنشر 1988م.
5. حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، القاهرة، منشأة المعارف المصرية، 1996.
6. ديفيد بشنبدر،نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر،ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996.

7. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، الجزائر، دار الحكمة، 2000.
8. سامية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، 2016، جامعة محمد خيضر بسكرة.
9. سمير سعيد الحجازي،قضايا النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، ،2007.
10. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،مدخل إلى السيميوطيقا،، القاهرة ،دار إلياس العصرية ، 1991.
11. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المغرب ،أفريقيا الشرق،2013.
12. عبد الله إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ،مطبوعات نادي القسم الأدبي،دمشق مكتبة الملك فهد الوطنية ،1996.
13. عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة لأنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،ط6، 2006.
14. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2006.
15. عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة،الكويت ، دار البيان الكويتية،1996.
16. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة ، وهران، دار المغرب للنشر والتوزيع، 2003.
17. مصطفى عادل، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا،نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، القاهرة،دار الرؤية، 2007.
18. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الجزائر، منشورات الاختلاف.

JOURNAL
Literary and Critical Research

International academic refereed journal concerned with literary and critical studies
In Arabic and foreign languages
published by the Literary and Critical Studies Laboratory
Institute of Literature and Languages
University Center Abdelhafid Boussouf –Mila (Algeria)

ISSN: 8190 -2830
Legal deposit: first semester 2023

Volume 02 - Issue 01 - January - June 2023

Enseignement et apprentissage du français : Quelques aspects des difficultés grammaticales, sémiotiques et linguistiques à l'université de Al-Imam Mohamed ben Saoud

تدريس اللغة الفرنسية وتعلمها: بعض جوانب من الصعوبات النحوية والسيميائية واللغوية في جامعة الإمام محمد بن سعود

***- Dr .Saeed Essebai**

***-Université : Al-Imam Mohamed Ben Saoud de Ryad –Arabie Saoudite-**

***-ssobeay@moe.gov.sa**

Date de soumission :04-04-2023 Date d'acceptation: 03-05-2023

Résumé:

Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une première tentative pour répondre aux questions que pose l'apprentissage du français langue étrangère à l'université Al-Imam Mohamed ben Saoud. Elle consiste à cerner les difficultés auxquelles font face les apprenants de cette langue et à étudier leur compétence communicative écrite. C'est dans ce sens que la didactique de l'écrit contribue à faire connaître différents aspects des difficultés rencontrées. Nous analyserons ci-après quelques-uns de ces problèmes et mettre en évidence l'utilité des structures grammaticales visant, dans ce contexte, à vérifier le niveau de leur compréhension du français à partir de leurs réponses écrites aux exercices.

Mots-clés : Apprentissage, interlangue, grammaire, didactique, sociolinguistique.

***-الملخص:**

نقدم هذه الدراسة في إطار محاولة أولى للإجابة على الأسئلة التي يطرحها تعلم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية في جامعة الإمام محمد بن سعود ،وذلك بتحديد الصعوبات التي يواجهها متعلمو هذه اللغة ودراسة كفاءتهم التواصلية الكتابية. وبهذا المعنى،فإن تدريس الكتابة سيساهم في التعريف بمختلف جوانب الصعوبات التي تواجهها. وسنقوم أدناه بتحليل بعض **من هذه الإشكاليات** وتسليط الضوء على فائدة الهياكل النحوية التي تهدف في هذا السياق، إلى التحقق من مستوى فهمهم للغة الفرنسية بناءً على ردودهم المكتوبة على التدريبات.

الكلمات المفتاحية: التعلم، التواصل بين اللغات، النحو، علم التعليم، علم اللغة الاجتماعي.

***-Entrée:**

Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une première tentative pour répondre aux questions que pose l'apprentissage du français langue étrangère à l'université Al-Imam Mohamed ben Saoud. Elle consiste à cerner les difficultés auxquelles font face les apprenants de cette langue et à étudier leur compétence communicative écrite. C'est dans ce sens que la didactique de l'écrit contribue à faire connaître différents aspects des difficultés rencontrées. D'emblée, nous avons choisi d'orienter cette recherche sur l'étude des productions écrites d'un groupe d'étudiants à travers quelques exercices de grammaire (emploi des verbes être/avoir/ aller, des prépositions à/au/à l'/à la, des articles définis le/la/l', indéfinis un/une, de la forme négative /ne pas/ et des possessifs mon/ma. Ces acquis préliminaires constituent *nolens volens* une problématique incontournable dans l'enseignement-apprentissage de la langue française.

Nous analyserons ci-après quelques-uns de ces problèmes et mettre en évidence l'utilité des structures grammaticales visant, dans ce contexte, à vérifier le niveau de leur compréhension du français à partir de leurs réponses écrites aux exercices. D'autres part à poser certaines questions telles que : l'enseignement de l'écrit est-il adapté aux compétences des étudiants ? Les activités pratiquées dans l'enseignement sont-elles suffisantes ? Quelle méthodologie faudrait-il adopter pour assimiler les acquis grammaticaux nécessaires pour s'améliorer à l'écrit ? Et quel est son degré de figement ?

Sur ces hypothèses, nous allons essayer de déterminer les vrais problèmes de l'écrit auxquels s'affrontent nos apprenants saoudiens à l'université Al-Imam Mohamed ben Saoud, et ce à la lumière du contexte sociolinguistique et culturel dans le Royaume d'Arabie Saoudite.

Il n'est pas facile de mener une réflexion sur la langue française en tant que deuxième langue étrangère enseignée après l'anglais au sein de cette université. Il est certain que la question prête à

l'étonnement, surtout lorsque l'on sait que le Royaume semble historiquement plus proche de la culture anglo-saxonne, comme nous l'avons souligné précédemment.

Il y a lieu de souligner également que cette recherche se propose d'aborder les questions liées à l'écrit en français telles que les difficultés dues à la mauvaise utilisation des verbes "être", "avoir" et "aller" et de l'incompréhension des prépositions, du possessif et de la forme négative par la plupart de nos étudiants apprenant le français. Ainsi, notre analyse se porte plutôt sur les erreurs qui rendent les énoncés incohérents sur le plan syntaxique (l'enchaînement transphrastique et l'ordre des mots dans la phrase).

En grammaire ou en conjugaison, la prise en compte par l'enseignant devra être disposée à orienter l'étudiant stagiaire et l'aider à comprendre l'origine de ses fautes.

De manière globale, étant donné que je suis enseignant de français à l'université de l'Imam, il y a lieu de souligner que les étudiants inscrits au IV^{e} niveau du programme éprouvaient des difficultés notoires lors des épreuves réalisées en classe. D'où la nécessité de prendre très au sérieux le traitement de ce sujet afin de remédier à ces difficultés et combler les lacunes qui peuvent représenter un véritable handicap pour nos étudiants lors de l'accomplissement de leurs exercices.

Cette approche, qui requiert que l'on s'occupe de la grammaire en tant que savoir (connaissance du fonctionnement de la langue française à travers, par exemple, les verbes être, avoir et aller et l'emploi de la négation, du possessif et des prépositions par exemple). Aussi de s'intéresser au savoir pratique (applications grammaticales sous forme d'exercices) occupant une place importante des activités, surtout à l'écrit, où se manifestent principalement les difficultés de la langue française notamment pour les débutants non francophones.

Nous constatons ainsi que les thèmes de la grammaire constituent une part importante des savoirs exigés des étudiants ; c'est en fonction d'eux que de nombreux exercices se construisent ;

c'est la correction à l'écrit (correction du point de vue grammatical et orthographique) que l'évaluation vise en premier lieu.

Appréhender une véritable connaissance grammaticale constitue l'une des caractéristiques majeures de l'enseignant du français au sein de la Faculté des langues et de la traduction à l'université Al-Imam, elle révèle l'état de fait de la langue française. Remarquons que cette connaissance est absolument nécessaire pour apprendre une telle langue à travers des règles (exercices d'application et de pratique guidée, explications du professeur, conceptualisation du fonctionnement).

Ainsi, on est loin de la représentation de la langue en tant que faculté qui s'acquiert naturellement par contact et imprégnation inconsciente, ou tout en laissant l'étudiant développer lui-même ses propres intuitions langagières et en favorisant après coup la réflexion sur la langue. Il incombe au professeur d'enseigner aux apprenants ce dont ils ont besoin en langue étrangère en vue de promouvoir son acquisition et la faire perfectionner tout en veillant au contrôle de leur compréhension et de la justesse des acquis grammaticaux.

La compétence pragmatique, dans ce registre, d'une importance capitale, apporte des aides indispensables pour construire la clé de voûte de l'apprentissage langagier, et avec cela la solution aux problèmes d'acquisitions dans l'interaction orale ou écrite.

Sans vouloir retracer l'évolution des différentes approches sur les processus d'acquisitions mis en œuvre par un apprenant en langue étrangère, il me semble pourtant nécessaire de souligner que l'analyse des erreurs commises par l'apprenant suscite de nombreuses interrogations dans le domaine de l'apprentissage d'une langue étrangère, ce qui nous permet de s'intéresser à sa langue, c'est-à-dire à son inter-langue. A la base, cette dernière posséderait une systématicité et *« l'acquisition d'une langue prise dans son ensemble peut être vue comme une suite de transitions entre un état d'une langue d'apprenant et un autre état de langue, et ces transmissions possèdent une certaine systématicité »*[1].

Sommes-nous devant un contexte sociolinguistique et culturel difficile à comprendre et un programme loin des attentes de nos

apprenants, ou bien face à une méthode inadaptée et une formation non assistée des enseignants, etc.

C'est à travers l'analyse des exercices des apprenants que nous pourrons voir de près leurs incompétences langagières pour donner une idée préalable sur la nature de cette expérience et cerner les obstacles de l'acquisition du français au sein de l'université de l'Imam.

Bref aperçu de l'enseignement du français au Royaume Arabie Saoudite:

Le français au Royaume d'Arabie Saoudite a connu une progression régulière et constante à travers son intégration dans l'enseignement universitaire et non universitaire tels que l'université du Roi Abdelaziz de Djeddah, l'université du Roi Saoud de Riyad, les centres franco-saoudiens, à Riyad, à Djeddah, et à Dammam et dans certaines écoles privées.

En dépit de cet intérêt, la demande d'apprentissage du français reste très confinée dans la société saoudienne. De surcroit, elle est reconnue comme une langue de prestige porteuse d'une grande civilisation et de culture. Figurant au rang des destinations préférées des Saoudiens, la France jouit d'une aura toute particulière, mais la langue de Molière peine à s'affranchir des clichés traditionnels réels, mais quelque peu limitatifs qui la cantonnent à être principalement la langue du luxe, du raffinement, de la beauté, voire la « langue de l'amour » (Ibrahim Al-balawi, 2001)[2].

A vrai dire, la plupart des étudiants saoudiens souhaitent apprendre l'anglais qui est, à leurs yeux, une langue internationale importante et pourvoyeuse d'emploi. Cependant, les étudiants de français langue étrangère sont censés rejoindre le marché du travail, où sa valeur marchande n'est pas au même niveau que l'anglais et s'avère le principal handicap. C'est principalement pour cette considération pragmatique que les parents déconseillent à leurs enfants un choix autre que celui de l'anglais (Ibrahim Al-balawi, 2001).

Désormais, il faut tenir compte de cette structuration marchande des langues étrangères sur la plan sociale, il reste toutefois une marge de manœuvre pour le développement du français, qui se réserve une place de choix dans les principaux ministères, tels que ceux des affaires étrangères, de l'intérieur, de la défense et de la communication et notamment le ministère du Hajj qui accorde un intérêt accru aux promus de la langue française.

De notre point de vue, le choix que se font les étudiants saoudiens inscrits dans un programme de français peu importe l'université ou le centre franco-saoudien peut reposer sur les diverses raisons telles que :

L'étudiant a déjà voyagé en France et apprécie de longue date sa langue et sa culture ; apprendre une seconde langue étrangère pour augmenter ses chances d'obtenir un poste d'emploi, se démarquer de la majorité anglophone ou bien l'apprenant est tout simplement un francophile.

Il faut bien souligner que la majorité des étudiants se retrouvent à la section de français, lorsque leurs choix, en tête desquels se hisse la section de langue anglaise, n'ont pas été satisfaits. Le français est en quelque sorte un dernier recours pour eux.

Selon Al-Balawi, il existe trois types de relations entre la langue française et l'apprenant saoudien, et ce à la lumière des réponses des personnes interrogées pour son article "Le français en Arabie Saoudite : témoignages divers et attitudes parentales" (2002):

a*: Une relation de type fonctionnel* :
Celle-ci se définit comme une relation matérielle ou d'intérêt. L'apprenant étudie la langue essentiellement pour des raisons professionnelles.

b: Une relation de type symbolique :
Les élèves s'intéressent à la langue à cause d'une certaine sensibilité émotionnelle car ils la perçoivent comme une langue "d'amour, belle et musicale".

c: *Une relation de type interactif* :

Dans ce type de relation, l'apprenant s'intéresse à la langue pour communiquer et afin de faire connaissance avec une autre culture.

De même, l'apprenant saoudien n'a jamais étudié le français à l'école, le système éducatif scolaire n'y ayant intégré que l'anglais. Cette dernière est complètement intégrée à l'enseignement à titre obligatoire dans les écoles publiques à partir de l'école primaire. Al-Balawi déplore à cet égard l'absence de choix d'une seconde langue étrangère.

Le statut de l'enseignement du français à l'université de l'Imam:
L'université de l'Imam Mohammed ben Saoud a été fondée en 1974. Elle regroupe douze Facultés dont la Faculté des langues et de traduction qui a été créée en 2002 et se compose d'un seul département, celui de la langue anglaise et sa littérature. Quant au français langue étrangère, les cours n'ont commencé qu'à partir de 2011 et l'organisation de l'enseignement était liée à cette Faculté, qui demeure la seule habilitée à assurer ces cours en tant que matière obligatoire.

Sur le plan pédagogique, la Faculté des langues et de traduction a mis en œuvre des recommandations relatives au choix pédagogique et de la méthode de français (le nouveau taxi, A1)[3] pour le IV^{e} niveau, ainsi que les décisions concernant le recrutement des enseignants.

Sur ce plan, la méthode de français adoptée porte sur des situations socioculturelles différentes de celles caractérisant la culture et la civilisation de la société saoudienne.

Pour ce qui de cette méthode et de son application, va-t-elle encourager les apprenants à se familiariser avec cette langue et à l'aimer ou bien vont-ils se trouver dans une situation ambivalente qui peut obstruer leur apprentissage ? Peut-elle aussi nous révéler son impact sur la motivation de nos apprenants ?

Ainsi le programme de français se présente sous forme de deux cours au profit de trois branches regroupant 25 étudiants chacune, à raison de trois heures par semaine. D'autre part, le

premier cours est assuré au IV^{e} niveau pendant le IV^{e} semestre. Quant au deuxième, il est donné au V^{e} niveau au cours du V^{e} semestre, soit un total de 45 heures par semestre et pour chaque niveau.

Par ailleurs, l'objectif de l'enseignement du français langue étrangère tend seulement à faire doter l'étudiant de connaissances de base de cette langue aussi bien en écrit qu'en oral et à découvrir certains aspects de la culture française.

Pour ce qui est du corps enseignant, le professeur de français jouit de toutes ses prérogatives pour mener à bien son travail : préparation du cours, organisation de la séance, choix de méthode d'enseignement à appliquer, etc.

En fait, les enseignants de français, de formation littéraire, disposent d'une compétence linguistique de la langue et que la plupart d'entre eux ont achevé leurs études supérieures en France. Toutefois, l'ambiance de travail dans laquelle se trouve le professeur, souffre de l'absence d'un encadrement pédagogique judicieux pour faire profiter aux étudiants un apprentissage pertinent.

En premier lieu, vu l'insuffisance du nombre du corps professoral de français, la faculté a chargé des enseignants d'anglais de formation francophone pour suppléer à ce manque.

Finalement, après cette brève description du statut de l'enseignement du français, l'accent sera mis au cours de notre étude sur les difficultés majeures qu'éprouvent les étudiants au cours de l'apprentissage de cette langue, ce qui va nous amener également à la connaissance des vrais problèmes auxquels s'affrontent nos apprenants.

I- Cadre théorique:

L'apprentissage d'une deuxième langue étant un processus complexe. L'apprenant est certes un héritier d'une éducation antérieure qui l'avait façonné sur les deux plans : social et culturel. Il appartient à un milieu qui lui a transmis ses valeurs en lui

attribuant une attitude qui peut l'aider à favoriser cet apprentissage ou bien l'inhiber.

En effet, l'apprenant d'une langue étrangère pourrait être motivé en faisant le maximum d'effort à acquérir cette langue ou bien au contraire, il manifesterait un désintérêt qui ne peut en aucun cas rendre favorable les conditions d'apprentissage.

Les apprenants de nature expansive sont actifs et aiment parler et communiquer, ce qui aurait un impact positif sur l'acquisition d'une deuxième langue :

« On peut imaginer aisément qu'il existe une corrélation entre une extraversion marquée et le comportement communicationnel oral pendant et en dehors des cours de langue »[4]. Car plus on communique, il y a lieu à avoir accès aux données de la langue cible et plus on a de chance de progresser. Toutefois, les apprenants de nature introvertie sont passifs et très peu communicatifs. *« Ils se contentent mal à l'aise dans des situations de communication dans la langue étrangère »*[5].

Par ailleurs, aborder la notion d'efficacité communicative, du point de vue de la didactique des écrits d'apprenants, suppose que le concept de la cohérence est le facteur imposant dans ce domaine : *« Le concept de cohérence est la clé de voûte de la linguistique du texte et le lieu des interrogations les plus fondamentales »* (M.-P. Woodley, 1993: 57). Du point de vue didactique, la production écrite d'apprenants renvoie surtout aux situations qui s'occupent clairement de la cohérence explicite : *« La didactique de l'écrit a trait principalement à des situations dans lesquelles il existe un fort impératif de cohérence explicite »* (M.-P. Woodley, 1993: 62).

Le processus d'apprentissage des langues serait complexe et sa réussite dépendrait de plusieurs facteurs plus ou moins influents, l'acquisition d'une langue étrangère dépend surtout de l'approche qu'on en fait. *« A chaque langue correspond une organisation particulière des données. Apprendre une autre langue, ce n'est pas mettre de nouvelles étiquettes sur des objets connus, mais s'habituer à analyser autrement ce qui fait objet de communication linguistique »*[6].

Il est à souligner que l'apprentissage, en général, est un processus intellectuel propre au comportement humain, que l'apprentissage d'une langue étrangère, en particulier, est une activité complexe dans la mesure où l'apprenant possède déjà un outil de communication de la langue maternelle.

De ce fait, l'acquisition de la langue maternelle aurait un impact positif sur celle d'une deuxième langue si nous prenons en compte qu'elle est le résultat d'un processus cognitif.

En effet, l'apprenant aurait déjà observé, déduit et conceptualisé et il va faire un transfert de cet exercice pour acquérir la deuxième langue. Il voit dans l'acquisition d'une langue maternelle un facilitateur, elle lui servirait de référence surtout au début. *« Apprendre une langue étrangère revient ainsi à exploiter des composants procéduraux déjà maîtrisés dans une langue maternelle pour les appliquer à la construction d'une autre langue »*[7].

A vrai dire, dans un milieu naturel, l'apprenant est exposé à beaucoup plus de données langagières, il est confronté à de vraies situations de communication qui l'obligent à déployer davantage d'effort pour comprendre un certain message, ce qui lui permettra de développer sa compétence langagière. Cependant, *« dans l'acquisition guidée, les données à utiliser sont ordonnées selon leur place sur les axes pour la sélection, et en fonction de prépositions logiques (telle règle suppose la disposition préalable de telle autre). Elles sont généralement massées en fonction d'un pas d'apprentissage à faire franchir au moment prévu, ce qui impose à l'apprenant la nature des données à assimiler, mais en facilite l'identification »*[8].

Un des outils privilégiés en didactique des langues pour définir les systèmes intermédiaires par lesquels passe l'apprenant en langue étrangère est celui d'inter-langue, concept nodal en psycholinguistique de l'acquisition. Il convient de de prime abord de faire référence au terme inter-langue qui est emprunté à Selinker. Celui-ci précise : *« L'interlangue est la variété de langue d'un bilingue non encore équilibré, et c'est aussi une structure*

comparable à celle que les génératives postulent pour l'acquisition de la langue maternelle »[9]. L'inter-langue selon la terminologie de J. Selinker *« la langue de l'apprenant »*, selon Corder (1980) est *« l'état de langue d'un apprenant en période d'apprentissage d'une deuxième langue, quand il produit dans cette dernière ».*

Notre recherche vise à répondre aux questions posées précédemment et analyser le comportement syntaxique, morphologique et linguistique des apprenants au programme de français, leur conscience de la différence entre verbes d'action et verbe d'état, les articles définis et indéfinis, les prépositions, le possessif et la forme négative, et ce à la lumière des épreuves données en classe.

II- Le public de référence et corpus:

Pour que nous puissions arriver à nos objectifs, il nous faudrait analyser les productions à partir d'un corpus de 48 copies écrites par 12 étudiants issus du IV^{e} niveau de l'enseignement de français langue étrangère. Le public que nous avons choisi est homogène. Chaque apprenant doit en fait répondre aux exercices donnés en une seule séance, durant deux heures.

Ce corpus comporte des exercices regroupant 7 questions principales où l'apprenant est invité premièrement à remplir le vide par *« aller »* ou *« avoir »*, à conjuguer des verbes entre parenthèses *« être »* ou *« avoir »*, mettre la proposition convenable, *l'article défini* ou *indéfini*, mettre la phrase à *la forme négative*, et enfin *l'emploi du possessif*. La consigne donnée à nos étudiants est de répondre aux questions posées.

Un échantillon représentatif de 2 réponses (R) pour chacune des 7 questions (Q) proposées, choisi sur la base de la convergence des erreurs commises par les 12 apprenants (A), soit 7 Q x **2 R** x 12 A = 168 R sur un total de (7 Q x **6 R** x 12 A = 504 R), soit 34% de l'ensemble de réponses. Cela nous aidera à obtenir une certaine fiabilité concernant leurs lacunes et adopter les méthodes convenables lors de l'analyse des données qui nous mèneront aux recommandations méthodologiques souhaitées. Les sept questions prises dans cette recherche comme exemples portent sur les verbes

être/avoir/aller, la préposition au/à l'/à la, l'article défini le/la, l'article indéfini un/une, la forme négative /ne pas/, le pronom possessif /mon/ma:

Q1
- *Tu (être/avoir)…… son adresse ?*
- *Moi, je (aller/être)……bien, et toi ?*

Q2
- *Vous (être/avoir)…… étudiants.*
- *Il (avoir/aller)…… à l'université.*

Q3
- *Il va (à l'/à la)…….. école.*
- *Nous sommes (au/à la)….. jardin.*

Q4
- *C'est (le/la/l') …..ami de mon père.*
- *Je vais (à/à la) …. Djeddah.*

Q5
- *Nous habitons (un/une)…… grande maison.*
- *J'ai passé (un/une)…. belle soirée.*

Q6
- *J'aime (ne pas) cette couleur……*
- *Je (ne pas) porte des chaussures noires……..*

Q7
- *C'est ton amie? Oui, c'est (mon/ma)….. amie.*
- *Je suis dans (mon/ma)….. bureau.*

Cet exemple de représentation de la langue française à travers ces exercices se prolonge vers la concession d'une importance considérable à l'écrit, où les règles de grammaire s'avèrent incontournable : une part très importante du travail de l'apprenant est ainsi consacrée à remplir par écrit des exercices choisis en fonction de leur acquis linguistique préliminaire.

Aussi, la sensibilisation de nos étudiants envers les règles qui régissent l'oral (verbes « être », « avoir », « aller », prépositions, articles, forme négative et le possessif), telles qu'elles se posent dans notre cas, leur prise en compte, se fait en rapport à l'écrit : on dirait que l'expression orale « correcte » dérive d'une bonne performance à l'écrit et, de fait, une grande partie du travail de classe prend la forme d'une initiation orale de l'écrit. Quoi qu'il en soit, nos étudiants étant débutants, ils s'initient tant que peu de façon

méthodique à l'acquisition des structures grammaticales de la langue française pour ne pas rebuter leur intérêt.

Ainsi, il incombe de signaler que notre attention se focalise de prime abord sur la compréhension des emplois indiqués ci-dessus dans des exercices aussi simples où nous allons exposer les résultats de notre enquête comme suit :

R1

- *Tu **es** son adresse ?*
- *Moi, je **vas** bien, et toi ?*

Il apparait clairement que les réponses sont fausses, les 12 A (apprenants) de notre échantillon ont commis la même erreur. Dans la première réponse, ils ne distinguent pas parfaitement le verbe "être" du verbe "avoir" *(tu as)*, dans la deuxième, ils ont utilisé correctement le verbe "aller" avec la deuxième personne *tu* au lieu de *(je vais)*.

R2

- *Vous **avez** étudiants.*
- *Il **ai** une chemise verte.*

Pour la conjugaison à choisir dans ces deux phrases, nos enquêtés n'ont pas réussi à mettre le verbe "être" dans la phrase (*vous **êtes** étudiants*). Dans la deuxième, ils ont confondu avec la première personne ***je***, en employant ***ai***, au lieu de mettre ***a*** *(il a une chemise verte)*.

R3

- *Il va **à la** école.*
- *Nous sommes **à la** jardin.*

Dans la première phrase, nos apprenants ont donné la moitié de la réponse du fait qu'ils ont saisi l'emploi de la préposition **à la…,** mais ils n'ont pas tenu compte des deux voyelles qui se suivent pour mettre **à l'…**. Ils ont comparé vraisemblablement école au féminin arabe *madrassa*, en utilisant **à la…**. Dans la deuxième, ils ont fait presque la même chose. Ils ont choisi **à la** au lieu de **au**, en se référant au féminin du mot jardin *hadika* en arabe.

R4

- *C'est **le** ami de mon père.*

- *Je vais **à la** Djeddah.*

Dans le premier exemple, la règle stipulant la suppression de la première voyelle **e** dans (l**e**) devant **a** (**a**mi), était ignorée ce qui nous porte à croire que l'étudiant a utilisé l'article défini **le** devant le nom du genre masculin arabe (ami), *sadik*. Seulement la présentation correcte de l'orthographe de cet article (l') n'y a pas été respectée.

Dans le deuxième, la même remarque soulevée dans la R 3 (nous sommes **à la** jardin) réapparait avec (je vais **à la** Djeddah). Ce qui prouve encore que l'apprenant essaye toujours de répondre depuis son vocabulaire arabe. En se référant au genre féminin arabe de la ville de *Djeddah*, l'emploi de la préposition **à la** lui apparaît convenable.

R5

- Nous habitons **un** grande maison.
- J'ai passé **une** bon voyage.

La reproduction des mêmes remarques dans les R 3, R 4 et R 5 nous amène à croire que l'apprenant se réfère à chaque fois au vocabulaire arabe du fait qu'il a choisi l'article dans ces deux exemples sur la base du nom maison (genre masculin en arabe : *beytoun* (maison) *kabir* (grand). Il en est de même pour voyage qui est du genre féminin *Rihla* (voyage) *saïda* (bonne), d'où l'apprenant a puisé ses réponses en mettant **un** pour maison et **une** pour voyage. Chaque langue exprime la culture de la société qui la parle. Ce sont las facteurs historiques, culturels, externes au système linguistique qui déterminent les conditions qui font que des contenus sémantiques s'associent aux structures grammaticales d'une langue donnée.

La remarque que l'on peut faire à partir des trois exemples ci-dessus (R 3, R 4 et R 5) nous révèle la confusion que font nos apprenants entre le genre arabe et le genre français des noms bien qu'ils mettent l'article défini/indéfini ou la préposition en concordance avec le genre masculin ou féminin arabe.

R6

- *J'aime **ne pas** cette couleur.*
- *Je **ne** porte des **pas** chaussures noires*

Dans le premier cas, l'emploi de la négation ***ne pas*** est incorrecte, alors que dans le deuxième ***ne*** se met avant le verbe et ***pas*** après l'article indéfini *(des*). Il en ressort que la règle de forme négative n'est pas parfaitement saisie.

R7

- *C'est ton amie ? Oui, c'est (**ma**) amie.*
- *Je suis dans (**ma**) bureau.*

La réponse de nos apprenants à la première question révèle probablement la confusion qu'ils font dans la distinction entre les possessifs **mon** et **ma**, du fait qu'ils ont choisi le pronom possessif incorrect et ignoré dans le même temps la voyelle **a** de amie qui l'ont prise pour nom féminin. Dans la deuxième, le raisonnement va presque dans le même sens, en prenant bureau pour un nom féminin.

III- Analyse des données:

A la lumière des réponses faites par nos apprenants, nous observons que les étudiants ne sont pas capables de faire la différence entre "avoir" et "être",

*(Tu **es** son adresse ? Vous (**avez**) étudiants),* de conjuguer correctement les verbes "aller" et "avoir" *(Moi, je **vas** bien, et toi ?) (Il (**ai**) une chemise verte).* Ainsi avec la forme négative, leurs réponses éprouvent qu'ils ne l'ont pas saisie parfaitement (*J'aime **ne pas** cette couleur), (Je **ne** porte des **pas** chaussures noires).* Il en est de même pour le pronom possessif où nos apprenants ont montré aussi une certaine défaillance suite à la mauvaise utilisation du pronom possessif (*C'est ton amie ? Oui, c'est (**ma**) amie.*

*(Je suis dans (**ma**) bureau).* Les réponses erronées commises par nos apprenants sont le résultat d'une incompréhension apparente qui nécessite une vision perspicace et une analyse exhaustive afin d'essayer de remédier à la situation d'enseignement/apprentissage de la langue française.

Les fautes de grammaire et/ou de conjugaison commises par les apprenants sont donc imputées en partie à ce que la langue

française leur est présentée (à partir des manuels et des enregistrements, où le registre familier y est quasiment absent, sauf dans quelques cas) et qui constitue la norme à suivre – lexique, morphologie, syntaxe : négation, questionnement, prononciation – dans les échanges linguistiques qui se produisent en classe.

Du reste, nous pouvons dire que la grammaire n'est jamais enseignée en tant que contenu à part ; au contraire, elle est toujours expliquée en contexte, c'est-à-dire, à partir d'un exercice ou d'une situation de communication écrite ou orale exogène, pour aider à la compréhension du texte en question, mais aussi pour comprendre le fonctionnement de la langue française à travers la culture française.

A plusieurs reprises, l'enseignant de français essaye dans cette situation de formuler les règles grammaticales que j'explique lors du cours en choisissant souvent des situations de communication endogène. Et, ce pour guider et faciliter l'apprentissage et la découverte des différentes règles aux étudiants (des questions ouvertes au groupe-classe) sur divers aspects à relever (par exemple, le pronom personnel, les verbes « avoir » et « être », la négation « ne pas », le possessif), ce qui leur permet d'extraire certaines règles grammaticales à partir des exemples donnés.

Evidemment, le professeur demande aux élèves de repérer ces divers aspects, en les soulignant, ce qui donne l'occasion d'attirer l'attention sur leur emploi aussi bien à l'écrit qu'à l'oral). De cette façon, le professeur encourage les élèves à découvrir une règle grammaticale concrète, mais dans l'espoir aussi d'aider les apprenants à énoncer les règles sous la conduite du professeur qui propose par la suite des exercices systématiques spontanés (écrits et oraux) à partir des situations de communication endogène, sans perdre de vue ou délaisser la méthode de français utilisée.

Alors, encore une fois, l'incompréhension de sens des verbes être, avoir ou aller, l'emploi de la négation ne pas et celui du possessif, mentionnés en questions proposées à traduire, reflète le manque de sensibilisation de nos apprenants quant à leur bonne utilisation. Conséquemment, cela révèle une certaine lacune dans l'apprentissage de ces notions grammaticales fondamentales de la

langue cible, ce qui produit des fautes remarquables lors de tel exercice.

Du reste, le professeur fait souvent appel aux contenus déjà acquis par l'élève pour lui faire apprendre des nouveaux ou pour rappeler des règles vues antérieurement. On pourrait cependant observer que dans de tels propos, il ne recourt pas à une démarche contrastive (comparaison avec la langue maternelle), sauf dans le cas de quelques interférences, et donc de façon épisodique. On pourrait dire que l'idée n'est pas de faire comprendre un fonctionnement général de la grammaire, mais de résoudre les problèmes grammaticaux posés par le français à l'écrit.

Selon Cuq (1996: 119): *« La notion de grammatical renvoie à la conformité d'un énoncé à la composante morphologique ou syntaxique d'une langue. Elle permet donc de distinguer ce qui est possible ou grammatical, de ce qui est impossible ou agrammatical. Tout sujet parlant est à même d'émettre des jugements de grammaticalité sur des énoncés produits dans sa langue maternelle, mais certaines théories fondamentalistes ont amené à des jugements très restrictifs »*[10].

Cependant, pour apprendre une langue étrangère, l'apprenant se réfère à sa langue maternelle pour apprendre les règles grammaticales de la langue étrangère. Mais évidemment, les règles de la langue maternelle sont rarement transposables dans la langue étrangère. Car l'interférence grammaticale se produit si un apprenant identifie des morphèmes, la classe des morphèmes ou des rapports grammaticaux du système de la langue maternelle pour ensuite les utiliser dans le discours en langue étrangère.

Au niveau morphologique, le système verbal de l'arabe diffère profondément du système français. On distingue essentiellement deux temps : l'accompli traduit le temps du passé et l'inaccompli traduit le présent ou le futur. Ainsi, l'arabe n'a pas de conditionnel. A ce même niveau également, on constate la confusion entre les aspects verbaux. A l'écoute, On distingue difficilement les formes du conditionnel passé, n'existant pas en arabe : (*j'aurais fait*)

et de celles du futur antérieur (*j'aurai fait*). Comme la distinction entre le conditionnel présent et le futur.

En arabe, le verbe auxiliaire est rarement exprimé. Pour cela, les nuances de sens des auxiliaires ne sont pas reconnues, à savoir : Nous sommes allés tôt ; ils ont été attaqués par des malfaiteurs ; elles se sont promenées. En arabe aussi, le genre et le nombre sont marqués par la terminaison, tel que : *thari, thariah, athria,* alors qu'en français ce sont les déterminants : *le, la, les* riche (s).

Il en est de même pour les possessifs : *mon, ma, mes*, qui sont marqués par la terminaison, tel que : *ibn (i*) au masculin, *ibnat (i)* au féminin, *abna (i)* au masculin pluriel, *banat (i)* au féminin pluriel, alors qu'en français se sont les adjectifs possessifs : *mon* fils, *ma* fille, *mes* fils, *mes* filles.

Enfin dans cet essai, les apprenants ont éprouvé une certaine méconnaissance de l'utilisation de la forme négative, qui en arabe se présente en un seul mot, tel que : *laachrabou*, *latachrabou, lanachrabou,* alors qu'en français il s'agit d'une négation composée : je *ne* voyage *pas,* tu *ne* voyages *pas,* nous *ne* voyageons *pas*.

Certains articles aussi qui sont essentiels dans la structure grammaticale de la langue française (article indéfini : un, une, des / article partitif : du, de la, de l', des) n'ont pas d'équivaut en langue arabe. Il suffit de supprimer : *el* de *waladou* (*le* garçon), muni d'un article défini pour devenir *waladon*, sans article (*un*) pour exprimer l'indéfini, tel est aussi le cas de : *elbent* et *benton* (*la* fille), ou au pluriel *elawladou, les* garçons, *awladon, el benat, les* filles, *banaton*.

Or, il n'est donc pas étonnant d'évoquer dans cette approche l'influence de la langue maternelle des apprenants saoudiens sur la compréhension du français. On constate au niveau morpho-syntaxique la confusion entre un participe présent *(les champs environnant le hameau)* et un adjectif verbal *(les champs environnants).*

De plus, à ce niveau là aussi, les paronymes dans la langue arabe peuvent quelque fois mener à une incompréhension de telle façon que les formes morphologiques se prononcent de la même

manière : les, lait, l'ai, qui n'ont aucune ressemblance en langue arabe.

On écrit alors différemment et on prononce de la même façon les mots comme maux/mots, allaient, aller, allée, etc. Cette différence entre l'écrit et l'oral en matière grammaticale est utile puisque l'information écrite est alors porteuse d'informations supplémentaire de nature sémantique.

Au niveau syntaxique, l'ordre des mots dans la phrase française joue un rôle important dans la compréhension, et ce à travers le couple Sujet/Verbe (SV) ou la triade Sujet/Verbe/Complément (SVC) dans la phrase active. Cependant, en langue arabe, l'ordre des mots apparaît sans importance pour la compréhension, mais elle possède deux types de phrases, la phrase nominale et la phrase verbale qui suit l'ordre Verbe/Sujet/Complément (VSC), telle que (*regarde le garçon la télé*), l'équivalent de : (*le garçon regarde la télé*) en langue française qui ne connaît que la phrase verbale.

D'un point de vue linguistique, les systèmes intermédiaires qui composent l'inter-langue peuvent être décrits a *posteriori*, à partir des productions linguistiques de l'apprenant, de ses tentatives pour satisfaire à la norme étrangère. En fait, les productions ne sont pas, bien sûr, celles qu'aurait réalisées un locuteur natif et Selinker en conclut un système « à part » : l'inter-langue[11].

En tout cas, ce système a pour composante la langue maternelle et ce qui a déjà été acquis de la langue étrangère. Il est instable et provisoire, mais peut atteindre certaine stabilité qui se consolide au fur et à mesure de l'apprentissage. Les systèmes qui sous-tendent l'interlangue sont de nature dynamique et donnent naissance à des compétences transitoires. Les « erreurs » ne s'effectuent pas entre deux langues, mais entre un système déjà formé et un système en formation.

En sorte que la connaissance partielle d'une langue peut être considérée soit comme un système intermédiaire distinct de la langue maternelle, soit comme un amalgame des deux. De plus, il ne faut pas en conclure pour autant que les réalisations langagières

effectuées à l'aide de ces systèmes intermédiaires ne sont caractérisées que par des erreurs, des atteintes aux règles de la langue cible ; elles comportent aussi des énoncés corrects. Les fautes, inhérentes au processus d'apprentissage ne sont pas des manifestations de désordre. L'apprenant se forge un système provisoire partiellement non conforme à la langue réelle : généralisations excessives, interférences… etc. En tout cas, elles proviennent d'un essai d'application de règles adoptées provisoirement ou empruntées à la langue maternelle.

Auparavant, la linguistique appliquée et la didactique des langues se sont intéressées, dans le cadre de l'analyse des erreurs, aux corpus provenant de systèmes intermédiaires. Ainsi, les erreurs reflètent la façon dont s'acquiert la compétence linguistique. En sorte qu'ils servent de base à l'organisation et à la mise en place de structures grammaticales - et par là même aux objectifs et méthodes d'apprentissage (VALDMAN 1975: 105).

A la lumière des réponses types mentionnées ci-dessus, ce genre d'exercices de grammaire proposés à nos apprenants révèle une inaptitude au niveau de leur apprentissage. Devant cette lacune incontestable, ils doivent s'approprier la grammaire pour qu'ils puissent, par la suite, communiquer et manier plus aisément ses règles.

Dès lors, il incombe de proposer une réflexion constructive permettant de surmonter les difficultés rencontrées lors de l'apprentissage de la langue française.

IV. conclusion

A travers cette étude originale, nous pouvons dire que l'expérience de l'enseignement du français à l'université de l'Imam est encore à l'état embryonnaire. Le statut d'enseignement est, lui aussi, précoce et dépendant directement du département d'anglais qui relève de la Faculté des langues et de traduction.

Nous tenons à souligner que, partant de cette recherche, l'enseignement de la grammaire dispensée à nos apprenants pose de sérieux problèmes.

A ce compte, on a vraiment l'impression que les règles de grammaire divergent avec la réalité des structures grammaticales de la langue maternelle, d'où la difficulté de manier comme il faut la langue cible. Selon Giacobbe, l'apprenant d'une deuxième langue, *« en construisant, doit traiter autant les données saisies dans la langue cible que celles qui* proviennent *de l'influence de la première »*[12].

Autrement dit, si les sources de l'inter-langue sont la langue maternelle et la langue cible, l'activité de l'apprenant serait à la base de cet état de langue. Ce dernier, confronté à des situations de communication dans lesquelles les moyens linguistiques nécessaires lui manquent, adopte diverses stratégies pour pouvoir communiquer, entre autres, le recours à des sollicitations lexicales et grammaticales dont il dispose en langue maternelle.

Bref, le recours à cette dernière constituerait donc une des conditions de l'apprentissage. Vogel confirme cette hypothèse en considérant que le savoir linguistique issu de la langue maternelle constitue une réserve que l'apprenant *« peut exploiter – tout au moins dans ses aspects universellement valables et ses aspects métalinguistiques – pour faciliter et accélérer le développement de l'inter-langue »*[13]. En outre, K. Vogel voit que les connaissances encyclopédiques et les connaissances de la langue maternelle influencent fortement l'acquisition d'une autre langue.

Tout compte fait, il apparaît, donc, que la force et l'intérêt de la méthodologie de l'apprentissage résident dans la prise en compte et dans le développement du savoir-être et du savoir-agir. En effet, confiance en soi, créativité, autonomie et responsabilité, concertation et coopération interagissent et s'entrelacent dans une démarche d'apprentissage, elles provoquent chez les apprenants un ensemble de comportements dynamisant qui contribuent à leur motivation.

Néanmoins, il s'avère que les apports de la pédagogie de l'apprentissage sont particulièrement riches et nombreux puisque celle-ci est propice à la construction mais aussi au transfert non

seulement de savoirs et de savoir-faire disciplinaires, culturels et sociaux, mais également de savoir-être et de savoir-agir.

Reste à mettre en évidence l'un des apports fondamentaux de cette pédagogie, sa capacité à faire évoluer les rapports pédagogiques et la relation didactique entre enseignants et apprenants.

Si la pédagogie d'apprentissage est considérée comme une démarche susceptible d'emporter la motivation des apprenants, de manière qu'elle tend vers un résultat socialisable clairement identifié, c'est aussi parce qu'elle ouvre des espaces d'autonomie et de création, repose sur la coopération et la responsabilisation, et également restaure la confiance entre les apprenants et l'enseignant. En fait, elle crée des conditions propices à une implication personnelle, alors même que les apprenants sont portés par le groupe et son énergie.

Les études sur l'inter-langue d'acquisition (de l'apprenant) sont proches de celles sur l'inter-langue d'acquisition non guidée, mais s'en démarquent par l'aspect psychologique et psycholinguistique. Elles adoptent souvent l'approche théorique de Chomsky et de Lenneberg, reprise par Selinker. On suppose deux modes d'acquisition :

- un mode fondé sur la capacité naturelle jusqu'à un certain âge d'acquérir une autre langue que sa langue maternelle, c'est la structure linguistique latente[14].
- un mode fondé sur la disponibilité de capacités logiques supérieures, ce sont les structures psychologiques latentes.

Ceci dit, les avantages que l'apprentissage, en milieu naturel ne permettraient pas un perfectionnement aussi rapide que celui reçu dans un milieu institutionnel, en dépit des activités langagières limitées et canalisées, les situations de communication ne sont pas authentiques.

Dans une situation d'apprentissage non guidée, la langue se présente à l'apprenant dans toute sa complexité et avec beaucoup plus de temps**,** alors que l'enseignement guidé assouplit cette tâche et exploite la maturité cognitive de l'apprenant pour l'encourager à

formuler des hypothèses, déduire/induire et conceptualiser. Selon W. Klein, *« les mêmes principes de la capacité linguistique humaine qui fonctionnent dans ces deux cas ; c'est seulement que la capacité d'apprentissage linguistique trouve dans chacun de ces deux cas des points d'appui et espaces d'évolution assez différents* **».**

Le résultat obtenu n'est donc pas un amas hétéroclite en tout genre, l'acquisition peut s'opérer en même temps que l'apprentissage (comme par exemple dans le pays de la langue cible, lorsque l'apprenant devient locuteur d'une langue seconde en communiquant avec des natifs hors du lieu d'apprentissage). Ainsi, elle peut s'effectuer en dehors de tout cadre institutionnel (acquisition d'une langue seconde en milieu naturel). Dans le premier cas, l'inter-langue d'acquisition se confondra avec l'inter-langue d'apprentissage, tandis que dans le second, elle pourra (selon le degré de parenté entre langue source et langue cible) présenter des caractéristiques sui generis.

Actuellement, beaucoup d'études linguistiques sur les inter-langues d'acquisition considèrent l'acquisition comme un résultat de l'apprentissage (inter-langue d'acquisition de l'apprenant).

Il en résulte que malgré l'analogie des deux modes d'acquisition, l'apprentissage en milieu institutionnel permettra de raccourcir la durée du temps à y consacrer. Cela présente, en effet, un souci majeur pour l'enseignant de français sur le plan des méthodes à mettre en œuvre, nécessite une démarche laborieuse en vue de mettre l'apprenant dans une situation de communication quasi authentique pour qu'il profite au mieux d'un milieu stimulant et se consacre davantage à son propre apprentissage.

Conscient de son engagement, l'apprenant garde ses objectifs en vue et, par conséquent, reste motivé et déterminé à profiter de son apprentissage. Cette motivation étant soutenue et entretenue par l'enseignant, facilitateur d'apprentissage, tant au niveau individuel qu'au niveau du groupe classe. Il s'agit d'un processus de valorisation, d'encouragement et d'élucidation des difficultés qui doit être mené jusqu'au terme de l'apprentissage.

Par conséquent, l'ensemble des problèmes qu'on vient d'évoquer plus haut montre assez bien l'inadéquation de la notion d'inter-langue pour décrire le comportement langagier de nos apprenants. On parvient donc à la conclusion qu'une approche strictement basée sur les modalités traditionnelles d'acquisition ne peut à elle seule répondre au besoin, ni à la spécificité du contexte étudié même si les productions langagières recueillies partagent certaines propriétés de l'inter-langue.

V. Recommandations méthodologiques:

A ce stade primaire de l'expérience de l'enseignement de français à l'université de l'Imam, les notions élémentaires de grammaire interviennent au moment où l'apprenant éprouve une divergence persistante entre les deux langues, maternelle et étrangère, de telle sorte que l'assimilation mutuelle patauge.

Ainsi, l'enseignement de la grammaire étrangère en général demande à l'enseignant une formation bien perfectionnée, aussi bien linguistique que métalinguistique en plus de la maîtrise de sa langue maternelle. Il peut alors procéder à la révision des réponses écrites des apprenants pour les vérifier, en corrigeant les fautes d'orthographe, de grammaire ou de conjugaison tout en évitant de leur faire des reproches à causes des fautes commises.

Plusieurs types d'interventions peuvent se produire, à savoir : le professeur fait réfléchir l'apprenant : il lui demande de faire attention, lui donne des pistes pour l'aider à trouver son erreur. Il peut également corriger directement ou demander à un autre étudiant de corriger ou d'expliquer l'erreur, ce qui aidera l'apprenant à vivre l'approche réelle de la langue française et systématiser les structures grammaticales.

Par ailleurs, on a observé certains types de comportements chez quelques étudiants à l'égard des fautes commises : ils procèdent avec hésitation et incertitude de corriger l'erreur faite. Et, ce avant que le professeur intervienne explicitement pour compte des erreurs

commises. D'autres, par contre attendent les indications du professeur pour copier la bonne réponse.

Comme on a observé certains apprenants qui notent sur leur livre les traits orthographiques ou grammaticaux mal utilisés : confusion avec un mot ou une structure de la langue française, mauvaise application d'une règle, une faute d'orthographe, etc. Toutefois, le professeur est invité à faire travailler les apprenants en groupe. C. Durieux en confirme l'avantage *« au cours, il est impératif que le travail soit collectif, l'enseignant jouant en quelque sorte le rôle d'un chef d'orchestre invitant tout à tour chacun à s'exprimer. Car la correction collective en classe consiste à révéler les points faibles des apprenants et attirer leur attention sur les causes d'erreurs »*[15].

Ainsi l'adhésion de l'apprenant et son engagement demeurent une source – et une condition – incontestable de motivation ; dans le cadre de l'apprentissage, il s'engage, en effet, de manière volontaire, et, dans l'exécution des différentes tâches, affiche son consentement.

Une fois impliqué, l'apprenant accepte le caractère sérieux de l'apprentissage parce que ce dernier lui attribue une valeur affective.

Se sentir efficace et apprendre réellement sont également des sources de motivation. À cela, on peut ajouter le plaisir de voir ses compétences reconnues par le groupe de classe, ainsi que le sentiment de satisfaction qui en découle, comme le souligne Piaget : *« l'impact psychologique et dynamisant du plaisir et de la satisfaction liés au sentiment personnel de maîtriser quelque chose, d'être efficace, d'apprendre réellement, d'être impliqué dans la réalisation d'une tâche ou d'un objectif »* (Cité par Morandi, 2002: 100).

Pédagogiquement parlant, la relation enseignant/apprenants doit reposer sur une négociation, un partage, et la relation se fait plus égalitaire et plus personnelle. Dans l'apprentissage, on considère en effet qu'*« il est nécessaire de construire, au départ, une relation de confiance avec les élèves, confiance réciproque qui permet aussi à l'apprenant de se regarder avec suffisamment d'estime de soi pour*

avoir envie d'apprendre » (Brunot & Grosjean, 1999: 183). C'est donc le rôle de chacune des parties qui a évolué :

- Le rôle de l'apprenant

L'introduction de la pédagogie d'apprentissage dans le système éducatif a révolutionné le statut et le rôle de l'apprenant en classe. Désormais, il occupe une place qui lui permet de découvrir par lui-même et de s'approprier des savoirs, des méthodes de pensée et de travail. D'ailleurs, la pédagogie suppose de la part de l'apprenant de : rentrer dans l'action ; être auteur et acteur de son apprentissage ; faire des choix ; décider ; négocier ; dépasser des obstacles ; s'engager, prendre des responsabilités ; coopérer ; s'auto-évaluer.

Il est clair que les apprenants entrent en action à partir du moment où l'enseignant les associe au choix et à la conception de l'apprentissage. C'est, en fait, une étape durant laquelle ils vont devoir apprendre à faire des choix et à prendre des décisions, tout cela se déroulant sous l'œil attentif de l'enseignant.

- Le rôle de l'enseignant

Avec la pédagogie d'apprentissage, le statut ainsi que le rôle de l'enseignant ont également subi des modifications. En effet, les méthodes actives ont mis fin à l'autorité absolue de l'enseignant et lui ont attribué une place plus modeste qui ouvre la porte à un échange et à une communication avec les apprenants.

L'on peut donc dire que l'enseignant, aussi bien que l'apprenant sont souvent les initiateurs du projet, bien qu'ils doivent instituer ensemble une étroite collaboration. Le rôle prépondérant de l'enseignant est de déterminer le cadre (les objectifs d'apprentissages définis à l'aune des possibilités des apprenants, les ressources du milieu, afin de créer un environnement matériel et culturel riche et stimulant) dans lequel les apprenants vont exécuter les tâches, tout en leur accordant un espace de travail leur permettant à la fois de se montrer libres, autonomes et responsables, et de collaborer harmonieusement.

A la lumière de notre étude, il incombe à l'enseignant de donner des exercices utiles qui convergent aussi bien avec le contexte socioculturel des apprenants que vers la culture exogène, afin d'attirer leur attention aux erreurs qu'ils commettent dans la langue étrangère, à savoir : l'emploi correct des verbes "être", "avoir" et "aller", la phrase négative, les articles défini et indéfini, le possessif.

A vrai dire, il est important de reconnaitre la relation étroite qui existe entre la pédagogie d'enseignement et l'apprentissage de la grammaire. Cette dualité a certainement toujours besoin d'observations et de corrections linguistiques.

Quoi qu'il en soit, nous sommes tout à fait conscient que cette ébauche d'étude mérite d'envisager des recherches plus exhaustives afin d'approfondir nos analyses concernant l'influence de la langue maternelle sur la langue française et les moyens susceptibles de limiter les contrastes linguistiques entre elles.

***- références :**

1 Klein W., *L'acquisition d'une langue étrangère*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 46.

2 Al-Balawi, Ibrahim, « Le français en Arabie Saoudite : témoignages divers et attitudes parentales », *Synergies – Pays riverains de la Baltique* (actes du colloque sur le français langue internationale), 2001. Il est à noter que Mr Al-Balawi (ex-enseignant de français à la faculté des langues et de traduction à l'université roi Saoud) est actuellement le représentant culturel du Royaume d'Arabie Saoudite auprès de l'Unesco à Paris.

3 Guy Capelle et Robert Menand, Le nouveau taxi A1, cours et exercices, Hachette Français Langue Etrangère, Paris, 2009.

4 Vogel K, L'interlangue : la langue de l'apprenant, Toulouse, presse universitaire du murail, 1995, p.178.

5 Vogel K, L'inter langue : la langue de l'apprenant, Op, Cit, p. 178.

6 Martinet A., Eléments de linguistique générale, 3ème éd., Paris, Armand Colin, 1991, p. 165.

7 Klein W, L'acquisition d'une langue étrangère, Paris, Armand Collin, 1989, p. 16.

8 Colette Noyau, "structure conceptuelle, de mise en texte et acquisition d'une langue étrangère", Langages, 1990, n 100, pp. 101-114.

9 Selinker J., "Interlanguage", in International Review of Applied Linguistics (IRAL), 1972, n 279-294.

10 CUQ J.P (1996). *Une introduction à la didactique de la grammaire en français langue étrangère*. Paris. Didier/ Hatier

11 « The existence of a separate linguistic system based on the observable output which results from a learner's attempted production of a TL norm. This linguistic system we will call Inter-language ». Selinker (1972) reprisdans Richards, J.C. (1974) : Error Analysis: Perspectives on Second Language Acquisition. London, Longman, p. 35

12 Giacobbe J., « Le recours à la langue première : une approche cognitive », Le français dans le monde, n spécial : Acquisition et utilisation d'une langue étrangère. L'approche cognitive, 1990, pp. 115-123.

13 Vogel K., L'inter-langue : la langue de l'apprenant, Toulouse, presses universitaires de murail, 1995.

14 KLEIN W., 1989 : L'acquisition de langue étrangère, Paris, Armand Colin, p. 16.

15 Christine Durieux, *Fondements didactiques de la traduction française*, 1988, p.157

*-Bibliographie:

- ALBALAWI Ibrahim., 2001 : « Le français en Arabie Saoudite : témoignages divers et attitudes parentales », *Synergies – Pays riverains de la Baltique* (actes du colloque sur le français langue internationale). Il est à noter que Mr Al-Balawi (ex-enseignant de français à la faculté des langues et de traduction à l'université roi Saoud) est actuellement le représentant culturel du Royaume d'Arabie Saoudite auprès de l'Unesco à Paris.

- ALBALAWI Ibrahim., 2000 : Les chances du français en Arabie Saoudite : Analyse Sociolinguistique et Didactique, Thèse de Doctorat, Université de Rouen.
- ALHAKIL Souliman., 1995 : Système et politique éducative en Arabie Saoudite, Techno printing press, Ryadh, 347p.
- AL-JOUER Ibrahim., 1995 : La famille et le changement du développement en Arabie Saoudite, Obikan, Ryadh, 194p.
- ALJUHIMAN Abdulkarim., 1980 : Souvenir de Paris, Alfarazdaq, Ryadh, 189p.
- ASALOUM Ahmed., 1991 :L'éducation publique en Arabie Saoudite, international krafex, Washington, 690p.
- CAPELLE Guy et MENAND Robert., 2009 : Le nouveau taxi A1, cours et exercices, Hachette Français Langue Etrangère, Paris,
- CLAUDE Ludivine, LANNIER Muriel, LOISEAU Yves, 2015 : Grammaire essentielle du français : Éditions Didier, Paris).120p.
- CORTES J., 1991 : « Grandes tendances de l'évolution de la recherche scientifique en D.L.E de 1985 à 1989 », in CAHIERS DE LINGUISTIQUE SOCIAL, Coll. Bilans et Perspectives, SUDLA, Université de Rouen.
- CUQ J.P., 1996 : *Une introduction à la didactique de la grammaire en français langue étrangère*. Paris. Didier/ Hatier
- DURIEUX Christine., 1988 : *Fondements didactiques de la traduction française*.
- GIACOBBE J., 1990 : "Le recours à la langue première : une approche cognitive", Le français dans le monde, n spécial : Acquisition et utilisation d'une langue étrangère. L'approche cognitive.
- KLEIN W., 1989 : L'acquisition d'une langue étrangère, Paris, Armand Colin.

- LAPONCE Jean., 2007 : *Loi de Babel et autres régularités des rapports entre langue et politique*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 194 pages.
- MARTINET A., 1991 : Eléments de linguistique générale, 3ème éd., Paris, Armand Collin.
- NOYAU Colette., 1990 : "structure conceptuelle, de mise en texte et acquisition d'une langue étrangère", Langages, , n 100.
- RIGOULET-ROZE David.,2007 : « La "Saoudisation" de l'emploi : un défi démographique autant que socioéconomique, sinon politique », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 23, n° 1.
- VOGEL K., 1995 : L'interlangue : la langue de l'apprenant, Toulouse, presse universitaire du murail.
- ZARATE G., 1983 : « Objectiver le rapport culture maternelle/culture étrangère », in LE FRANCAIS DANS LE MONDE n°181, Hachette/Larousse, Paris, 34-39 .
- ZARATE G., 1986 : Enseigner une culture étrangère, Hachette, paris, 159p.
- ZARATE G., (dir), 1983 : « D'une culture à l'autre », in LE FRANCAIS DANS LE MONDE n°181, Hachette/Larousse, Paris,
- ZARATE G., 1998 : « Pourquoi faut-il expliciter les frontières culturelles ? », in LES LANGUES MODERNES : FRONTIERES, n°1 février, mars, avril 1998, Corlet, Paris, 8 – 15.