**محمد بن تتّا**

**أوديب وليًّا**

**قراءات في الأدب والثقافة**

**مقدمة**

يلم هذا الكتاب شتاتا من المعالجات الثقافية، كتبت أو ألقيت على مدار العقود الثلاثة الأخيرة، تناولت مناحي مختلفة من ثقافتنا الوطنية الشعبية والعالمة. وكان إنجازها في الغالب استجابة لدعوات من الهيئات الثقافية الجماهيرية أو الرسمية، بحيث يجوز أن تفتتح بتلك اللازمة التقليدية "سألني من لا تسعني مخالفته أن أكتب له نبذة مفيدة..." وهذا ما يفسر الملمح الشفاهي في بعض منها، من تكرار يتأتى من عادة التعليم، أحيانا، أو نقص في التوثيق، حينا آخر، ولكنه يجعل منها شهادة على اهتمامات قطاع عريض من المؤسسة الثقافية على مدار ثلاثة عقود حافلة بالتحولات. ولعل هاجس الشهادة هو ما حدا بنا إلى الاحتفاظ بهذه المقاربات كما هي - وإن كنا الآن لا نتفق معها في العديد من الجزئيات والدقائق المعرفية والمنهجية – فلم نضف إليها إلا ما وجدناه ضرورة للإفهام، ولم نحذف منها إلا ما كان تكرارا بينا.

وقد حرصت هذه المعالجات على أن تظل بمنأى عما يعاصرها من "الثقافات الموازية": مثل ما يترفه به الميسورون من تأليف في مختلف حقول المعرفة، فهو يلقى من الحفاوة ما يغنيه عن معالجتنا، ومثل المشروعات الثقافية "الضيقة" أو المحلية التي تسعى إلى احتكار موروث ثقافي وطني لاستدامة مجد أسري تليد.

لقد كنا دوما مقتنعين بأن الثقافة العربية كل لا يتجزأ، وأن الخصوصيات المحلية – على أهميتها - ليست مساغا لبناء حدود ثقافية ترسخ الحدود السياسية (التي هي اعتباطية في كثير من الأحيان). وليس يخفى أن النزاعات على الحدود الثقافية بين الدول الوطنية قد قادت داخل الدولة القطرية إلى تقطيعات ثقافية إدارية أو عشائرية تؤول إلى إفراغ المشروع الثقافي من مضمونه الحضاري. من أجل ذلك لم يكن من وكدنا في هذا العمل أن نحامي عن نصوص الثقافة الوطنية وأن ننوه بأعلامها على النحو الذي ينحوه ربيون كثير من متأدبة العرب اليوم في البلاد التي هي في عرفهم أطراف، ففي محاولات الوصف والفهم والتأويل مناديح عن التمدح والتقريظ.

أخيرا، ننبه إلى أن الفصول التي نضعها اليوم بين يدي القارئ الكريم، وإن كانت في مجملها محكومة برؤية واحدة، تتوزعها مجالات ثلاثة هي السرد والشعر والفصيح والثقافة الشعبية، عملنا دوما على تبيان الوشائج التي تربط بعضها ببعض. وحسبنا من هذا العمل أن يجد فيه المهتم بهذه المعارف ما يدفعه إلى تدقيق معنى أو تقويم عوج، وبالله التوفيق.

**محمد بن تتا**

**الفهرست**

**في السرد**

أوديب وليا قراءة في "مدينة الرياح" لموسى ولد أبنو

ملامح الخصوصية في السرد الموريتاني الحديث

حاضر السرد الموريتاني

عروة الزمان الباهي لعبد الرحمن منيف

نوازع التجربة السردية

القصة القصيرة بموريتانيا

التبتابه للأستاذ أحمد حبيب الله

حوار مع جريدة الشعب

**في الشعر**

مناهج شرح الشعر القديم لدى الشناقطة للدكتور محمد محمود ولد صدفه

الشعر والتواصل بين الحضارات

العلم الشنقيطي و"الفلسفة" المشرقية: حول الإسهام الشنقيطي في النهضة العربية الحديثة

**في الثقافة الشعبية**

المداحون ببلاد شنقيط: محاولة لتلمس الأصول

من قيم الفتوة في الشعر الشعبي: "الغفلة "و"الضلال"

بعض ملامح الرمز ودلالاته في الصحافة الشعبية الساخرة

**في السرد**

**أوديب وليا**

**قراءة في "مدينة الرياح"**

**لموسى ولد أبنو**

(الآداب، بيروت، العدد 3 /4 آذار/ مارس 1997)

1. تتقاطع في "مدينة الرياح" ألوان مختلفة من الكتابة وتتعايش حساسيات جمالية متنوعة. وهذا طبيعي إن كانت الرواية الحديثة – كما يقول فلاديمير كريزنسكي – "ملتقى للعلامات"([[1]](#footnote-1))، طبيعي إن كان الكاتب، بحكم اطلاعه على الجنس الأدبي أو المجال المعرفي الذي يكتب فيه، يحاور –بالضرورة – أو يستهلك أو يجتر نصوصا قد اطلع عليها من قبل.

ورغم تنوع الأشكال التي يكتسيها حضور نصوص الآخرين وخطاباتهم، في "مدينة الرياح" فإن هذه المقالة سوف تقتصر على شكل واحد من تلك الأشكال، هو حضور النصوص الغائبة عن النص أو "النصوص الخلفية" التي تشكل إحدى أقوى إمكانات التناص الأكثر فعالية وتأثيرا في النص من حيث تشكيل لغته وخلفيته المعرفية وتتمثل في موضعة ميتا – نص([[2]](#footnote-2)) فلسفي يدخل في علاقة مع النص الروائي"([[3]](#footnote-3)) أي أن هذه المقالة تسعى إلى الكشف عن ملامح ذلك الجدل المتخفي بين "مدينة الرياح" وهي تسعى إلى رصد وبلورة ما يعاصر كتابتها من لغات اجتماعية([[4]](#footnote-4)) من جهة، وبين النصوص الخلفية المستترة خلفها حاملة مواقفها من العالم مسربة إياها عبر النص الروائي.

1. نصان يكمنان خلف "مدينة الرياح" مؤثرين – من بين نصوص خلفية كثيرة – بشكل كبير في تشكيل بنيات النص الروائي هما أسطورة الملك أوديب في صراعه مع القدر من جهة، وما يرتبط بسورة الكهف من قصص وتفسير وتأويل صوفي يتمحور جميعا حول معضلة الاختلاف في تقييم عمل الإنسان، بين منظور المعرفة الإنسانية المحدودة ومنظور المعرفة الإلهية المطلقة، من جهة أخرى.

2-1- ويطالع الوجه الأوديبي للرواية قارئها منذ الفصل الأول، فـ"قارا" (بطل الرواية) يلقي به أبوه (مقابل قطعة ملح) ليبدأ الرحلة التي ستؤول به إلى الموت على قمة جبل([[5]](#footnote-5)) ويتضح هذا الوجه أكثر مع النبوءة إذا تقدمنا في الجزء الأول.

"لم أر في حياتي عمرا بهذا الطول، وهذا الشقاء، هذا الرجل سيشرب من عين الخلود.. لكن سيقتله ابنه"([[6]](#footnote-6)) الذي حملت به أمه قبل هذه النبوءة بقليل([[7]](#footnote-7)) وإذا أخذنا بمنطق التناسخ الذي يسود النص، فإن هذا الابن سوف يتزوج أمه (فاله الثالثة)([[8]](#footnote-8)).

2-2- غير أن قارا يمتاز عن أوديب الإغريقي- ومنذ بداية الرواية أيضا([[9]](#footnote-9)) بانه دخل كغيره من عبيد أوداغست الإسلام، وامتاز من بينهم جميعا بإتقانه للعربية والنحو، وحفظه للقرآن والتفسير وبأنه لم تفته "مطلقا أي مناظرة من المناظرات اليومية بين الطلاب حول القوة والعرض وعلاقتها بالفعل، والأفعال الإنسانية وعلاقتها بالخلق الإلهي وتقديم الكون والكفر الأكبر والكفر الأصغر وحكم أبناء المشركين وحكم المنافقين ومسألة دلائل النبوة ومسألة الوحي والكرامة"([[10]](#footnote-10)). وإذا كان أوديب قد أسلم على هذا النحو فقد يكون وجوده في مجتمع إباضي متساهل في أمور الدين يرى في "ارتكاب الكبائر كفر النعمة لا كفر الملة"([[11]](#footnote-11)) قد شكل بالنسبة له حافزا للبحث خلف ظاهرة الشريعة عن باطن الحقيقة فاعتزل الناس – على غرار فتية الكهف – منتظرا رحمة الله، حتى جاءه الفتح "وانكشف له" الحجاب عن الخضر عليه السلام، أي أنه صار "صالحا" أو "عارفا" أو "وليا".

ولا يقتصر تأثر الرواية بسورة الكهف وما يتصل بها من التفسير والتأويل، على هذا الحد. فالتمفصل الثلاثي للرواية يأتي على غرار السورة والقصص المفسرة لها، وفارا يلقي الخضر عليه السلام([[12]](#footnote-12)) أي يبلغ – على غرار موسى عليه السلام – مجمع البحرين الذي يعني في بعض التأويلات الصوفية ملتقى المعرفة الإلهية والمعرفة البشرية، "وينسى نفسه" كما نسيا حوتهما، والحوت في بعض التأويلات الصوفية أيضا هو النفس البشرية. ومشاركة الخضر في تخريب أوداغست([[13]](#footnote-13)) أليست تلخيصا لكل قصته مع موسى عليه السلام. ألم يخربها لا ليهلك أهلها، بل لتفادي كارثة بيئية وشيكة الوقوع، كما خرق السفينة لا ليغرق أهلها بل ليجنبها رغبة الغاصب لأنها كانت لمساكين يعملون في البحر، مثلما "البيئة" لمساكين يرعون في البر، وإنقاذه للبيئة – رغم فسق أهلها – بعد أن كادت تنهار، ألا يذكرنا بإقامته للجدار بعد أن كاد ينقض، لأنه كان لغلامين يتيمين في المدينة مثلما البيئة لأمة "يتيمة" يجب أن تحفظ لها حتى تبلغ أشدها وتستخرج كنزها؟

وإبادة أوداغست أليست تماثل من بعض الوجوه قتل الغلام حتى لا يرهق، طغيانا وكفرا، أبويه اللذين كانا مؤمنين؟ هذه البصيرة النافذة من حجب "الغيب" لتمييز الخير من الشر، كما تسل الشعرة من العجين إذا قورنت بسعي ابن ياسين لتخريب المدينة تغييرا للمنكر ليترك البلاد – دون أن يعلم – غنيمة باردة لكبلاني، أو قورنت بتضحية المجاهدين لتحرير الأرض – غير عالمين – أنهم يتركونها لـ"تنكل"، ولدت لدى القارئ شعورا بأن الرواية "تحكم" بقصور البصيرة الإنسانية – وحدها – عن إدراك الخير وأن التاريخ ينبغي أن يفهم خارج معايير البشر، أي بعبارة أخرى أن يفهم التاريخ خارج التاريخ.

3- ورغم هذا "الموقف من العالم" المهيمن على الرواية فإن خطاب السارد وخطابات الشخصيات والرطانات المهنية والأجناس المتخللة كانت كلها سبلا لإبراز اللغات الاجتماعية المعاصرة لكتابة الرواية بما تحمل من رؤى مغايرة إن لم نقل رافضة لموقف الميتانصّ.

3-1، ولعل اللغة "النحاسية" (نسبة إلى ذوي البشرة النحاسية)([[14]](#footnote-14)) أكثر هذه اللغات حضورا مباشرا في خطاب السارد وفي خطابات الشخصيات بالإضافة إلى حضورها مشخصة لغيرها من اللغات منذرة في جميع الحالات، وبأسلوب لا يخلو من التحريض أحيانا، بوقوع الواقعة، وصول تنكل ولد معطى الله إلى الحكم:

"وعند وصول تنكل إلى الحكم وقع اتفاقا مع الأمم المتحدة بموجبه صنفت المجدبة الكبرى منطقة دولية لتخزين النفايات السامة"([[15]](#footnote-15)).

"في الحلم، مرة، رأيت تلك الصورة العفريتية (صورة تنكل) عرفت أن صاحبها حفيدي"([[16]](#footnote-16))

"تنكل! ومن يكون تنكل؟! الغوث الملوث رئيس البرزخ"([[17]](#footnote-17)).

كما نلمس هذه اللغة النحاسية وعيا مؤسلبا لخطاب الآخر في الأجناس المتخللة (شريط الفيديو، نشرة الأنباء...).

"تربطهم (شركة النفايات) بدولتنا علاقات مثمرة"([[18]](#footnote-18)).

"تمكنت هذه المرة من قراءة السطور تحتها: فخامة الرئيس تنكل ولد معطل رئيس جمهورية المنكب البرزخي الديمقراطية" وتحت ذلك بحروف حمراء: "عملات صعبة بأي ثمن"([[19]](#footnote-19)).

غير أن الحضور الأكثر تميزا للغة هذه الشريحة من المجتمع إنما يتجلى في تلك الرطانة المهنية (مصطلح التدنيت) التي فرضت نفسها منذ البداية، بكل دلالاتها، إطارا ومنطقا وإيقاعا لزمن النص، إنها رؤية للعالم وتراتبية للمجتمع وقرون من المجد والسطوة ستمحى كلها كما سيمحى الكون أو الأرض، على الأقل، بالتزامن مع وصول تنكل إلى الحكم على نحو ما اندثرت أوداغست وصارت شبحا يبحث عنه في مجاهل الصحراء.

ورغم كون هؤلاء "النحاسيين" – تقليدا – أصحاب الخطاب الديني الذي يماثل خطاب الميتا – نصّ فإنهم في الرواية يرفضون منطق "العناية" و"اللطف".

"نعم أضاف آخر، إذا كان ثمة بصيص أمل فلن يأتي إلا من هذه الأرض اللعينة"([[20]](#footnote-20)).

"نعم، سمعنا أكاذيبك.. أنزل عن الطاولة.. أخرج.. دعنا نلعب"([[21]](#footnote-21)).

3-2- غير أن الرواية لا تغيب بالكامل لغة الشريحة الاجتماعية الأخرى، فهي وإن كانت لا تلقي لنا أي ضوء على "المشروع" الاجتماعي الذي توج بوصول تنكل إلى الحكم في جمهورية البرزخ الديمقراطية، فإن ثورة ٌقارا وأصحابه في أوداغست كانت فرصة لمظهرة هذه اللغة:

"إن في هذا البرزخ مصادرات للحرية وفيه قوانين تسمح بأن يعامل الرجال كأشياء وليس كبشر وفيه العبودية، لكن، ومن موقف مطلق، لا يمكن ممارسة أي ضغط ضد الإنسان لأن كل واحد حر في ذاته أو هو ذات حرة، يستطيع أن يؤكد حريته تجاه الضرورة وأن يتنكر لكل ما يتعلق بواقعه الحاضر"([[22]](#footnote-22)).

"المسألة مسألة حق طبيعي، لا بد أن نلغي واقعنا الحاضر إذا أردنا أن نثبت أنفسنا وأن نبرهن على أننا رجال أحرار. وبما أنه من الضروري للبشر أن يصارع بعضهم بعضا فالذين اختاروا الحياة بدلا من الحرية يكونون عاجزين عن الفعل بذواتهم وعاجزين عن إثبات استقلاليتهم"([[23]](#footnote-23)).

"لماذا المساواة في الصلاة والقهر في الحياة؟ لماذا يكون حظ الناس من الدين مظاهره الشكلية ويتجاهلون الجوهر الفاضل ويعيشون في الظلم والجور؟"([[24]](#footnote-24)).

3-3- وثمة لغة ثالثة تسود النص منذ بداية الجزء الثاني آمرة ناهية واعدة متوعدة هي لغة "النصراني" المستأثر بالفعل، بالفحولة، بالإنجاب، جاعلا من غيره موضوع للانفعال والعقم والخصاء.

"اجلسا.. إقرأى جيدا قبل أن توقعا هذه عقود العمل والإقامة. أنتما في الواقع عمال مجبرون.. لكن دستورنا يضمن حقوقكم"([[25]](#footnote-25)).

"فكروا فيما شئتم.. قولوا ما يحلو لكم.. اكذبوا.. اسرقوا، غشوا، لكن حذار مما يمس الأمن العمومي"([[26]](#footnote-26)).

ونظرا للطبيعة الآمرة الناهية لهذا الكلام، وإحاطته بكل شيء فإنه يلتبس أحيانا على القارئ، مع الكلام الديني، كما التبسا على السارد البطل:

"أنا لم أقل له شيئا. هل جاءه الخضر هو أيضا وأعطاه الخبر؟"([[27]](#footnote-27)).

4- كان بودي في ختام هذه المقالة أن أطرح على "الولي قارا" "سيدي قارا" (لنلاحظ في الاسم بداية ونهاية اسم ابن ياسين: سيدي عبد الله مول الكارا) ، بعد أن التمس منه صالح الدعاء، هذا السؤال:

لماذا تستنكر – نفعنا الله ببركتك – أن يكون كل زمن أسوأ من الزمن الذي قبله، ما دام "الصالحون" من أمثالك، و"المثقفون" أمثالك، يتراجعون عن كل قناعة، بعد ضربة واحدة من هراوة بيد شيخ أعور؟ لماذا لم تحاول – حين تحررت – أن تلتحق مثلا بابن ياسين؟ لماذا لم تلتحق – إذا لم تكن تريد إلا الموت – بالمجاهدين لتموت شهيدا؟.

وأخيرا، لماذا، أيها الولي، تتحامل كل هذا التحامل على ابنك تنكل، ألا يشفع له أنه "كان أبوه صالحا"؟ ليس له شركاء عاشوا من قبله مئات السنين؟ بل ألست أنت شريكا له في الإثم، وأنت تعلم أكثر من غيرك أنك ألقيت به، أيها الولي، شهوة آثمة، في أوداغست منذ قرون؟

**ملامح الخصوصية في السرد الموريتاني الحديث**

(الأديب، السنة الأولى، العدد 3 دجمبر 2006 تحت عنوان: السرد العربي الحديث والسرد الموريتاني: الخصوصية والتعالق)

يقصد بالسرد الموريتاني، في هذه الورقة، المكتوب باللغة العربية من نصوص الرواية والقصة القصيرة، أو من نصوص مكتوبة في أفق الرواية أو القصة القصيرة خلال العقود الثلاثة الماضية. أي منذ بداية السبعينات من القرن العشرين، ويراد بالسرد العربي، أساسا، السرد العربي الحديث المحصور زمانيا في حدود القرن العشرين والمحصور مكانيا في مصر والشام، على أن يجتزأ، في هذه الورقة، من السرد الموريتاني ومن السرد العربي الحديث بالنص الإبداعي دون إيلاء الخطاب حوله نفس العناية.

ووكد هذه المداخلة من تناول التعالق بين الطرفين الإبانة عن الخصوصية في السرد الموريتاني أي ما حققه هذا السرد من انزياح عن قواعد كتابة النوع الأدبي – مثلا – كما تم تمثلها في المركز، دون أن ينفي ذلك كونها "مشتركا" مع بعض ما سوى المركز من الأطراف، هذه الخصوصية – وإن كانت نصية – لا يتسنى في رأينا تناولها بمعزل عن السياق. ومن ثم فقد آثرنا تناول بعض ملامح الموضوع من خلال المحاور التالية:

* السياق: أي سياق نشأة السرد الموريتاني مقارنا بسياق نشأة السرد العربي الحديث.
* النص: أي ملامح التشاكل والتمايز بين النصين الموريتاني والعربي الرسمي الحديث.

**في السياق.**

ربما كان علينا أن نتحدث عن السياقات بصيغة الجمع، لأن الأمر في الواقع – لا يتعلق بسياق واحد بل بسياقات تنتظم في شكل دوائر موجية أو تتداخل أحيانا، فلا مناص عند دراسة السرد الموريتاني الحديث أو السرد العربي الحديث من أن نأخذ في الحسبان أن هذه الأشكال التعبيرية – من حيث المنشأ على الأقل – منتمية لحقل ثقافي مغاير وأنها استنبتت في الثقافة العربية في ظل خيارات نهضوية محددة واضحة على مستوى المركز، لتستنسخ فيما بعد، وفي فترات متفاوتة، من لدن الأطراف ومنها بلادنا.

ومن أجل ذلك يكون من المفيد الإلمام بسياق نشأة هذه الفنون في ثقافتها الأصلية إذ لا غنى عنه لاستيعاب السياق العربي العام الذي لا غنى عنه – هو أيضا- لتناول التجارب الوطنية.

بإيجاز شديد، يمكن القول إن نشأة أبرز هذه الفنون جاءت مساوقة لتحولات اجتماعية وثقافية جلى صاحبت صعود الطبقة البرجوازية في مجتمعات أوربا، استتبعت البحث عن أشكال تعبيرية تتجذر من خلالها القطيعة مع ثقافة الطبقة الارستقراطية الآفلة. ومن ثم وجدنا الشكل السردي الأبرز آنئذ – الرواية – في رأي منظريه وكتابه، شكل الحرية والانعتاق والنزوع إلى المطلق، الشكل الذي يستجيب لحاجات الطبقة الصاعدة، وهذا طرح مشهور لدى الرومانسية الألمانية الأولى ولدى هيجل وجورج لوكانش وغير هؤلاء.

* هذا البعد "التحديثي" لم يكن – بطبيعة الحال – غائبا عن أذهان دعاة المواقف العصرانية من النهضويين العرب الذين اعتبروا الثقافة الغربية نموذجا كونيا يشكل احتذاؤه في السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة شرط النهضة المنشودة. ومن هنا كان نقل الفنون المستحدثة إلى اللسان لعربي من أجل غاية قد تبدو لنا اليوم طفولية: هي أن يصبح الأدب العربي نسخة من آداب أوربا. وكان اختيار شكل أساسي للكتابة – في حد ذاته – موقفا من الجدل النهضوي الدائر: فكتابة القصيدة – مثلا – على طريقة حافظ إبراهيم موالاة لا مواربة فيها للطرح السلفي بينما تعتبر كتابة الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية موقفا عصرانيا (ليبراليا كان أو اشتراكيا) يرى الخلاص من التخلف مشروطا بالاندماج في قيم الثقافة الغربية.

في مشرق العالم العربي اتسم هذا الخلاف بكثير من الحدة بفعل التعايش داخل مجتمعاته بين أهل ملتين يتبنى كثير من أبناء الواحدة الطرح السلفي ويتبنى أبناء الأخرى، بشكل شبه كامل الطرح الليبرالي، وهو ما استدعى التعاطي مع إشكاليات من نحو الدين والدولة والأصالة والمعاصرة.. يراها بعض الباحثين تعميما لمشاكل قطرية، أو تأميما لها.

لنخلص إلى أن فنون السرد العربية الحديث نشأت – تحديدا – في كنف الطرح الليبرالي القومي عربيا كان أو فرعونيا أو فينيقيا، هذا الطرح الذي بدأ يفقد ما كان له من ألق في فترة ما بين الحربين حين تعرف المثقفون العرب على الوجه الآخر لأوربا، وجه الاستعمار والتوسع.. إلخ، ليفلس بشكل جلي في منتصف القرن العشرين ولكن بعد أن تبوأت الفنون التي نشأت في كنفه مكانتها داخل النص الثقافي العربي وبعد أن أصبح لدينا كتاب من أمثال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحي حقي... أي أن هذه الفنون أصبحت واقعا ثقافيا يتعاطى معه بغض النظر عن المنشأ والخلفية الإيديولوجية البدئية.

ومنذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين سادت الساحة العربية رؤى نهضوية يمكن أن نطلق عليها تسمية اليسار العربي رغم التباين الكبير بين مكوناتها، كان القاسم المشترك بينها – على تفاوت كبير أيضا – احتذاء النموذج الأوربي الشرقي بدلا من النموذج الأوربي الغربي في السياسة وفي الاقتصاد وفي الثقافة أيضا.

وكانت سنة 1967 – في رأي كثير من الباحثين – بداية مرحلة جديدة لغير قليل من أصحاب هذا الطرح، إذا كانت النكسة مساءلة للمشروع النهضوي ومحاسبة. وليس من الصدف أن نجد في العالم العربي، غير بعيد من هذا العهد نزوعا طاغيا إلى التنقيب في التراث بحثا فيه عن جذور فنية للفنون الأدبية المستحدثة كالرواية والمسرح، يمكن أن نلاحظ ذلك في مختلف حواضر المركز في مصر وسوريا والعراق ففي مصر مثلا نجد على الراعي وموسى سليمان (الذي أعيد طبع كتابه عن الفن القصصي عند العرب سنة 1969) وعلى عرسان الذي نشر سنة 1971 الظواهر المسرحية عند العرب (سوريا) ومحمد حسين الأعرجي (من العراق) الذي نشر في التمثيل عند العرب 1978...

* ويمكن أن نلاحظ موازاة مع ذلك تنامي الدعوات السلفية الجديدة التي كانت، بطبيعة الحال، أقل استعدادا للتعاطي مع الغرب الذي لم يكن في هذه المرحلة خطرا محتملا على دار الإسلام كما كان في عهد الأفغاني ومحمد عبده بل أصبح خطرا واقعا يحتل، بشكل أو بآخر، بلاد المسلمين ويهيمن على مساحات لا يستهان بها من عقول أبنائها.

هذا السياق العربي العام كان لمختلف جوانبه تأثيرها في النص السردي الموريتاني لاحقا.

وكان ممن اهتم بسياق نشأة السرد في موريتانيا السادة محمد ولد عبد الحي في التجديد في الأدب الموريتاني (1989 كلية الآداب بمنوبة) أحمد حبيب لله في تاريخ الأدب الموريتاني (1995) محمد الحسن بن محمد المصطفى في الرواية الموريتانية: مقاربة للبنية والدلالة (1996) ومحمد الأمين ولد مولاي إبراهيم في بنية الخطاب ودلالتها في القبر المجهول 2000 وغير هؤلاء من كتاب المقالات.

ويكاد يجمع بين هذه المعالجات كلها القول بعاملين اثنين كان لهما الأثر البالغ في نشأة الفنون السردية أولهما خارجي هو الاستعمار وما قاد إليه من تحولات سياسية ولدت الحاجة، موضوعيا، إلى شكل تعبيري جديد.

أما الثاني فهو التحضر القسري الذي فرضته ظاهرة الجفاف وما سببته من تفكيك لأنماط الإنتاج التقليدية وإنشاء للمدن المرتجلة بما تأسست عليه من إرث البداوة وآثار الثقافات الوافدة والمتاخمة. هذه المدن المرتجلة كانت وجهة لجميع الساعين إلى حياة أفضل عن طريق العلم والعمل ومصطرعا لجميع الأطروحات الثورية العالمية والمشروعات النهضوية العربية" ما عدا الطرح الليبرالي القومي الذي نشأت هذه الفنون في كنفه أصلا.

في هذا السياق الموصوف آنفا، يقر رواد الفنون السردية لدينا بأن محاولاتهم الأولى كانت نابعة من تساؤل طفولي: لماذا لا يكون لنا مثل سائر الأقطار العربية أدب قصصي؟ ومن ثم "اتخذ القرار" لسد هذا النقص فكانت المحاولات الأولى المعروفة. معنى ذلك أن نشأة السرد الموريتاني الحديث لم تكن احتذاء للنماذج الغربية أو وعيا بالحاجة إلى شكل تعبيري وإنما كانت سعيا إلى تأكيد انتماء هزته قرون من القطيعة تلتها عقود من التحولات.

وكانت هذه النشأة في عهد لا يزال فيه للفكر الثوري في البلاد وفي العالم ما كان له من ألق وكانت البدائل جاهزة وواضحة. وحين بدأت أسفار الثورة وأحلام النهوض تفلس، كانت هذه الفنون قد أصبحت هي أيضا – في بلادنا – واقعا ثقافيا يتعاطى معه بغض النظر عن المنشأ والخلفية الإيديولوجية البدئية.

وإذا كان السرد العربي الحديث قد نشأ في قطيعة مع التراث العربي فإن السرد الموريتاني الناشئ كان سليل الثقافة المحظرية بكل مكوناتها ووريث سرود الصحراء وفضاءات التعدد الثقافي والعرقي، وذلك ما سيشكل ملامح التميز في النص السردي الموريتاني.

**النص السردي:**

يحذو النص السردي الموريتاني حذو النص السردي العربي الحديث، فأغلب الأشكال التعبيرية العربية الحديثة قد تم احتذاؤها وأغلب الحساسيات الفنية تلوح ملامحها في النصوص السردية الموريتانية الحديثة. صحيح أن هذه النصوص الموريتانية تستعصي على التحقيب والتصنيف أحيانا بفعل تداخل المذاهب الفنية في تجربة الكتاب الواحد وغياب الرؤية الفنية المهيمنة على مجمل إبداعات الكتاب. وللدكتور مولاي إبراهيم في هذا المجال تحقيب معروف على أننا لا نريد هنا التوقف عند مسألة التصنيف والتحقيب وبيان مرتكز منحى فني محلي من مذاهب السرد العربي الحديث، فسوف نجتزئ بالوقوف عند بعض مظاهر الخصوصية في هذه التجارب الوطنية.

* **أ- في مستوى الشكل واللغة:**

يلاحظ محمد ولد عبد الحي في "التجديد في الأدب الموريتاني" اعتماد بعض نصوص المدونة التي اشتغل بها تقنيات تخالف القواعد المدرسية للنوع. كما يلاحظ مولاي إبراهيم في بنية الخطاب ودلالاتها في القبر المجهول، أن النصوص المذكورة (مجموعة "من كرامات الشيخ"[[28]](#footnote-28)) قد كتبت في أفق القصة القصيرة وأنها تتكئ على النثرية التراثية.

هذه النصوص، ببساطة، لا يسوغ تصنيفها ضمن الأشكال السردية الوافدة من أوربا إذ أنها تستثمر عن وعي أشكال القص التراثي سعيا إلى التميز عن تلك الأشكال الأوربية فنيا ولغويا. وهذا ما يبعدها عن النثرية العربية الحديثة التي تتكئ على الأشكال الغربية من جهة ولا تحفل بالملمح اللغوي التراثي – المحلي من جهة ثانية، خوفا من إبراز الخصوصية القطرية وسعيا من الكاتب إلى ترسيخ النموذج المرتضى من لدنه على أنه "النموذج" العربي الأمثل.

وإذا كان هذا الاستثمار لأشكال القص التراثي انزياحا عن القواعد كما تم تمثلها في المركز فما الذي يحول دون اعتبارها استنساخا لتجربة من تجارب الكتابة في الأطراف مثل "حدث أبو هريرة قال" مثلا؟ لقد لاحظنا في بداية هذه الورقة أن ما يمكن اعتباره خصوصية نسبة إلى المركز يمكن أن يكون مشتركا مع بعض الأطراف، وهذا جلي في هذا المثال المسوق آنفا، على أن ثمة فرقا جليا في طرائق استثمار الأشكال التراثية في "حديث أبو هريرة قال" وفي التجارب الموريتانية، إذ أن الأول استثمار للشكل التراثي التاريخي بينما الثاني تطويع للشكل نفسه لملاءمته مع المضمون الاجتماعي اليومي المعيش.

وترتبط بمسألة الشكل هذه مسألة اللغة حيث نجد كثيرا من التجارب السردية الموريتانية تكتب بلغة فصحى ذات صبغة محلية واضحة للعيان، قوامها تفصيح الألفاظ الحسانية في الحوارات واستخدام الرمز المألوف محليا.. إلخ. وقد ظهرت بوادر هذا الاتجاه في الأسماء المتغيرة وتبلور بشكل ملموس في أواخر التسعينات من القرن الماضي من خلال نصوص مثل "أولاد أم هاني"[[29]](#footnote-29) و "رحم الأرض"[[30]](#footnote-30) .

* **ب – الموضوعات:**
* يذهب بعض المنظرين إلى أن جنسا أدبيا ما في فترة زمنية معينة تغلب عليه تيمة مركزية يشكل معظم النصوص تنويعات مختلفة عليها، بحيث يكون القول مثلا أن التيمة الغالبة على رواية أمريكا اللاتينية مثلا هي تيمة الدكتاتور. وإذا صح هذا كان بالإمكان اعتبار قافلة الملح (بكل دلالاتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية) تيمة مركزية في السرد الموريتاني.

وهذا ما دفع معلقا مشرقيا منذ سنوات قلائل إلى ملاحظة الأواصر المتينة بين رواية موريتانية (مدينة الرياح) وبين الرواية الزنجية الإفريقية، فهل يشكل هذا الملمح مظهرا من مظاهر الخصوصية الموضوعية في السرد الموريتاني؟

الواقع أنه إذا كان بالإمكان اعتبار هذا الملمح انزياحا عن آداب المركز فإنه يشكل – هو أيضا – نقطة التقاء مع طرف آخر من الأطراف، فالقارئ العادي للرواية في السودان يمكن أن يلاحظ مثل هذا المنحى. غير أن المتتبع للأدب السوداني يستطيع بوضوح أن يلاحظ ،مع بعض نقاد السودان، أن هذه التيمة تتجاوز "مجرد الحنين إلى وطن خلاسي" إلى التساؤل الصريح حول الهوية أعربية هي أم إفريقية أم خليط بينهما؟ وهو ما طرحته في الستينات جماعة الغابة والصحراء، وهو ما نلمسه عند محمد المكي إبراهيم ومحمد المهدي المجذوب وعند الروائي إبراهيم إسحق في "أخبار البنت مايا كايا".

الفرق هنا، كذلك، واضح بين السرد الموريتاني ونظيره السوداني ورغم التماثل في كثير من السياقات ورغم الاشتراك في بعض التيمات.

وفي ختام هذه الورقة نود أن نخلص إلى أن السرد الحديث في موريتانيا ليس يخلو من خصوصية بالنسبة إلى المركز بالمعنى الذي حددناه من قبل، غير أنه يجدر التنبيه، كذلك، إلى أنه في العقود الأخيرة بدأت تطالعنا من مختلف الأطراف أعمال سردية نقدية أو إبداعية بدأت تفرض نفسها على مستوى الساحة الأدبية العربية. وفي رأيي أن مرد ذلك إلى الاتكاء على المشترك العربي من جهة أعني التراث وإلى تجاوز عقدة الخوف من إبراز الخصوصية المحلية التي يتوهم البعض أنها تؤول بالأدب العربية إلى آداب قطرية، فيتسامون عن الملابسات المحلية ظنا منهم أن ذلك سبيل الأدب العالمية..

**حاضر السرد الموريتاني**

(الأديب، العدد الأول، فبراير 2006 بعنوان : واقع السرد الموريتاني)

يوحي هذا العنوان بدءا، بأن المتكلم فيه قد أحاط بجليله ودقيقه وقتله – كما يقولون – بحثا، أو أن لديه من اليقين والوثوقية ما يرى به أنه كذلك. غير أن هذه العجالة من الأمرين كليهما براء، فلا هي متصفة بالإحاطة ولا بالوثوقية من باب أحرى. فقصاراها أن تقدم ملاحظات سريعة حول النص السردي الموريتاني وسياقي نشأته وتلقيه وبعض العوامل التي أثرت فيه.

كان لمختلف جوانب السياق العربي العام (الموصوف في الورقة السالفة) تأثيرها في النص السردي الموريتاني الذي نشأ سياق مغاير كان موضوعا للدرس من لدن عدد من الباحثين، ممن اهتم منهم – على وجه الخصوص – بسياق نشأة السرد الموريتاني، السادة الأساتذة: محمد ولد عبد الحي في التجديد في الأدب الموريتاني (1989، كلية الآداب، بمنوبة تونس) أحمد ولد حبيب الله (تاريخ الأدب الموريتاني، اتحاد الكتاب العرب 1996) محمد الحسن بن محمد المصطفى في (الرواية الموريتانية مقاربة للبنية والدلالة) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1996، محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم في: (بنية الخطاب ودلالاتها في رواية القبر المجهول) الصادر عن المكتبة الأكاديمية سنة 2000.

ويمكن أن تضيف هذه الأعمال بعض المقالات التي على هذا النحو، مثل المقدمة التي صدرت بها مجموعة (من كرامات الشيخ) ومداخلة منشورة في العدد الأول من الموكب الثقافي 1991 لمحمد ولد تتا، ومثل تقديم الأستاذ أحمد ولد حبيب الله للملف الخاص بالقصة الموريتانية في مجلة القصة المصرية 1995، ومقال مولاي إبراهيم في مجلة الآداب اللبنانية 1997، وغيرها.

هذه المعالجات كلها يكاد – كما أسلفنا في ورقة سابقة – (يجمع بينها القول بعاملين اثنين كان لهما بالغ الأثر في نشأة الفنون السردية الجديدة، وأولهما خارجي هو الاستعمار وما قاد إليه من تحولات سياسية واجتماعية ولدت الحاجة – موضوعيا – إلى شكل تعبيري جديد، أما الثاني فهو التحضر القسري الذي فرضته ظاهرة الجفاف وما سببته من تفكيك لأنماط الإنتاج التقليدية، فقد كانت "المدن المرتحلة وجهة لجميع الساعين إلى حياة أفضل، عن طريق العلم والعمل، ومصطرعا لجميع الأطروحات الثورية العالمية والمشروعات النهضوية العربية).

كان لابد من أشكال تعبيرية تستطيع تتبع هذه التحولات، ومن ثم نشأت الفنون الجديدة كأشكال تستطيع لم شتات هذا الواقع المتبدل الممزق لتجعل له أفقا ومعنى.

ومن الجدير أن ينبه إليه هنا، أننا لم نتلق هذه الفنون الغربية إلا عبر الوسيط المشرقي المتمثل أساسا في كتاب مصر.

لكن التأثير الخارجي والمحاكاة – مهما يكن دورهما – لا يستطيعان دون العوامل الخاصة بالبنية الاجتماعية، تفسير نشأة هذه الأشكال التعبيرية واستيعاب المحيط الثقافي لها.

وهكذا نشأت هذه الأشكال على إيقاع التحولات الاجتماعية المحلية، في وقت كان لا يزال فيه للفكر الثوري في البلاد وعلى مستوى العالم كل ما كان له من ألق، مبشرة ببديل جاهز وواضح. وحين تبدل الواقع – على مستوى الوطن العربي والعالم أجمع – كانت هذه الفنون قد أصبحت هي أيضا واقعا ثقافيا يتعاطى معه بغض النظر عن المنشأ والخلفية الإيديولوجية البدئية.

**ثانيا: في النص: ملاحظات حول مجريي الكتابة والقراءة**

تتوزع النص السردي من الوجهة الصنفية (générique) ثلاثة فنون هي النص المسرحي والنص الروائي والنص القصصي القصير، ومن الطريف أن هذا الترتيب التاريخي يأتي معكوسا في التجارب الوطنية، فالقصة القصيرة التي هي أحدث هذه الفنون نشأة في الأدب العربي وفي آداب العالم، هي أقدم فنون السرد الموريتاني الحديث، أما المسرح الذي هو من أقدم الفنون في العالم، فلا يزال في بلادنا في حكم الغائب، وسوف نحاول أن نخص كلا من هذه الفنون بفذلكة مفيدة – إن شاء الله – مراعين ترتيب ظهورها، وقد كنا نود أن نتناول النص السردي الموريتاني من وجهتين: من وجهة الكتابة: محاولين الإبانة عنه نشأة وتطورا وحساسيات فنية، ومن جهة التلقي: مبتغين من وراء ذلك التوقف عند تلقي هذه الفنون المنقولة من ثقافة أخرى في الثقافة المضيفة – إن سمحنا باستخدام مصطلح التراجمة – وعلى مستوى القراء النموذجيين أي النقاد من جهة ثانية.

وهذه الفنون هي:

1. **القصة القصيرة**:

هي أقدم المتداول لدينا من النصوص السردية عهدا "ومن أقدم الذين جربوه – يقول محمد ولد عبد الحي- كابر هاشم ومحمد فال ولد عبد الرحمن، وأهم تجربة عثرنا عليها كما وكيفا هما تجربتا محمد فال ولد عبد الرحمن ومحمد ولد تتا" (عبد الحي 1989).

ويستدرك على الباحث هنا أنه كان من أوائل من جربوا هذا الشكل إلى جانب كابر هاشم ومحمد فال، المرحوم إسلم ولد بيه والخليل النحوي، فضلا عن ذلك، كانت في ذلك التاريخ، نهاية الثمانينات – في حدود علمنا – ثلاث مجموعات لم تدخل في مدونة الباحث، وإن كانت قمينة بذلك هي: مجموعة محمدو ولد أحظانا ومجموعة سيدي إبراهيم ولد محمد أحمد ومجموعة الجيلاني رسام الكاريكاتير المعروف، يضاف إلى ذلك عدد غير قليل من كتاب النص الواحد والنصين.

أما في التسعينات، فتطالعنا المجموعة الوحيدة المنشورة إلى حد الآن "اعترافات الفتى عزيز" للأستاذ محمد الحسن ولد محمد المصطفى الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في سلسلة إشراقات أدبية سنة 1995.

وقد كان عقد التسعينات، بامتياز، - كما يقولون – عقد الأدب النسائي، فبالإضافة إلى مجموعة مارية لأم كلثوم بنت أحمد، نجد إسهام مباركه بنت البراء من القصة القصيرة والقصص الشعبي، ومجموعة خديجة بنت هنون، ونصوص أخرى.

هذه، عموما، حصيلة ثلاث عقود من التجارب القصصية القصيرة وأهلها – كما لا يخفى– يتأبون على أي تحقيب أو تصنيف، لتداخل المذاهب الفنية في تجربة الكاتب الواحد، ولغياب الرؤية الفنية المهيمنة على مجمل إبداعات الكاتب لدى كثير منهم.

وقد حاول الدكتور محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم في عمله المذكور، من قبل، استبانة الملامح العامة للسرد الموريتاني جملة خلال العقود الثلاثة المذكورة وتصنيفه إلى:

* حركة سرد السبعينات: وتمثلها الأشكال التراثية الحديثة كنصوص محمدفال بن عبد اللطيف من جهة وتمثلها من جهة ثانية نصوص رواد القصة القصيرة أمثال المرحوم إسلم ولد بيه.
* حركة سرد الثمانينات: ويقسمها الباحث إلى سرد تقليدي تمثله أغلب النصوص التي ظهرت في الثمانينات، وسرد غير تقليدي يستثمر تقنيات القص الشعبي التراثي، ويمثل لهذا بمجموعة "من كرامات الشيخ" وكتابات ولد احظانا، ومحمذن بابا ولد أشفغ.
* حركة سرد التسعينات: ويقسمها إلى خط السرد المتكئ على النثرية العربية الحديثة المحلي، المنجز في أفق تجربة الكتابة العربية، أما الخط السردي الثاني، فيستند إلى نثرية عربية تراثية محلية مع الانفتاح على تقنيات السرد الحديثة، وقد مثل لهذا الخط بالنصوص المنشورة في مجلة الآداب 1997، بينما مثل للثاني "برحم الأرض" لمحمد ولد أحظانا، و"بأولاد أم هانئ" لمحمد ولد تتا.

ب - لا تعدو الروايات الوطنية عدد أصابع اليدين، ونعني بطبيعة الحال المنشورة منها.

وفي طليعتها روايتا الشاعر أحمدو ولد عبد القادر "الأسماء المتغيرة"، والقبر المجهول، تليها – زمانيا – رواية أحمد الوادي للشيخ ماء العينين الشيبه، والقنبلة لأحمد سالم محمد مختار، ثم مدينة الرياح والحب المستحيل لموسى ولد أبنو و"العيون الشاخصة" لأحمدو ولد عبد القادر، والأشباح للسني عبداوه، وهي نصوص لا تتأبى على التصنيف ضمن مقترح مولاي إبراهيم الذي قدمناه آنفا: نعني سرد الثمانينات وسرد التسعينات بشقيهما.

وليس يخفى أنه لا يسوغ فصل الاتجاهين السالفي الذكر عن السياق العربي العام. فالاتكاء على النثرية العربية الحديثة دون إيلاء الملمح اللغوي التراثي المحلي أهمية كان مساغه، أحيانا، فيما أذكر، الخوف من إبراز الخصوصية القطرية، والسعي إلى ترسيخ النموذج المرتضى من لدن الكتاب على أنه "النموذج العربي" الأمثل. بيد أنه ينبغي ألا يفوتنا أن استثمار تقنيات الأشكال التراثية والمحكيات المحلية استثمارا فنيا مقبولا لا يكون عادة في مقدور المبتدئين لما يقتضيه من إطلاع على التراث وعلى تجارب الآخرين، ومن فقه بواقع المجتمع ونواميسه، ومن امتلاك لناصية اللسان. ويجد هذا المنحى مساغه في الإفلاس الذي مني به على المستوى العربي المشروع النهضوي العصراني، في تحقيق الانعتاق والنهوض، مما تجسد فنيا في رفض أشكال التعبير الغربية التي كانت تستنسخ، واستبدالها بأشكال تجريبية تلبي نفس الحاجة.

والتجريب – كما هو معلوم – أمر لا غنى عنه لتحديث أشكال الكتابة وتطويرها، بيد أنه ليس يخلو من محاذير: ليس أقلها خطرا ما أشار إليه لبعض الدارسين من تحول الفنانين إلى بؤر طليعية تقدمية عاجزة عن التواصل مع المجتمع، معزولة، بفعل شراسة التخلف وقولبة الذوق العام وفقا للجماليات التقليدية.

وما ينطبق على التجريب، ينطبق، من باب أولى، على ملاحقة صرعات التحديث وما بعد التحديث في آداب العالم.

من هنا، كان لزاما، على كل كاتب تخذ الالتزام بقضايا الأمة والشعب مذهبا أن يلجأ إلى الأشكال التراثية والمحكيات المحلية المتجذرة في ثقافة المجتمع لتكون قناة للتواصل، وسننا التبادل. ويهِم كثير من المختصين حين يخيل إليهم أن التسامي على الملابسات المحلية هو سبيل الأدب إلى العالمية أو أن الصبغة المحلية تؤول بالأدب العربي إلى آداب عربية، والواقع أن استثمار التقنيات التعبيرية المحلية واللهجات العربية يستلزم، شرطا أول التمكن من اللسان العربي وثقافته.

**ج) الأدب التمثيلي**:

"أما النص الدرامي – يقول كتاب الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث – فما زال يحبو

(...) لم يمتلك بما فيه الكفاية القدرة على خلق الشخصية النامية والعنصر الدرامي المتناغم صعدا" وتمكن الإشارة في هذا السياق إلى نصوص فصيحة لمحمد فال ولد عبد الرحمن، ونص باللهجة للأستاذ أحمد باب ولد أحمد مسكه هو مسرحية (سيدنا).

كان ذلك عن النص في مجرى كتابته فلنخلص الآن إلى مجرى القراءة: يميز السرديون بين درجات مختلفة في الكتابة (السارد – الكاتب الضمني – الكاتب الواقعي) كما يميزون بين درجات في القراءة (القارئ الضمني – القارئ الواقعي... إلخ).

ولدينا – في العالم العربي وفي بلادنا – درجة من التلقي متميزة، أن نسيمها مؤقتا درجة المتلقي الرافض للتلقي، أو القارئ الرافض للقراءة، ولسنا هنا إلى استكناه هذه الظاهرة ودلالاتها المختلفة، وإن كانت حرية بالدرس. والواقع أن هذه الظاهرة تجد لنفسها المشروعية من خلال فهم للدين، يلائمها. ويمكن أن نجد لها ما يبررها – تاريخيا – في المشرق العربي بالنظر إلى التركيبة الدينية للمجتمعات، وبالنظر إلى الدلالة الإيديولوجية لاختيار الشكل التي ألمحنا إليها سابقا، ففي هذا السياق كان يمكن اعتبار الأشكال المستحدثة منافاة للإسلام، - بشكل من الأشكال – غير أن هذه المرحلة – في رأينا – قد تجووزت.

ومن الملاحظة العابرة للزوابع التي تثور من حين لآخر عند نشر هذه الرواية (منها مثلا ما وقع عند نشر وليمة لأعشاب البحر، لحيدر حيدة)، نجد أن هذه الشريحة من القراء تأخذ على النص السردي مآخذ أهمها:

أنه كذب وافتراء، إن لم يكن من الكذب الذي يبلغ الآفاق، - وإنه من وجهة نظرهم – قد يسيء إلى الدين، على لسان هذه الشخصية أو تلك، وأنه يروج للفحش والفجور، ويعود سوء الفهم إلى أن بعض القراء قد لا يستحضرون أن النص ضرب لمثل لا رواية لوقائع وقعت، وإلى أن بعضهم يتصور أن في النص السردي صوتا واحدا هو صوت المؤلف، دون من سواه من المتكلمين في الرواية أو القصة، فإذا أساء أحد المتحاورين الأدب اعتبروا ذلك من كلام الكاتب على خلاف مما نجد عند القدماء في نقلهم المناظرات مع الزنادقة والذميين، بل على خلاف ما نجد في القصص والأمثال القرآنية.

ومعلوم أن النص السردي (الروائي بشكل خاص) مجال مفتوح للحوار بين مختلف الآراء التي ليس رأي الكاتب إلا واحدا منها.

أما بخصوص المأخذ الأخير المتمثل في كون الرواية والقصة تروجان للفحش وتهيجان الغرائز... إلى آخر ذلك.

فهذا غير جديد، فنحن مثلا نجد الجاحظ يقول:

"وبعض من يظهر النسك والتقشف إذا ذكر.. كذا.. تقزز وانقبض وأكثر من تجده كذلك، فإنما هو رجل ليس معه من المعرفة والنبل والوقار إلا بقدر هذا التصنع، ولو علم أن ابن عباس أنشد في المسجد الحرام وهو محرم كذا وكذا. (...) وقول أبي بكر الصديق لبديل بن ورقاء يوم الحديبية، ولو تتبعت هذا وشبهه وجدته كثيرا.

وإنما وضعت هذه الألفاظ ليستعملها أهل اللغة ولو كان الرأي ألا يلفظ بها ما كان لأول كونها معنى، ولكن في التحريم والصون للغة العرب أن ترفع هذه الأسماء والألفاظ منها".

على أننا لم نكن – في هذا المقام – نريد الاحتجاج بالجاحظ، بل بابن قتيبة الدينوري الذي يقول عنه ابن تيمية: "وهذا القول اختيار كثير من أهل السنة منهم ابن قتيبة(...)" وابن قتيبة من المنتسبين إلى أحمد(...) والمنتصرين لمذاهب السنة المشهورة وله في ذلك مصنفات متعددة".

ثم يقول عن ابن الأنباري: "... وقصده بذلك الإنكار على ابن قتيبة، وليس هو بأعلم بمعاني القرآن والحديث وأتبع من للسنة من ابن قتيبة، ولا أفقه في ذلك، وإن كان ابن الأنباري من أحفظ الناس للغة، لكن باب فقه النصوص غير باب حفظ اللغة".

ويقول عنه الخطيب البغدادي في تاريخ بغداد، والسيوطي في البغية والدوادي في طبقات المفسرين: "وكان ثقة دينا فاضلا (مقدمة عيون الأخبار طبعة دار الكتب لمصرية 1924)".

يقول ابن قتيبة، هذا عن كتابه عيون الأخبار:

"وأعلم إنك إن كنت مستغنيا عنه بتنسكك، فإن غيرك ممن يترخص فيما تشددت فيه محتاج إليه، وأن الكتاب لم يعمل لك دون غيرك، فيهيأ على ظاهر محبتك، ولو وقع فيه توقي المتزمتين لذهب شطر بهائه وشطر مائه ولأعرض عنه من أحببنا أن يقبل عليه معك.

(...) وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب، وأكل لحوم الناس بالغيب (عيون الأخبار).

ثم يقول بعد أن يسوق حججا من الحديث وكلام الصحابة.

"وليس هذا من شكل ما تراه في شعر جرير والفرزدق، لأن ذلك تعيير وابتهار في الأخوات والأمهات، وقذف المحصنات الغافلات، فتفهم الأمر وأفرق بين الجنسين".

هذا، إذن عن تلقي النص السردي، من قبل "المتلقين الرافضين للتلقي"، أما النقاد الوطنيون، فإنهم غالبا ما يحرصون على استقبال النص "بكرم الضيافة العربية" كما يقول الإعلاميون، ويحتفون به احتفاء زائدا، بالرغم من أن ما نكتبه يبدو في كثير من الأحيان دون ما يكتب في أطراف العالم العربي – من الوجهة الفنية – ناهيك عما يصدر في المركز.

وثمة لون آخر من النقد يتناول النصوص الوطنية، يتلقاها كما يتلقى العجائبي أو القادم من عوالم غريبة، يكتبه غير الموريتانيين كأنه لون من العمل الخيري. هذه، إذن لمحة سريعة عن السرد الموريتاني وما يتجاور فيه من حساسيات فنية وما يعمل فيه من إشكالات، وكان قد أريد لهذه اللمحة أن تكون وصفا أكاديميا محايدا، غير أنها أبت إلا أن تعطي الشهادة حظها منها.

**عروة الزمان الباهي**

**لعبد الرحمن منيف**

(الموكب الثقافي، عدد يوليو/ اغشت 1997)

صدر هذه السنة عن بيسان للنشر والتوزيع ببيروت والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء كتاب "عروة الزمان الباهي" للروائي الكبير عبد الرحمن منيف في 196 صفحة من الحجم المتوسط 22×14 سم حول حياة الصحفي الراحل الباهي محمد حرمة المتوفى في 04 حزيران/ يونيو 1996.

1. لمحات موجزة:

الكتاب كما يقول منيف "فرضه الموت، وأملاه الغياب، فلو أن الباهي محمد بقي حيا، أو لم ينته بتلك الطريقة المفاجئة السريعة لما فكرت لحظة أن أكتب عنه"، فقد كان الأكثر أهمية بالنسبة لي رصد حياته العارمة ومتابعتها وانتظار محطته الثانية خاصة وأنه يعد بالكثير، وكان يهيئ نفسه لرحلته الكبرى الجديدة رحلة الكتابة الحرة الكتابة التي يحبها: المذكرات السياسية والرواية" هذا التماس بالباهي والرصد لحياته العارمة والتشوق إلى محطته القادمة، هذه العلاقة الإنسانية الحميمة التي تحول بين الروائي الكبير وبين الكتابة عن الباهي حال الحضور هي نفسها التي تحدو به إلى الكتابة عن الباهي حال الغياب ومع ذلك كان لابد من مسوغات لهذه الكتابة في زمن غدا فيه الوفاء لصديق مات "تخلفا" لا يليق بكاتب كبير: "فالباهي ممثل للجيل الذي ولد بين الحربين وما انطوى عليه ذلك الجيل من أحلام كبيرة وخيبات أكبر، وكان ممثلا لمرحلة تاريخية بالغة الأهمية والتأثير لما حملته من إمكانيات واحتمالات وما وعدت به من نتائج لو أنه تم التعامل معها بعقلانية وتخطيط.. وتواضع أيضا([[31]](#footnote-31))، ثم إن الباهي لو عاش كان يستطيع أن يقدم "شهادة" نفثة صدر قراءة للمرحلة من نمط معين، خلاصة للتحارب التي مر بها أو عاشها"، يغني بها حياة الآخرين حتى لا تدفع الأجيال اللاحقة ثمن تجارب دفعت أثمانها من قبل([[32]](#footnote-32))

في الكتاب الذي يرسم "الملامح العامة لمسيرة هذا الإنسان" يتوقف الكتاب عند عدد من المحطات:

* **ولادة الباهي** في "منطقة يحدها غربا المحيط الأطلسي، وجنوبا نهر السنغال وعند منهل من مناهل المياه، غير بعيد من النباغية، وكان ذلك عام 1930"([[33]](#footnote-33)) ويصادف مولده متوفى العلامة اباه/ محمد فال بن باب فيسمى باسمه تفاؤلا وتيمنا ويعيش حياة البداوة والتنقل" وفي المحظرة، وهي الجامعة الشعبية التي تستقبل التلاميذ منذ وقت مبكر لتعليم القراءة والحساب أخذ يتعلم العلم ولا تمضي فترة وجيزة حتى يدرس الطفل الذي انتقل بعد وفاة والديه، إلى كفالة خاله الزعيم الوطني أحمدو ولد حرمه ولد بابا، "كتب الفقه المعتمدة والنحو ودواوين الشعر الجاهلي وفنونا أخرى في اللغة والتاريخ وأمور الدين، إضافة إلى العلوم السائدة([[34]](#footnote-34)) وكان طبيعيا – بحكم التربية أن يجرد الباهي نفسه للكفاح الذي سيقوده إلى جيش التحرير بجنوب المغرب، وبعد أن انتهت "المعارك العسكرية المباشرة في المغرب قرر الباهي أن يستبدل سلاحا بآخر، أن يعتمد القلم بدل البندقية وحين تقدم لمسابقة من أجل اختيار محررين لجريدة العلم كان في أوائل الناجحين وهكذا سيكون القلم سلاحا وحيدا منذ عام 1956 وحتى اللحظة الأخيرة من العمر"([[35]](#footnote-35))، وخلال هذه المسابقة وقع خطأ في كتابة الاسم اباه فيكتب "باهي، ويروق الاسم الجديد للمحرر الناجح فيتخذه اسما له ويظل حاملا له حتى النهاية ولا يعرف إلا به"([[36]](#footnote-36)).

أما المحطة الثالثة في حياة الباهي، فمحطة الثورة الجزائرية، التي وجهته سنة 1961 إلى بيروت التي لم يلبث أن أصبح بها "ضروريا وهاما لعدد متزايد من الصحفيين والسياسيين، فالثورة الجزائرية تتسع وتترسخ وتوشك أن تحقق انتصارها الكامل وكان لابد من وجود من يستطيع تقديم صورة مليئة بالتفاصيل والأسماء عما يدور هناك ولم يكن أقدر من الباهي على القيام بهذه المهمة"([[37]](#footnote-37))، وأحداث المغرب تتشابك وتتداخل، وكان يفترض وجود من يحلل ويفسر هذه الأحداث وما يمكن أن تؤدي إليه وليس أجدر من الباهي على تولي هذه المسؤولية.

ولئن كانت إقامة الباهي في بيروت قصيرة فإنه "ترك أثرا لا ينسى([[38]](#footnote-38))، وبعد بيروت نجد الباهي "أحد الرسل الذين بعثوا إلى فرنسا، إلى باريس ليساهم مع آخرين في إدامة الثورة الجزائرية وفي تعزيز مواقفها في حشد قوي إضافية لها من أجل أن تنتصر([[39]](#footnote-39))، ومن هنا بدأ الباهي يقع "في هوى هذه المدينة (باريس) وسوف يعصف به ذاك الهوى إلى درجة الإدمان"([[40]](#footnote-40))، وحين تنتهي المحنة يلتحق الباهي بالجزائر العاصمة ويساهم بكل جهده من خلال "المجاهد" في بناء الجزائر الجديدة.. الجزائر المستقلة والمنتسبة لمحيطها العربي. كان يقوم بعمل لم يتعود عليه فهو الآن في السلطة أو عند تخومها إن لم يكن خلال القرار فمن خلال سلطة الثقافة والإعلام"([[41]](#footnote-41))، غير أنه في ظل الشقاقات بين مناضلي الأمس فضل أن ينسحب فعاد من جديد إلى باريس([[42]](#footnote-42)).

ويرصد الكاتب في حديثه عن محطتي الباهي الأخيرتين إسهام الباهي في مجال الكتابة الصحفية والميزة الأساسية للكتابة التي لا يتمتع بها "إلا عدد محدود من صحفيي المغرب"([[43]](#footnote-43)). ففي الكتابة الصحفية المغربية – كما يرى عبد الرحمن منيف يخيم مناخا الترجمة واللغة التراثية، أما الكتابة الصحفية المشرقية فيطبعها في رأيه الترهل والإنشاء والثرثرة والإيديولوجيا والشعارات بحيث تضيع المعلومة أو تختفي تحت هذا الركام الكبير([[44]](#footnote-44)) وقد استطاع الباهي أن يتفادى هذين اللونين من الكتابة باحترامه للتقاليد "الفرنسية من حيث الدقة في التعامل مع المعلومة واستبعاد الترهل في اللغة والثاني توظيف لغته المشرقة غير التراثية ولا المترجمة([[45]](#footnote-45))، ويقدم منيف في كتابه غير محطات الرحلة الباهية صفحات طويلة عن رؤية الباهي للكون وخواطره. كما يورد فصولا أخر عن الصعلكة والرواية والشعر في حياة الباهي:

فالباهي في باريس "عروة" لخلافه نفر من الشباب العربي، الذين نذروا أنفسهم تظرفا للمبدأ على غرار الصعاليك في الجاهلية وصدر الإسلام([[46]](#footnote-46)) وربما كان ذلك سر إعجابه الذي لا حدود له بمالك بن الريب ويائيته المشهورة. ويتصل بحديث الصعلكة حديث الشعر فقد "جاء هذا البدوي من أقصى حدود الوطن من ضفاف نهر السنغال فـ(...) كيف حفظ هذا المقدار الهائل من الشعر خاصة الجاهلي وأيضا كيف حفظ القرآن نصا ومعنى"([[47]](#footnote-47)) فمن يسمعه يتلو معلقة امرئ القيس يظن أنه أخذها عنه مباشرة ومن يسمعه يردد معلقة طرفة بن العبد يعتقد أن طرفة فارقه للتو واللحظة([[48]](#footnote-48)) والخلاصة أن "الباهي والشعر شيء عجيب([[49]](#footnote-49))، أما الرواية فقليلون هم الذين يعرفون أن رهان الباهي في هذه الحياة كتابة الرواية ومن الطريف أن الباهي كان يضيق بكثير من الروايات المكتوبة بالفرنسية من قبل كتاب عرب لأنه "كان يريد شيئا آخر وبطريقة مختلفة" أيضا، إذ لا يفترض أن يكون أسلوب القول الأوربي هو أسلوب القول الوحيد. فالباهي المشبع بالتراث وطريقة القول العربية والمطلع على الأساليب الحديثة في نفس الوقت كان يتوق للوصول إلى قول خاص جديد وكثيرا ما أشار إلى رواية أمريكا اللاتينية وضرورة أن تكون الرواية العربية ملامحها المميزة([[50]](#footnote-50)) ورغم ذلك فإن منيف لا يدري إن كان الباهي قد كتب روايات لم ينشرها فيما عدا أوراق تركها عنده ببغداد سنة 1979 أو رواية حدثه عن مواصلته العمل فيها، عنوانها ذاكرة الرمال([[51]](#footnote-51)).

وفي كتاب منيف إضافة إلى ذلك لمحات شيقة من حياة الجيل الذي ولد بين الحربين وآماله وآلامه على حد السواء لقد كتب عبد الرحمن منيف في عروة الزمان الباهي جزءا من تلك الشهادة التي يلح على الباهي في كتابتها.

1. **ملاحظات سريعة**:

\* يجد القارئ لكتاب عبد الرحمن منيف "عروة الزمان الباهي" جهدا محمودا في تقصي حياة الباهي وتصحيح بعض الأخطاء الشائعة في ترجمته كتحديده تاريخ الميلاد بسنة 1930 تاريخ وفاة العلامة محمد فال ولد باب([[52]](#footnote-52)) رغم أن ترجمة الباهي المنشورة في دليل اتحاد كتاب المغرب الذي يعتمد عادة على الاستمارات المكتوبة من قبل الأعضاء أنفسهم تحدد تاريخ ميلاده سنة 1934([[53]](#footnote-53)).

\* يفيد الدليل المذكور أن رواية "ذاكرة الرمال" قد نشرت مسلسلة بجريدة الاتحاد الاشتراكي([[54]](#footnote-54)).

\* إذا كان الكتاب قد توقف عند "أهم" محطات الباهي فقد بدأ (الكتاب) رحلته من ضفاف نهر السنغال فإنه لم يتوقف عند المحطة الأولى (شنقيط – موريتانيا) ليتجنب إشكالات من نحو (كيف حفظ هذا المقدار الهائل من الشعر خاصة الجاهلي) وأيضا كيف حفظ القرآن نصا ومعنى([[55]](#footnote-55)). ولئلا ينسى أن الباهي ليس أول فتى يخرج من مضرب تلك القبيلة أو غيره من المضارب المجاورة حاملا في ذاكرته (ما خف حمله وغلا ثمنه) ليكون له شأن في المشرق العربي فمن المضرب نفسه خرج قبله بعقود صاحب الوسيط إلخ...

\* لا أدري لماذا وجدت نفسي وقد انتهيت من قراءة "عروة الزمان الباهي أعود إلى الصفحات الأولى" لقد آثرت تجنب أسلوب الرواية، ورغم إغرائه([[56]](#footnote-56)) أآثر منيف، حقا، تجنب أسلوب الرواية أم أ، الروائي الكبير لم يستطع أن يكتب رواية "عن الباهي" لأنه ببساطة كان يريد أن يكتب ملحمة؟

لقد كان منيف يريد أن يكتب ملحمة الباهي الذي كان رهانه في هذه الحياة كتابة الرواية([[57]](#footnote-57)) تماما، كبعض شخصيات منيف بل بالتحديد كبطل "شرق المتوسط" و"الرواية أي رواية يمكن أن اكتب لقد أخطأت مرة لقد سقطت مرة([[58]](#footnote-58)) واشترى كمية من الأوراق وقلما جديدا وقال إنه "سيبدأ الكتابة حالما ينتهي من قراءة الرواية"([[59]](#footnote-59)).

فما الفرق بين هذا وذاك وغيرهما من سكان "هذه الأرض الغبراء الممتدة إلى ما لا نهاية من شواطئ المتوسط حتى الصحراء البعيدة".

# **نوازع التجربة السردية**

لست أريد أن أحكي لكم كل قصتي مع القصة، فذلك أمر يطول ولا يفيد، حسبي أن أتوقف عند الصراع المحتدم بيني وبينها منذ آخر عهدي بالتعليم الأساسي، أحاول أن أكتبها وتحاول هي أن تكتبني.

أحاول أن أكتبها بلغتي وبالشكل الذي يرضيني وتحاول أن تفرض علي الزي اللغوي الموحد من المحيط إلى الخليج والشكل الكتابي الأكثر شيوعا على امتداد المعمور.

كنت في حداثة سني أقرأ كل ما تطاله يدي من غث وسمين ، من مجموعات قصصية وروايات ترفيهية أو فنية، أقرأ للمشهور مثلما أقرأ للمغمور، للعربي مثلما أقرأ للعجمي، وربما كان ذلك سببا رئيسا لتحول وجهتي – وأنا الذي ولدت في وسط يتعاطى النظم - من الشعر إلى السرد . وإن كنت، حتى الآن، لا أزال قارئا للشعر القديم قادرا على أن أبكي الدمن البوالي وأن أرد الأواجن الطوامي وأقطع منابت الحنوة والعرار بكلام موزون مقفى.لأقل، بصيغة أخرى، إنني قد خنت عهد العشيرة حين تخاذلت عن ميراث الجد وعدلت عن تعداد مفاخر العشير وتدوين مآثر الأحياء والأموات منه وممن تربطه به وشائج القربى أو أواصر المودة. كان يمكن أن أكتب، مثل العقلاء من كبار الشعراء، شعرين:شعرا للوطن والأمة حديثا وشعرا آخر في الظل للعشيرة ولم لا أقول لدرهم المعاش؟ لم أكن عاقلا بالقدر الضروري لذلك. وكنت، فضلا عن ذلك، أحس أن ثمة تحولات تجري يجب أن تكون موضوعا لتعبير أدبي. وهكذا استبدلت الذي هو أدنى ، من وجهة نظر البعض، بالذي هو خير، وبدأت محاولات نشرت أول ما نشرت منها سنة 1983 بعد اجتياز الباكالوريا ودخول مدرسة المعلمين العليا فلقي حفاوة كبيرة آنذاك، خصوصا من لدن أستاذي فرج بن رمضان الذي كان أستاذا للأدب الحديث بالمدرسة يومئذ قبل عودته إلى تونس. هذه الحفاوة كانت في واقع الأمر بالنسبة لي مصدر اعتزاز كبير وإشفاق شديد فقد كنت أحس أن في ما أكتب شيئا ما ممالا أريد أن أكتب. في منتصف مايو من عام 1984 أعلن في إطار قسم اللغة العربية عن أمسية أدبية حول موضوع "القصة في موريتانيا" حضرتها إلى جانب أستاذي المرحوم جمال ولد الحسن، وحرص أستاذي فرج على التنويه بما كنت قد نشرت من محاولات وكان مثل هذا التنويه كافيا ليجعل مني، في أوساط مدرسة المعلمين العليا ومشروع كلية الآداب، كاتبا. غير أني – وأنا المتابع يومئذ قراءات أستاذي للنصوص بشغف كبير – كنت أحس على نحو ما أنني لم أفلح بعد في الكتابة على النحو الذي يرضيه ، وهو ما لم أفلح فيه إلا بعد ذلك بعامين حين أعدت كتابة "أنت طالق" و"غاية الغراب" من تلك النصوص التي نشرت يومئذ بعنوان "من كرامات الشيخ" وقد أًصبحت قادرا على تطويع الأشكال التراثية للمضامين الواقعية والتلاعب بنظام الرواة وتفريدهم اجتماعيا وإيديولوجيا.

في عام 1985 تقدمت بطلب لإنشاء ناد للقصة بمدرسة المعلمين العليا أو المدرسة العليا للأساتذة كما كانت تسمى آنئذ واستطعت بالتعاون مع بعض الزملاء أن أصدر أعدادا من نشرة شهرية مرقونة بعنوان "القصص" حاولت يومئذ أن أناى بها عن التخندق السياسي الذي كان يطبع كل شيء ثم قررت أن أنأى بنفسي عنها حين بلغني أن الشاعر عبد الله القرشي الذي كان سفيرا للسعودية بنواكشوط قد اتصل به بعض الفضلاء من محبي الأدب يسألونه دعما للنادي وللمجلة وأن جهة إدارية وصية قد باركت هذه الخطوة بعد أن آتت أكلها، فقررت بعد روية أن أنسحب.

نشرت في العام الجامعي نفسه 85 – 1986، "من كرامات الشيخ" وزعمت أنني استوحيت معمارها من الشعر وأن كل نصين من نصوصها الستة يشكلان بإيقاعهما وقافيتهما بيتا من الرجز. والحق أنني يومئذ كنت واقعا تحت تأثير الجاحظ، وكنت بالتحديد أسير نموذج محدد هو قصة "أهل البصرة من المسجديين". كنت قبل ذلك قد حاولت – ويا لسخف الغرور- كتابة أحاديث سردية أنحلها الجاحظ أو أبا الفرج الأصفهاني (نشر اثنان منها على الأقل في جريدة الشعب) كانت مرانا لي على الكتابة بالفصحى وعلى ارتياد آفاق المشترك التراثي بيني وبين القارئ، همي الأكبر. لم أكن – وأنا الذي لا أجد معنى للكتابة غير الالتزام-لأستسيغ التقوقع داخل أسوار من حداثة الآخر، فالكلام، إذا لم يكن رقية، لا مندوحة له عن مراعاة سياقات التلقي.

في عام 1987 تقرر أن أبعث إلى كلية الآداب بالرباط، وفقا لذلك النظام القاضي بأن يوجه الحائزون على الرتبة الأولى من كافة التخصصات إلى الدراسات العليا ليكونوا أساتذة بمؤسسات التعليم العالي. ودخلت المغرب أول مرة في 29 من نفمبر1987 ،لأسجل في"الرواية" آخذا بذلك ورد الشيخين محمد برادة وأحمد اليبوري. في هذه الأثناء كنت قد كتبت الصفحتين الأوليين من "أولاد أم هانئ"ولم أعد إليها إلا في صيف 1993 بعد صدور حكم الإعدام الثقافي في حقي بثلاث سنوات. كنت أزعم لنفسي قبل ذلك أن جهد المقل أزكى دوما من كثير من الإسهاب وأن أم الصقر –كما يقول عروة بن الورد – مِقْلاتٌ (من القَلَت) نزور. واجهت في كثير من الأحيان معضلة الحوارات وخطابات الشخصيات التي لم تكن تتيح غير خيارين : أن "تترجم " إلى الفصحى ، أو أن تكتب – على غرار ما يفعل بعض الإخوة- بالعامية ، وهما أمران أقلهما مرارة مر.أما العربية الوسطى أو اللغة الثالثة كما يسميها البعض فلم نلق فيها جلال الفصحى وثراءها ولا حميمية العامية ونكهتها. وكان لفت اهتمامي من قبل أن اللغة العربية القديمة، كما نلقاها في المعاجم، ليست ميتة كما يحلو لكثير من المستحدثين أن يصفها، بل هي متداولة في الحياة اليومية لهذا البلد العربي أو ذاك. وأي مانع إن كان الأمر كذلك من محاولة استغلالها في الحوارات وخطابات الشخصيات؟ ذلك ما حاولناه في "أولاد أم هانئ" للجمع بين ما سميناه جلال الفصحى وثراءها وحميمية العامية،وهو ،على كل حال محاولة يحفها الكثير من المخاطر،كنا على كل حال قد اعتمدناها في "أولاد أم هانئ"على نحو مايلي:

**"ولم يعد يطيق على الثبات صبرا فقال:**

**-وسعوا .. وسعوا.. خلونا نرقص على مدح خير الرجال بجاهه وجاه عربنا الصالحين يجيرني أنا ومن أحب ومن يحبني من خزي الدنيا وعذاب الآخرة"**

**فانفقع الحر غضبا ، أنا أقول إنه لم يسمعه، فدنا منه وهو يرقص وأمسك بمنكبه. والتفت بلال فرآه – تبارك الله ما شاء الله – عظيما جسيما ، فقال :**

* **أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت؟**

**وبينما أنا مشغول –قال بلال- بما لا أرجو ثوابه إلا عند الله ورسوله إذا عبد ضالة يتهددني ويتوعدني بكلام النصارى ، فقالوا :هذا زوج (سلم عربيه ) بنت مارية وهو يقول لك لا تعد مثل هذا الكلام الذي قلت هنا، فقلت له:**

* **لست أجيبك ،فأنا لست نصرانيا، الحمد لله، ومولانا يقول (وأعرض عن الجاهلين) وقد استعاذ النبي من العبد الأحمر"**

**فهبز نحوي يطاميني وحالت بيننا الحجاز، وأنا لم أتحرك من مكاني ولا عود في يدي ، فقلت لمن يحجزونه لما رأيتهم ينترونه ويعفسونه ليجلس : "خلوه خلوه كفرت لا يكون مني بحيث تصله يسراي هذه إلا صليت على خير الرجال ولطمته على الحنك الأيمن حتى يقول: خرجت ضيفا، وانتهى المدح، وفي الصباح وقعت الهيشة.**

**(...) وجئت إلى مكان الواقعة فوجدت الطبل والهالة من حوله. وأهل هذا الزمان لا يلعبون الدبوس، ولم أجد من هو في سني .فقيل لي: ربما كان صديقك مسعود عند الطبل الآخر، فاذهب إليه إن شئت. وذهبت إليه، فما كادت الخادم زوجته تراني حتى استقبلتني وهي تصفق:**

**شي يواسو الخدم**

**لا جاهم بــلال ؟**

**يواسو ذي الحيل**

**ومعها ذي الحال**

**ويهزوا الزهلـول**

**ويهزوا الميــال**

**وانشال مسيعيد إلي فرحا فعانقني، ودخلنا المرجع فخبطنا خبطات كالياقوت.**

**وأنا لم أكن أظن السالك وأخواته يشارّون مواليهم حتى سمعت أخته زوجة العبد الأحمر ،حين سمعت كلام العراب، تقول: كذبت وأذنبت وضرطت ضرطة تزنك عشر مرات كفعلة فرعون التي لا يزال رعدها يدندن"**

**فصحت بها:**

* **اسكتي إن كنت لا تريدين أن يسد الله حلقك.**

**والتفت فإذا العبد الأحمر خلفي يجوغ استهزاء بي. فقلت :**

* **يا أمة الهادي ! يا جماعة المسلمين! انهوا هذا العبد عني إن كان لا يريد أن أتقرب إلى الله بدمّه، انهوه عنى إن كان يسمع !**

**وكثر الكلام .وهبز إلي جذعان يطامونني، فجعلت -إن شاء الله – أصابعي هذه في ترقوة أحدهم ودفعته بها فإذا هو كالعزبة ملقى على فقاه. ونترت من حزامي خير الرفاق(يقصد الدبوس) فتمغطت حتى مسست بها العبد الأحمر، وألقيتها دوين السماء وحمت حيث حامت الحِدَأ فلقفتها وصحت .**

**وزغردت خادم لنا زغرودة لست أنساها لها ما حييت فاقشعر جلدي وداخلني طور من الطرب مالي به عهد"**

وحين أمعنت النظر في بعض اللهجات العربية حصل لدي اقتناع بإمكانية الاستمرار في هذا المنحى شرط التعمق في التراث العربي والموروثات المحلية**. واليوم** وبعد أن طوفت عشرين عاما في هذه الآفاق، أتوهم، في بعض الأحيان، أنني أصبحت قادرا على أن اكتب شيئا، وحين أستعيد ثوب مدرس السرديات أتبين أن ذلك كان مجرد وهم، فطبيب النساء – في ما يخيل إلي– لا يستطيع امتلاك خيال العاشق.

\*قدمت هذه الشهادة في المهرجان الأول للأدب الموريتاني 2004.

**القصة القصيرة بموريتانيا**

**(**مداخلة في ندوة "القصة القصيرة وملاحقة الواقع" التي نظمتها وزارة الثقافة في دار الشباب الجديدة بتاريخ 16/06/1992. ونشرتها مجلة الموكب الثقافي عدد أكتوبر/ نوفمبر 1995**)**

لموضوع هذه الندوة – كما هو واضح – شقان يحيل الثاني منهما إلى محيط تطبعه التحولات. ويحيل الأول إلى صنف تعبيري متميز يحاور هذا الموضوع. وليس الوكد من الورقة أن تثير أو تعالج ما يطرحه هذا الموضوع من إشكالات التنظير للصنف التعبيري وللوسائط التي تربط بينه وبين الواقع المعيش.

فموضوع الحديث هو الكتابة القصصية في هذا البلد خلال العقدين الماضيين من هذا القرن: ما الحاجة الموضوعية التي دعت إليها؟ إلى أي حد واكبت الكتابة تطور تلك لحاجة؟ وما هي آفاق هذا التطور؟

هذه القضايا نريد أن نمر بها مر الكرام من خلال الملاحظات التالية:

فن القصة القصيرة حديث النشأة نسبيا في العالم العربي عموما وهو في بلادنا أحدث إذ تعود نشأته فيما يرى بعض الباحثين إلى ما بعد سنة 1970. ولئن أمكن العثور على محاولات سابقة لهذا العهد فإن ما أتيح لنا الإطلاع عليه منها لا يرقى إلى المستوى الضروري فنيا.

إن نشأة لون تعبيري ما في أي ثقافة كانت تتداخل فيها – كما تتداخل في الظواهر الإنسانية عموما- عوامل مختلفة باختلاف أبعاد الظاهرة المدروسة. وبخاصة عندما يكون اللون التعبيري منتميا لحقل ثقافي مغاير مجملا بمفاهيمه ورؤاه. والقصة القصيرة فن "غربي" نقل كالرواية والمسرح إلى الأدب العربي الحديث في إطار مشروع حضاري يستهدف تغيير البنيات الثقافية والاجتماعية. لقد كانت الحاجة إلى هذه الفنون يومئذ "ماسة" وكان من "الضروري" أن تنقل ليكون "أدبنا في مصاف الآداب العالمية". هذا التأثير الغربي لم نتلقه، على غرار أبناء المغرب العربي، إلا عبر الوسيط المشرقي المتمثل أساسا في كتاب مصر ولبنان. وأوائل رواد مقرون بأن محاولاتهم الأولى كانت نابعة من تساؤل طفولي يشوبه إحساس ما بالنقص: لماذا لا يكون لدينا – كسائر الأقطار العربية – أدب قصصي؟ ومن ثم "اتخذ القرار" لسد هذا النقص فكانت المحاولات الأولى للخليل النحوي وكابر هاشم ثم محمد فال ولد عبد الرحمن([[60]](#footnote-60)). لكن للتأثير الخارجي والمحاكاة مهما يكن دورهما لا يستطيعان دون العوامل الخاصة بالبنية الاجتماعية، تفسير نشأة هذه الظاهرة واستيعاب المحيط الثقافي لها.

لقد سبب الغزو الاستعماري للبلاد في مطلع هذا القرن وكارثة الجفاف التي ضربتها من بعد تحولات جوهرية في أنماط معيشة البلد وفي منظومات القيم الأخلاقية والجمالية المتأثرة بها. وكانت المدن المرتجلة وجهة لجميع الساعين إلى حياة أفضل عن طريق العلم والعمل ومصطرعا لجميع الأطروحات الثورية العالمية والمشروعات النهضوية العربية، فكان لابد من أشكال تعبيرية تستطيع استيعاب هذه المعطيات، ومن ثم نشأت القصة كشكل يستطيع لم شتات هذا الواقع المبتذل الممزق ليجعل له أفقا ومعنى، كما يستطيع ملاحقة تحولاته.

وجميع ما كتب في هذا البلد لا يخرج من الوجهة الموضوعاتية عن دوامة التحول هذه([[61]](#footnote-61)).

غير أن ثمة فرقا أساسيا – من الوجهة الموضوعاتية دائما – بين أعمال الرواد الأوائل وأعمال الجيل اللاحق. ففي السبعينات كان لا يزال للفكر الثوري في البلاد وعلى مستوى العالم كل ما كان له من ألق. وكان "البديل" واضحا جاهزا. أما في الثمانينات فقد كانت أسفار الثورة وأحلام النهوض قد بدأت تفلس وشاعت فيما يكتب مظاهر الحيرة والنهايات المأساوية للبطولات الزائفة، والقدرة الخارقة للمجتمع على استيعاب جموح الجامحين وثورة الثائرين. من الأكيد أن هذه الفترة قد عرفت تطورا لا بأس به في تقنيات الكتابة القصصية، إذ أن الشكل نفسه في بعض الأحيان هو المضمون الحقيقي لقصص هذه لمرحلة، ولكن ثمة عدة عوامل تجعل مستقبل هذا اللون من الكتابة غير واضح، فما يكتب لا يقرأ، لأنه لا ينشر، وما ينشر لا ينقد. والكتابة القصصية – إذا نحن استعرضنا سير الكتاب – نزوة شباب، لا تلبث أن تدين للتعقل والسن وضغوط المؤسسة الاجتماعية التي تبحث – عن جهل أو عن سوء نية – لكل شخصية في القصص عن مقابل في محيط الكتاب.

**التبتابه**

**للأستاذ أحمد حبيب الله**

(تقديم للمسرحية)

مسرحية موريتانية؟ قد يسأل بعضنا نفسه مستنكرا: ولم لا؟ ألسنا بلد المليون شاعر، والمليون نحوي، ومليون فقيه؟، بل ألسنا كما قال بعض شعرائنا الشباب ذات يوم، معلقا على هذه المقولة: بلد "المليون تبتاب"، ولا تناقض من وجهة نظرنا بين الأمرين كل في سياقه. فقد كان حفظ الشعر وتدارسه وقرضه – فصيحا كان أو غير فصيح – شرطا أكيدا من شروط صحة الفتوة عند أبناء شنقيط؛ إذ كان يستجيب لما استلزمته ظروف حياتهم، على امتداد قرون عديدة، من انتجاع للمراعي يستدعي أن لا يكون لهم ارتباط وثيق لا بالمنزل الماضي، ولا بالمنزل الحاضر، يقتضي الإرباب بالمكان وطول الثراء فيه، ومن ثم؛ فإن الوعي الجماعي، غالبا، ما ينقل مثل هذا الارتباط من مستوى المرجع إلى مستوى الدوال، ومن مستوى الارتباط بالمكان ذاته إلى الارتباط بما ينشأ حوله من أشكال تعبيرية تسهل حمله في الذاكرة خلال الحل والترحال. وفي سياق كهذا يمكن وصف الشعر، من بين سائر الفنون، دون تحفظ، بأنه "ما خف حمله وغلا ثمنه..!".

في أواخر الستينات من القرن الماضي (20 م)، بدأ هذا النمط المعيشي يتغير تحت وطأة عقود من التدخلات الخارجية والتحولات المناخية التي ضربت البلاد في شكل جفاف قاس، خلف من المشكلات ما لا يدخل تحت حصر، وغير هذا الوضع الجديد نمط الحياة باللجوء إلى المدن المرتجلة، طمعا في ما يمكن أن ينال من تلك "الدابة" الوحيدة التي لم يقض عليها الجفاف، التي اصطلح على تسميتها بالدولة، وكان احتلاب الدولة يقتضي لونا من الانفتاح على العصر، عبر الوسيط المشرقي، ممثلا، بالأساس، في كتاب مصر والشام والعراق، وفيما كان يصطرع على السوح العربية من مشروعات الثورة وأحلام النهوض. وهكذا بدأ الشعر يفسح المجال أمام ألوان من التعبير الجديد، لا تتغنى بقدر ما تحكي وتصف حياة "نثرية" لا شيء فيها من الشعر، وظهر النص القصصي والروائي والمسرحي بموريتانيا: استكمالا للنقص الذي كنا نشعر به في أدبنا، كما يقول رواد هذه الألوان من الكتابة في بلادنا، أو استجابة لحاجة موضوعية أنتجتها التحولات الآنفة وما انجر عنها من نسبية أخلاقية مردها إلى غياب الثوابت والمعايير من فضاء المدينة المرتجلة.

في هذا السياق، ولدت النصوص المسرحية الأولى، كانت ثمة، بالطبع، محاولات تمثيلية سابقة، لكنها لم ترق إلى مستوى النص، وبالطبع، واجه هذا النص المسرحي ما واجه غيره من النصوص (مشكل النشر) ولكنه واجه زيادة على ذلك، ولا زال يواجه، انعدام المسارح، فهو محدود التداول في أيدي قلة من المهتمين.

ولم يكن النص الذي نقدمه اليوم بمنجاة من هذا الواقع، فقد كتب وظل كغيره من النصوص التمثيلية طي النسيان لا يعرفه أهل البلد (وإن كان يعرفهم حق المعرفة).

إن مسرحية "التبتابة" رصد لجملة من التحولات التي تتالت على البلد مع بدايات الانفتاح الاقتصادي واتسمت بشكل واضح بالسمة الأبرز لليبرالية الوطنية: الطفيلية. نعني أن تحرير السوق والخدمات بشكل عام، لم يكن يحمل في جوهره أي تخفيف لأعباء القطاع العمومي، كما يتبادر إلى الذهن، وإنما كان حرفا لوجهة الدعم العمومي من المجال العمومي إلى الخواص (بكل مدلولات الكلمة)، وهكذا تحول القطاع الخصوصي إلى كائنات طفيلية، تقتات على الجسم العمومي، فلذا؛ نجد أن بإمكان المتتبع اليقظ أن يربط بسهولة بين ازدهار كل منشأة خصوصية وبين ظرف ما، جاء مواتيا "لكي تستنزف تلك المنشأة قطاعا عموميا، ومع طفرة البولبودولار (أموال الصيد) والمتوسطة من المجتمع تتمايز مجموعتين: مجموعة تتسنم ذرى المال والنفوذ، بسرعة عالية، عموما، صاروخية، في بعض الأحيان، ومجموعة تنزل، وفقا لقوانين السقوط الحر إلى مهاوي الفاقة الحاجة.! كان العامل الأخلاقي، في الغالب، فيصل هذا التمايز؛ فسرعة الصعود ترتبط منطقيا بالخفة (بالمعنى الأخلاقي)، بينما يرتبط العكس بالعكس، ولكن لم يكن بد من فوارق مظهرية تميز بين المحظوظ والمنكود، والمرضي عنه والمغضوب عليه؛ فكانت المدرسة الخصوصية والعيادة الخصوصية وغيرهما من الحاجات الجديدة التي يخلقها المجتمع الاستهلاكي كل يوم هي هذا الفيصل". وكان ضروريا، لكي يتم الأمر على وجهه الأكمل، أن يجند جيش جرار من التيفاية والتبتابة والسماسرة ونساء الأسواق يكون شريكا في العمل، قبل أن يشب عن الطوق، ويحكم قبضته على كثير من مقدرات البلد. هذا العالم الخفي هو ما تقدمه مسرحية التبتابة تقديما رائعا، لا يتسنى إلا لمن أوتي معرفة واسعة بالمجتمع ورفاهة في الحس، وموهبة فنية بارعة.!

قليلة هي النصوص التي تعري الواقع بمثل هذه العفوية؛ فقارئ التبتابة يكاد لا يحس فيها أثرا لتكوين صاحبها الأكاديمي، الذي اَّمحى من النص؛ ليفسح المجال أمام مشاهد حية تعبر عن نفسها بنفسها، وبلغتها الخاصة التي تختارها، في هزل أكثر جدا من الجد، يدعو، بعض الأحيان إلى البكاء..!، والحق أن الكثير من قراء حبيب الله لا يعرفونه إلا ناقدا أو مؤرخا للثقافة، ولم يطلعوا على إسهاماته القصصية والمسرحية التي تبين عن معرفة نادرة بهذا المجتمع، وعن حصافة ظاهرة في تناول مشاكله وقضاياه..

**صوت الكاتب واحد من جملة الأصوات داخل النص الروائي**

**حوار مع جريدة الشعب**

إيمانا منا بضرورة مد جسور للتواصل بين القارئ والمبدع، وحرصا على التعريف بما تقدمه الساحة الثقافية من إبداعات كان لـ"الشعب" الحوار التالي مع كاتب رواية "أولاد أم هاني" محمد ولد تتا أستاذ السرد الروائي بجامعة نواكشوط:

**الشعب:** لماذا انقطعتم عن الإبداع الروائي بعد رواية "أولاد أم هاني"؟

**محمد ولد تتا**: أو أولا تصحيح السؤال: لماذا انقطعت عن محاولة الكتابة؟ والجواب أنني لم أنقطع تماما ولكنني تعودت ألا أكتب كثيرا ، وأنا أعلل نفسي أحيانا بأن "أم الصقر مقلات (من القلت) نزور" كما يقول عروة بن الورد. نشرت في سنة 2003 قصة (الروز) مزامنة لغزو العراق، وفي سنة 2004 "الملتمس" في الذكرى الأولى لمحاولة 8 يونيو، والفاصل الزمني بين هذين النصين وبين "أولاد أم هاني" هو تقريبا نفسه الفاصل بين "أولاد أم هاني" و"من كرامات الشيخ" التي صدرت 1986. هناك من الناحية الموضوعية مبررات أكاديمية أحيانا ومهنية أحيانا أخرى قد تبرز هذه الندرة، كما يمكن اعتبار ندوة الزاد الثقافي لدى عاملا آخر يفسر ما سألت عنه.

**الشعب:** ماهي الفكرة التي أردتم نقلها عن المجتمع من خلال الرواية؟

**محمد ولد تتا**: الرواية كما تعلمين، هي بامتياز مجال تعدد اللغات والأصوات، وصوت الكاتب ليس في واقع الأمر سوى واحد من الأصوات المتحاورة أو المتصارعة داخل النص الروائي، وليس بوسعي أن أنص على فكرة محددة أردت نقلها عن المجتمع الموريتاني، فهذه الفكرة ستكون بلا معنى إذا فصلت عن سياقها الحواري.

بخلاف ذلك، وفي مستوى الشكل أستطيع أن أزعم أنني قصدت قصدا إلى تكسير الشكل التقليدي، وإلى استثمار ما يمكن تفصيحه من اللهجة المحلية سعيا إلى حل ما عرف تقليديا بمشكل الفصحى والعامية في لغة الحوار.

وقد تأكد لدي هذا المنحى بعد العديد من اللقاءات ببعض من لهم توجهات مماثلة من أنحاء مختلفة من العالم العربي أو الاطلاع على تجاربهم، مثل المرحوم زيد مطبع دماج من اليمن والأخ جمعة اللامي من العراق وآخرين.

**الشعب:** هل تعتقد أن المجتمع الموريتاني مازالت تتحكم فيه نفس اللوبيات التي رصدتها في رواية "أولاد أم هاني"؟

**محمد ولد تتا**: حين أتناول هذا الملمح أو ذاك من ملامح المجتمع الموريتاني، فما يلفت انتباهي أولا هو السياق التحولي الذي دخله هذا البلد بدءا من الغزو الاستعماري وانتهاء بالكارثة الطبيعية (الجفاف)، وما انجر عن هذين العاملين من تخلخل على مستوى منظومة القيم. وهذا التحول من قيم البداوة إلى برزخ بينها وبين قيم المدينة، في تجلياته المختلفة هو ما يستلفت نظري بالأساس.

وربما أوحى النص بان القائمين على القيم من مربين وإعلاميين ومؤرخين – أو مثقفين بكلمة واحدة – متخلفون عن دورهم، بل ومندمجون في أدوار مناقضة له أصلا، وهذا و مكامن الداء.

**الشعب:** عكست المقدمة الرائعة أو على ما أعتقد (قصة القصة) في رواية "أولاد أم هاني" مأزق المثقف الموريتاني في تلك الفترة ومحدودية الاختيارات، هل اتسعت الآفاق بحلول الألفية الثالثة؟

**محمد ولد تتا:** المقدمة والخاتمة كلاهما مقطعان من النص السردي، وليستا من نوع المقدمات المفصولة عن النصوص. يخيل إلي أن المثقف بهذا المعنى الذي أشرت في الرواية إلى أنه لا يعيش أي مأزق على الإطلاق، لأنه بكل بسطة لا يحمل أي هم وطني أو قومي، إنه – أي المثقف – بهذا المعنى فرد من أفراد القطيع لا أكثر ولا أقل.

وبخصوص الألفية الأخيرة، أظن أن ثورة المعلومات التي بدأنا نشهدها منذ نهاية الألفية الماضيةتجعل انتماءنا وهويتنا في مواجهة خطر كبير. وما لم نتمكن على مستوى العالم العربي ككل من تجاوز الكثير من توافه حياتنا فلن نكون على مستوى التحديات.

**الشعب:** ما هو تصوركم عن الرواية الموريتانية الحديثة التي تقدم رجلا وتؤخر أخرى؟

**محمد ولد تتا**: يخيل إلي أن علينا أن نضع المسألة في الإطار التالي: كل ما يكتب وينشر في العالم العربي لا يكاد يوازي ما يكتب وينتشر سنويا في بلد من بلدان جنوب أوربا مثل إيطاليا أو اليونان، وما يكتب في كافة بلدان المغرب العربي لا يوازي ما ينشر في بلد مشرقي مثل مصر أو سوريا ولبنان. وما يكتب في موريتانيا أترك لك قياسه إلى أي بلد مغاربي آخر. هذا من جهة الكم أما من جهة الكيف فهنالك تحسن مطرد ولكنه بطيء ويمكننا الحديث عن نصوص روائية موريتانية دون مغالاة ونحن بحاجة إلى تراكمات لكي نتحدث عن فن روائي.

**الشعب:** هل لديكم جديد تقدمونه للساحة الثقافية؟

**محمد ولد تتا**: لدي كما أشرت في بداية حديثي مجموعة بعنوان: "الروز" ستصدر قريبا إن شاء الله، إضافة إلى بعض الدراسات التي آمل أن أجد الوقت والجهد لنشرها، وخصوصا ما يتعلق منها بالأدب الموريتاني وما يتعلق بالسرد التراثي العربي القديم.

**الشعب:** هل من كلمة توجهونها للقارئ من هذا المنبر؟

**محمد ولد تتا**: بطبيعة الحال، لكي يوجه المرء كلمة إلى القراء أو الجماهير. يجب أن يكون سلطة ثقافية، ولست كذلك كما تعلمين. وإذا كان لدي ما أوجهه إلى القراء فهو ما وضعته بين أيديهم، وليس من عادتي أن أتملق السادة القراء فأنا أؤثر العزف على أوتار الاختلاف فهي مبرر الكتابة ومسوغها.

**حوار آمنة بنت خونا**

**في الشعر**

**مناهج شرح الشعر القديم لدى الشناقطة: دراسة تطبيقية في حركة شرح الشعر الشنقيطية خلال القرنين الهجريين الثالث عشر والرابع عشر**

**للدكتور محمد محمود ولد صدفه**

(الوسيط، مجلة المعهد الموريتاني للبحث العلمي، العدد 9/ 2005 )

لم تنل شروح الشعر القديم – في حدود علمنا – العناية من طرف المهتمين بالثقافة الشنقيطية برغم كونها أهم مظهر محلي للكلام على الكلام. وقد حظيت أخيرا بدرس علمي رصين من لدن الأستاذ الفاضل أخينا الدكتور محمد محمود بن صدفه في عمله المذكور أعلاه. وهو أطروحة تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه في الأدب من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس سنة 2003م.

وقد قدم الباحث بين يدي عمله، كالمعتاد، عنوان البحث وحدود الموضوع وأهميته والغاية من تناوله بالدرس ومساغ اختياره وخطته ومصادره([[62]](#footnote-62)) والصعوبات التي صاحبته. كل ذلك في تواضع علمي جم ودون عرض للعضلات المنهجية أو تمدح بتذليل مصاعب البحث خلافا لما دأب عليه كثير من متأدبة العصر.

ينقسم البحث إلى قسمين:

1. قسم نظري يشمل بابين:

* أول: موضوعه الشروح الشنقيطية ماهية وسياقا، يندرج تحته فصلان، يليه
* ثان: في محتوى الشروح واتجاهاتها، يتألف، كذلك من فصلين تلي ذلك
* خاتمة: تتناول الشرح الشنقيطية بين الكم والكيف.

1. قسم تطبيقي، حقق فيه الباحث نصا من نصوص مدونته هو "إحقاق الحق" لابن التلاميد الشنقيطي وقد اشتمل على ثلاثة فصول: تناول الأول منها التعريف بالمؤلف والثاني التعريف بالنص المحقق. وقدم الثالث النص محققا.

تأتي بعد ذلك الملاحق والفهارس الفنية.

في الفصل الأول من الباب الأول عرض المؤلف سياقي الظاهرة: سياقها الثقافي في العالم وموقعها من النظم المعرفية العربية الإسلامية وعلاقتها ببيان ما استعجم من التنزيل العزيز، إذ من هذا المنظور كان تدوين علوم العربية وجمعها على النحو المعروف، أما عن السياق المحلي الخاص بهذه الظاهرة فقد أحال الباحث على أعمال سابقة اعتبر أن فيها مجزى واجتزأ بمسألة النهضة الثقافية في بلاد شنقيط لمسيس صلتها بموضوع البحث ملاحظا أن هذه النهضة التي كانت المحاظر أبرز تجلياتها، يعتقد على نطاق واسع أنها "نشأت بفعل تمثل ما كان قد وصل إلى البلاد، في فترات متطاولة من كنوز الثقافة العربية الإسلامية عن طريق منافذ عديدة أهمها رحلات الحج التي كانت تمر بالمغرب وتونس وليبيا ومصر والسودان في طريقها إلى الديار المقدسة، وتعود قوافلها محملة بأشهر أمهات الكتب في شتى الميادين والاختصاصات ومن ذلك الأدب والشعر بوجه خاص. "وقد بلغت هذه النهضة أوجها في القرن الثالث عشر والنصف الأول من القرن الرابع عشر أما ما تلا ذلك فهو ينتمي إلى أوضاع جديدة ولا يعكس بالضرورة الثقافة الشنقيطية التليدة".

وإذا لم يكن لدينا – في هذا السياق – ما يشير إلى تاريخ دخول الدواوين والمجاميع الشعرية إلى بلاد شنقيط، فإن هذه الدواوين والمجاميع – كما لاحظ الباحث – قد دخلت مصحوبة بشروحها المعروفة كشرح الأعلم لديون الستة وشرحي الزوزني وابن الأنباري للمعلقات. وقد أصبحت هذه الشروح من ضمن مقررات المدرسة البدوية لتتم لاحقا ملاءمتها مع حاجات هذه المدرسة وطلابها.

أما الفصل الثاني من الباب الأول فقد تناول فيه الباحث الشروح الشنقيطية نشأة وماهية ملاحظا أن مبحث النشأة والأولية يطرح "غالبا من المشكلات أكثر مما يتمكن من حله، ولذلك مال بعض الدارسين إلى تجنبه والتشكيك في جدواه معرفيا ومنهجيا" ومن ثم لم يول كبير اهتمام لحلقة البداية المتعثرة المفقودة التي افترض كثير من الباحثين وجودها ضرورة قبل النماذج المكتملة الرفيعة، بل اعتبر أن تمثل المعارف العربية الإسلامية في المحاظر وما كان يهيمن عليه من رقابة ذاتية لا هوادة فيها كان يقضي ألا يذاع من الشعر إلا المهذب المحكك المقطوع بخلوه من كل عيب يكون مناطا لتشهير متصيدي السقطات. وإذا تجاوزنا الجدل حول النشأة إلى الوقائع وجدنا الباحث يعتبر أن محمد اليدالي المتوفى 1166هـ كان أول شراح الشعر الشناقطة، يليه ابن حمى الله المتوفى 1209هـ. ثم تتوالى الشروح بالغة أوجها في القرن الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر، بفعل دوافع مختلفة، منها التعليمي الذي استدعته بعض الظروف الخاصة بالبلد ومنها الديني مثل شروح بانت سعاد ونحو ذلك ومنها الشخصي الذي لا يمكن استبعاده من باب إثبات التمكن والتحصيل.

أما عن حصيلة هذا الجهد فقد أحصى الباحث ثلاثة وثلاثين ومائة عنوان شرح منها تسعة وستون مؤلفا تتناول متونا شعرية متنوعة منها المجاميع الشعرية مثل ديوان الستة والمعلقات وديوان الهذليين ومنها الدواوين مثل ديوان ذي الرمة وديوان الشماخ ومنها القصائد المفردات مثل بانت سعاد ولامية العرب.

في الباب الثاني خصص الفصل الأول لمحتوى الشرح وعناصره، فاستعرض الباحث العناصر التقليدية في شرح الشعر؛ من شرح لأسماء الشعراء وذكر مناسبة الشعر وتحديد بحره وضربه وقافيته واختلاف رواياته وشرح ألفاظه وما يتصل بذلك من قضايا الإعراب والنحو، وقد لاحظ الباحث التفاوت في عناية الشناقطة بهذه العناصر وغياب الثلاثة الأول منها من معظم الشروح. أما بخصوص الرواية والتوثيق فقد لاحظ عدم إيلاء الشناقطة إياها اهتماما يذكر وإن كانوا يستندون في الغالب إلى شرح من الشروح المعروفة. وربما اعتمدوا رواية من مصدر آخر. على أنهم قد يقفون عند اختلاف الروايات على سبيل المفاضلة بينها أحيانا أو دون مفاضلة أحيانا أخرى.

أما الشرح اللغوي فقد تمثل عندهم في "الوقوف عند دلالة الكلمة واشتقاقها ووزنها والرجوع بها إلى الجذر الثلاثي لمادتها، وردإلى الجمع وعكسه، والمزيد إلى الثلاثي المجرد وجلب الشواهد الكثيرة من القرآن والشعر والأمثال "وقد يستعرضون الأقوال في وجوه التفسير عند تعددها ويتبعون الحقول الدلالية للألفاظ ويفرعون منها حقولا دلالية جديدة ويولون اهتماما ملحوظا للنظائر وبيان الفروق بين أسماء الشيء باختلاف مراحل عمره أو مقدار سعته.

ومن اللافت للنظر في هذا الشرح شموله أحيانا لجميع الألفاظ مهما كان شيوعها كنحو خرج ومشى وتضاف إلى هذه السمات نزعتهم أحيانا إلى شرح الألفاظ شرحا دينيا عقديا أو فلسفيا عمليا لا لغويا كشرح البرق بلمعان سوط الملك الموكل بالمطر وشرح الدمع بكونه ماء يصعد إلى الدماغ وربما عرضوا لاختلاف لغات القبائل واشتقاق الأعلام... إلخ.

وبالنظر للغايات التعلمية المشار إليها من قبل، كان من الطبيعي أن تحظى الملاحظات النحوية والصرفية بعناية شراح الشعر" وكان ذلك على مستويين:

مستوى نظري يقوم على تقرير بعض القواعد النحوية والصرفية العامة والمستوى الثاني تطبيقي يتمثل في إعراب الألفاظ والتراكيب الواردة في الشعر المشروح. وقد ساق الباحث أمثلة كثيرة لهذه الملاحظات في المستويين كليهما.

وربما تفسر الغاية التعليمية نفسها العناية بالعنصر البلاغي من بيان ومعان وبديع على النحو الذي استقرت عليه بعد التقعيد والتقنين. كما تفسر الاهتمام بالأعلام والأنساب والأخبار.

وقد توقف الباحث عند عنصرين هامين هما عنصرا المعنى والنقد اللذين يمثلان في رأينا مستوى من تمثل النص يتسامى على مستوى التعليم والتلقين.

أما الفصل الثاني من الباب الثاني فقد تناول طريقة العرض ومناهج الشرح، ويقصد الباحث بطريقة العرض تحديد منهج الشرح وضبط المشروع وترتيب عناصر الشرح واللغة العارضة وما يلحق بذلك من توثيق وعزو واستشهاد. وقد لاحظ بخصوص تحديد المنهج أن من الشراح من لم يقدم لشرحه بل يترك منهج البحث ضمنيا يكشف عنه التحليل مثل أبي بكر والحارث ومنهم من قدم لمؤلفه مثل ابن سيد أحمد وابن ذي الخلال وابن أيبيه وابن يداده فهؤلاء بينوا منهج ضبطهم لخطوات المنهج والتزامهم بها. ولم يهمل هؤلاء الشراح ضبط الشعر المشروح لما لهذا الضبط من أهمية في نظم الكلام وبخاصة في الشعر "فاستخدموا الضبط بالعبارات الواصفة فنصوا على صفات الحروف من إهمال وإعجام (...) رفعا لكل التباس بين الحروف المتشابهة في الخط كما نصوا على حركات البناء والإعراب (...) واستخدموا مصطلحات المعاجم واستعانوا بأبواب الثلاثي المجرد (...) ضبطا لحركة عينه وتحديدا لمصدره كما استعانوا بالنظير المعياري (...) وكثيرا ما يجمعون بين أكثر من طريقة إمعانا في دقة الضبط" وهذا مظهر من مظاهر نزعتهم التعليمية وتوقيهم سبة اللحن.

أما ترتيب عناصر الشرح فقل من الشراح من كان يلتزم فيها بمنهاج ثابت ومن هذه القلة الحارث بن محنض الذي اتبع بشكل صارم الترتيب بين عناصر الشرح حيث يبدأ بضبط الألفاظ ثم يفسرها تفسيرا لغويا بما فيه من ملاحظات في النحو والصرف ليعود إلى المعنى إجمالا، تتخلل ذلك كله الملاحظات البلاغية. كما التزم ابن يداده ترتيبا نحو ذلك. والتزموا في لغة العرض أن تكون لغة واصفة محايدة تغيب فيها النزعات الإبداعية الإنشائية إلا في مقدمات الشروح وخواتمها التي كانوا يراعون فيها التأنق وتخير الألفاظ.

وقد اعتنى الشراح الشناقطة بالتوثيق والعزو إلى المصادر الكثيرة المتنوعة التي استقيت منها مادة شروحهم، من كتب التفسير والفقه وشروح الشعر وأسفار النحو والأدب ومن مختصرات المعاجم ومطولاتها التي كانت مرتكزهم الأساسي. "ومما يستوقف النظر حقا أن الشراح الشناقطة قد تعاملوا مع مصادرهم بمستوى رفيع من اليقظة والتقصي والإحاطة بمحتوى هذه المصادر وهو أمر تعكسه نظرتهم الناقدة المقارنة المدققة التي لا تكف عن الإشارة، في استحضار عجيب، إلى ما خلا منه هذا المصدر أو ذاك أو ما وهم فيه ثالث أو خالف فيه وما انفرد به رابع وما فات جميعها مما جاء به الشعر" ولم يكن لشرح في مثل هذا المستوى من التعامل مع المصادر أن يستغني عن الحكم الفاصل بين المتنازعين أي الشاهد ومن هنا كانت عنايتهم بالاستشهاد بالقرآن والحديث والأمثال والأنظام.

أما عن مناهج الشرح فقد قادت معطيات الوصف الاستقرائي الباحث إلى رصد أربع طرائق للشرح عند الشناقطة قد تتداخل كلها أو جلها في النص الواحد فضلا عن التداخل بينها وبين مناهج الشرح لدى القدماء وهي:

المنهج التجميعي الانتخابي التكميلي الذي يقوم على التركيب بين انتقاءات مختلفة من مصادر متعددة لا يستجيب أي منها على حدة للحاجة الثقافية المحلية، يكمل المنتخب من بعضها نقص بعض حتى تفي بالغاية ويقابل هذا المنهج:

المنهج الاختصاري التسهيلي الذي يكون اعتماده على شرح بعينه يختصر بالتخلي عن فضوله ويشبهه في التقيد بشرح محدد:

المنهج التتبعي التقويمي الذي يتتبع المآخذ مقوما أو مشهرا. وآخر هذه المناهج:

المنهج التخصصي الموسوعي الذي هو موسوعي من حيث تنوع مادة الشرح وشمولها وهو تخصصي من حيث غزارة المادة المعرفية التي يوردها.

وقد رصد الباحث الخصائص التصنيفية العامة للشروح من حيث علاقتها بالشعر المشروح مصنفا إياها إلى مستقلة وتابعة ومن حيث غزارة مادتها فصنفها إلى مطولة ومتوسطة ومختصرة ومن حيث محتواها فصنفها إلى لغوية معجمية وموسوعية وبلاغية.

وفي خاتمة القسم الأول من البحث يذكر الباحث للشروح الشنقيطية اتسامها بالخصائص الثقافية لبلاد شنقيط من التزام ديني وتواشج بين الديني واللغوي. كما لا تغيب عنه شهادتها – بما كان لها من تعدد وتنوع – بازدهار المحاظر الشنقيطية، وهو أمر يفسر بروز شخصيات الشراح في أعمالهم من خلال عبارات: قلتُ أو نظمت أو نحوهما كما يفسر في الوقت ذاته اختفاء هذه العبارات تواضعا.

وقد ذهب الباحث إلى أن بعض هذه الشروح يفوق من نواح ما يشابهه من شروح المتقدمين مقارنا ما لقي عنصر البلاغة من عناية في شرحي المرزوقي والحارث.

وهو يأخذ على هذه الشروح في مقابل ذلك أمورا منها تجزئة النص الشعري وعدم النظر إليه في كليته وإهمال الجانب الشعوري فيه، واستشراء الاستطراد وعدم الدقة في العزو والإحالة وضعف العناية بتأريخ الأدب من قبيل توثيق الرواية والالتزام المنهجي بها. ويسوق مثلا لمشكلات الرواية رواية ديوان ذي الرمة من خلال شرح ابن خروف غير المعروف تحديدا إلى حد الساعة.

أما القسم الثاني من العمل فهو كما ذكرنا من قبل تحقيق لنص هام هو "إحقاق الحق وتبريء العرب مما أحدث عاكش اليمني في لغتهم ولامية العرب" وهو نص تعود أهميته إلى أنه فضلا عن كونه "نقدا لعاكش وتصويبا لأخطائه كان أيضا تتبعا لعدد كبير من المصادر بنفس القدر من التدقيق، محص فيه الشنقيطي كثيرا من الآراء والمواقف وصحح قدرا من وجوه الخطأ والتحريف ولفت النظر إليها".

في الفصل الأول من هذا الباب عرض الباحث للتعريف بالمؤلف نسبا ونشأة وللمحطات الكبرى في رحلته وشخصيته وتلاميذه ثم لمكانته الأدبية والعلمية الرفيعة التي سلم له بها معاصروه رغم وضعه كثيرا من المسلمات موضع التساؤل "ففي الأدب أثار مسألة جاهلية الشنفري وقال إنه إسلامي مخالفا بذلك ما يشبه الإجماع، ونفى كل صلة نسبية له بتأبط شرا ورثاءه إياه (...) ولعل من حق الشنقيطي على الدارسين أن يعترفوا له بهذه الريادة التي سبق بها على عبد الرزاق وطه حسين وكان حريا بهم، على الأقل أن لا يغفلوا ذكره كلما ذكر هذان الرجلان على أنهما أول من ألقى حجرا في بركة الفكر العربي الآسنة فحركاها بعد سكون طويل، ولا سيما أن طه حسين تحدث عما كان يترامى إلى سمعه غلاما يافعا يخطو خطواته الأولى داخل أروقة الأزهر من حديث خصومات الشنقيطي حول تلك القضايا. فغير بعيد أن تكون حاسته النافذة قد بدأت تنمو لتأثير ما كان يسمع وأن تكون جرأة التساؤل عنده مستمدة من نظيرتها عند الشنقيطي".

أما الفصل الثاني من الباب الثاني فقد خصصه الباحث لتقديم النص محتوى وشكلا بينما خصص الفصل الثالث لتقديم النص محققا. والنص كما هو معروف تعقيب على شرح الحسن بن أحمد بن عبد الله عاكش اليمني المتوفى 1289هـ. وقد بدأ ابن التلاميد نصه بستة أمور مهمة يحتاج إليها هي عدد أبيات القصيدة (لامية العرب) والخلاف في قائلها حيث أيد صحة نسبتها إلى الشنفرى، أما الثالث فهو ضبط الاسم أما الرابع فهو اختلافهم في الشنفري هل هو اسم أم لقب؟ وقد انتهى إلى أن الشنفرى لقب وأن اسمه شمس بن مالك كما ورد في الأدبيات المنسوبة إلى تأبط شرا:

وإني لمهد من ثنائي فقاصد به لابن عم الصدق شمس بن مالك

وأما الخامس فهو هل الشنفرى جاهلي أم هو إسلامي وقد قطع ابن التلاميد بإسلاميته وأما السادس فالخلاف في قائل اللامية الحماسية التي أولها:

إن بالشعب الذي دون سلم لقتيلا دمه ما يطل

وبعد هذه القضايا تتبع ابن التلاميد سقطات عاكش اليمني في 54 بيتا من لامية العرب وقد شملت هذه السقطات معاني الشعر والصرف والإعراب والرواية ونسبة الشعر.

وختم ابن تلاميد ببيان ما يجب على العلماء من التزام حدود الله واحترام تراث الأنبياء ونصح للولاة مذكرا بوجوب تقليد الولايات الشرعية من هم أحق بها وأهلها شرعا "والحق الذي لا محيد عنه" إن نحن استعرنا، لازمة الشنقيطي، أن محقق الإحقاق قد تحلى بكثير من المحامد التي نسبها إلى مدروسه من سعة الاطلاع وجلد وصبر على الاستقصاء وحيطة وأناة في الأحكام ارتقت كلها بالعمل إلى مستوى أعمال كبار المحققين فلو قورن – على سبيل المثال – تخريجه لهذا البيت أو ذاك من شعر القدماء بتخريج طه الحاجري أو عبد السلام محمد هارون أو عبد العزيز الميمني وأضرابهم من أجلاء العلماء للبيت نفسه لضاهاها أو فاتها. هذا بالإضافة إلى التواضع الجم وتوقير أهل العلم وإعلاء شأنهم ونحو ذلك من "الأخلاق المنقرضة" في هذا العصر.

على أن ذلك لم يحل دون تميزه الشخصي على امتداد البحث والتزامه نهجا علميا صارما لا يحيد عنه، وإحقاقه الحق ولو اقتضى ذلك مخالفة صاحب "الإحقاق".

ومثال ذلك ما لاحظه من تحامل واضح في بعض مآخذ الشنقيطي على عاكش وتحكم محض وقد ساق مثلا لذلك موقف الشنقيطي من رواية عاكش لبيتي ذي الرمة الواردين في شرح البيت التاسع عشر:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| وليل كجلباب العروس ادرعته أحم غذافي وأبيض صارم |  | بأربعة والشخص في العين واحد وأعيس مهري وأروع ماجد |

فقد أخذ الشنقيطي – يقول الباحث – على اليمني خمسة تحريفات اثنان منها لا وجه لاعتراضه عليهما فرواية احم غذافي في الشطر الأول من ثانيها هي رواية المرزوقي والعكبري.

أما رواية وليل كجلباب العروس ادرعته، في صدر أولهما فقد توارد عليها جم غفير من العلماء والرواة أوصل محقق ديوان الشاعر عددهم خمسة عشر كلهم يروونها كما رواها عاكش ووصفها المحقق بالعلو والجودة، وهو مصيب في ذلك مسبوق إليه. وإذا كانت هذه الرواية التي ترقى إلى الأصمعي ويونس بن حبيب مرورا بالجاحظ في الحيوان وأبي الفرج في الأغاني والصولي في أخبار أبي تمام وأبي هلال في الصناعتين وديوان المعاني والآمدي في الموازنة والمرزوقي في الأزمنة والأمكنة وابن رشيق في العمدة والعكبري في شرح ديوان المتنبي (...) ليست هي الرواية المدونة في شعر غيلان ذي الرمة المروية عن العلماء سلفا وخلفا "فما عساها تكون تلك الرواية ومن عسى يكون أولئك العلماء في موازين الترجيح إذا شال ميزان هؤلاء".

**الشعر والتواصل بين الحضارات**

(حولية جامعة شنقيط العصرية السنة الثانية، العدد الثاني، 2009)

**1 - توطئة**

عنوان هذه الورقة كما بُلِّغتُه هو "الشعر الموريتاني والتواصل الدائم بين الحضارات"[[63]](#footnote-63) وهو، بصيغته هذه، يطرح العديد من الإشكالات، لعل من أكثرها بداهة ومشروعية السؤال عن طبيعة الصلة بين المعطوف الذي هو موضوع أثير من موضوعات السياسة (التي توصف لواقعيتها وحساباتها المصلحية بأنها فن الممكن) والمعطوف عليه أو الشعر الذي هو، بامتياز، فن المستحيل.

ويطرح كل من شِقَّي العنوان على حدة مشكلات أخر: ما هو الشعر؟ وأي خصوصية للشعر الموريتاني يصادر عليها ضمنا هذا العنوان ؟ وما الذي نسميه تواصلا بين الحضارات. وأخيرا أي ديمومة تراد وصفا لهذا التواصل؟

ويتأسس الإشكال الأول من الوجهة المنهجية على كون العلاقات أو الوسائط بين النص والإيديولوجيا، أي بين الشعر والتواصل الدائم بين الحضارات غير جلية بالقدر الكافي. وقد يقود هذا أهل الورع المنهجي من ذوي الاختصاص إلى التحفظ تجاه الموضوع لما تشي به صياغة العنوان من تسليم بتلك النظرة الذائعة الصيت التي اعتبرت منذ عقود من الزمن أن الواقع ينعكس بصورة آلية في الفن وما سواه من مكونات البنية الفوقية . وهي نظرة لم تعد اليوم محل جدل بعد الثورات المنهجية التي تفصلنا اليوم عنها[[64]](#footnote-64). وهذا وجه أول.

أما الوجه الثاني فيتصل بالشعر ذاته لا من حيث هو فن يعسر تعريفه بألفاظ التعميم العلمي تعريفا مجمعا عليه من لدن متعاطيه فحسب، بل من حيث هو، عرفا، مستودع للدخائل الذاتية، وموئل للخصوصيات الثقافية التي قد لا تكون أكثر الأمور جدوى في مستوى التواصل بين الحضارات الذي هو، قبل كل شيء، مجال المشترك بين البشر.

أما الشعر في موريتانيا، بتعددها الثقافي وبكونها أفقا رحبا للتلاقح بين الحضارة العربية الإسلامية وحضارات إفريقيا، فمن الطبيعي ألا يكون بمنأى عن التواصل بين هذين العالمين، غير أنه يجدر هنا أن لا ننسى أن الرابط الديني في مثل هذه الحالة يجعل الثقافات المتباينة في حكم الثقافة الواحدة؛

لا ينفي هذا أننا يمكن أن نجد ملامح نزعة إنسانية أو أممية في الشعر العربي الجديد بموريتانيا كانت من تداعيات المد الثوري، وعليها أساسا سيكون المعول في تلمس ملامح التواصل بين الحضارات في شعرنا المعاصر.

وأخيرا ماذا نقصد بالتواصل بين الحضارات وأي شيء يضيف وصفه بالديمومة؟

لنلاحظ أولا- وإن يكن ذلك شكليا بحتا – أن اللسان العربي في هذا السياق قد دأب على استعمال صيغة فاعل ومصدريها: حوار الحضارات[[65]](#footnote-65) ، صراع الحضارات، المثافقة[[66]](#footnote-66).. وأننا منذ وقت قريب بدأنا ننحو نحو صيغ التفاعل مثل تحالف الحضارات وتواصل الحضارات، وكانت مقولة الحوار بين الحضارات قد راجت في سبعينيات القرن المنصرم، في وقت يتوزع الوجود الإنساني فيه معسكران ، وفي منتصف التسعينات جاء صدام الحضارات من خلال أطروحة هنتغتون المشهورة[[67]](#footnote-67) فملأ الدنيا وشغل الناس كما يقول ابن رشيق.

ثم ظهرت دعوة تحالف الحضارات للقضاء على الإرهاب[[68]](#footnote-68) وأخيرا تواصل الحضارات، فما هي منزلة التواصل بين الحضارات من هذه المصطلحات؟ يبدو تحالف الحضارات مجرد تنويع على مقولة الصراع، أما التواصل – وإن تعددت لحد التناقض أشكاله- فيظل أقرب إلى حوار الحضارات أما ديمومة هذا الحوار فكأنما هي تجسيد للإدارة الخيرة لسد الطريق أمام الصراع، وبرغم طيب النيات يظل هذا التواصل بحاجة إلى المزيد من كشف الغموض.

2- الشعر الموريتاني فضاء للتواصل مع الآخر

يخيل إلى أنه بوسعنا في هذا السياق أن نلاحظ التمايز بين فضاءين :

2- 1 -فضاء التواصل التقليدي

ونعني به ما كان للشعر القديم من دور في ربط أواصر الصلات بين الكيانات الثقافية المتعايشة على هذه الأرض والمتاخمة لها، ويجدر بنا أن نلاحظ في هذا المقام أن التواصل بين هذه الكيانات الثقافية المختلفة على مستوى اللغة والعرق كان مؤطرا بالانتماء الديني الذي يمثل عنصر توحيد مقابل ما سبق من عناصر الاختلاف؛

1. 2- فضاء التواصل المعاصر

ونعني به ما استجد خلال النصف الثاني من القرن الماضي من نزعات إنسانية وأممية تعود إلى المد الثوري العالمي وربما، من بعض الوجوه، إلى تأثيرات موجه 1968 بفرنسا، كما نعني به اعتماد شكل الشعر الجديد أو الشعر الحر من منظور أن الشكل الفني في حد ذاته موقف إيديولوجي . وسوف نخص كلا من الفضاءين بفقرة؛

في الفضاء التقليدي كان الشعر ،لاعتبارات عديدة، من أبرز وسائط التواصل الحضاري، فالكثير من الوشائج التي ربطت مثقفي البلاد بأعيان البلدان الإفريقية المتاخمة كانت بفضل أشعار المديح أو المساجلات الفصيحة أو العامية والمتتبع لهذا الشعر العربي القديم في موريتانيا يلاحظ فيه بسهولة هذا المنحى في لغته التي تتخللها أحيانا مفردات أو جمل ولفية أو بولارية وفي أغراضه من مدح ورثاء وغزل ونحو ذلك[[69]](#footnote-69)؛

ويكشف لنا المرحوم يوسف كي في كتابه "مظاهر من الأدب البولاري في إفريقيا الغربية : بعض وجوه الجنوب الموريتاني " عمق هذا التأثير والتأثر يقول: «ولئن كنا لا نعرف الكثير عن أصل هذه الأشعار كما أشرنا إليه سالفا، فإننا نعرف أشهر مقلديها في البلاد البولارية ،هؤلاء المقلدون ندعوهم عادة "بيتوب" : من يغنون الأبيات ويسمون كذلك "المدا"[[70]](#footnote-70) وهنا يظهر جليا أنها كلمة ذات أصل عربي. نضيف أن هذه التسمية تبقى هي نفسها في جميع أنحاء فوتا الاستوائية وفوتا الشرقية مهما يكن الأصل الاجتماعي، ففي تورو تعنى بعض الأسر من النسابين المتعلمين عادة والمتدينين الذين يكرسون جهدهم لمدح الأوجه البارزة للإسلام»[[71]](#footnote-71)

أما في فضاء التواصل المعاصر، فمن الحري بنا أن نتذكر أن الشعر القديم، في سياق مقاومته للثقافة الغازية، كان رافضا لكافة أشكال التواصل معها، رافضا بصفة خاصة للمدرسة الاستعمارية التي كانت بوابة هذا التواصل، ومعلوم أن ثقافة ما حين ينظر إليها من منظور ثقافة أخرى لا تبدو في الغالب إلا خليطا من الظواهر الخالية من المعنى،[[72]](#footnote-72) وهذه نظرة كثير من المستغربين لثقافتهم الأصلية، أما الثقافة الفرنسية كما تتمثل في مقرر المدرسة، فإن نظرة المثقفين التقليديين لها هي نفسها كسابقتها:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| فلا أكرم الرحمن ذا الوفد من وفد  غدا سائرا في الأرض شرقا ومغربا   ويزعم أن العلم خسر لأهله  وأن الفتى يكفيه علم جرائد |  | لقد جاء للإسلام بالحادث الإد  ليطفئ نور الله فسقا على عمد  وشغل وفي أمر السياسة لا يجدي  ويغنيه أمر النمل والفار والقرد[[73]](#footnote-73) |
| ولا تجعل صبيك في لكـــــــــــــول[[74]](#footnote-74)  وكن عنها إذا نشرت ذووها |  | لتأمن من لهيب لظى الأكول  لمدخلها الدعاية ذا نكول[[75]](#footnote-75) |

كما نجد منظومات رافضة لمظاهر الحياة الجديدة، مثل قول الشاعر[[76]](#footnote-76)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| لقد صارت الأعراف[[77]](#footnote-77) عرفا لبعضهم  ورَجُّ[[78]](#footnote-78) غدت عدلا تقيا مبرزا  فلست لرج ما حييت مقلدا |  | وأصبح حلق الرأس عرفا لمعشر  تقيم أمور الدين في كل محضر ولست مصل ما حييت بمُنْطُر[[79]](#footnote-79) |

في هذا السياق الرافض للثقافة الوافدة ظهر التيار التحديثي مستندا إلى النزوع الأممي على المستوى الإيديولوجي والالتزام على المستوى الأدبي، ويجد المتتبع لهذا الشعر أنه كان في كثير من المواقف نصيرا لنضال الشعوب وقضاياها العادلة، غير أن السمة الأكثر دلالة على الانفتاح على ثقافة الآخر كانت ، فيما يخيل إلينا تتمثل في اعتماد الشكل الجديد في سياق معاد كالذي ألمحنا إليه آنفا.

هذا الشكل الجديد نشأ وفرض ذاته كما يقال خارج السياق المحلي، وكان كغيره من الأشكال التعبيرية المستحدثة في الثقافة العربية المعاصرة وليد طرح تواضع المؤرخون النهضويون على تسميته بالاتجاه الليبرالي، يقوم على القول بأن إحلال النموذج الغربي في الاجتماع والسياسة والاقتصاد والثقافة محل النموذج العربي القديم هو السبيل الوحيد إلى النهضة، ومن هنا كان شعي هذا الاتجاه إلى استحداث الأشكال التي يرى أن الثقافة العربية بحاجة إلى أن تنقل إليها كالقصة والمسرح والرواية، وإلى مراجعة طرائق كتابة الشعر لكي يكون مماثلا لما يكتب من الشعر في الغرب، وقد تجسدت هذه المماثلة بدءا على مستوى الموضوعات على نحو ما نجد في الدعوات الرومانسية على اختلافها ثم في الشكل أخيرا على نحو ما نجد في الشعر الحر وفي قصيدة النثر.

كانت نشأة هذا الشكل التعبيري تتأسس إيديولوجيا على مقولة الاحتذاء الكامل للغرب، أو إن نحن شئنا، تتأسس على مقولة الفناء في ذات الغرب، بحسب تعبير المتصوفة الإسلاميين. لا ينفي هذا أن هنالك بعض الفروق : بين من يتمسك بالمماثلة على مستوى المضامين فحسب ومن يريدها كاملة غير منقوصة، بين من يحتذي هذا النموذج الغربي الليبرالي ومن يحتذي النموذج الغربي الاشتراكي... إلخ،

حين كتبت أولى قصيدة من هذا الشعر الجديد بموريتانيا بعد ظهوره في المشرق العربي بعشرين سنة[[80]](#footnote-80) لم يكن لهذه الحمولة الإيديولوجية كل ما كان لها من ألق في المشرق العربي، ولم تثر ما أثارت في المشرق العربي من جدل، ربما لأنها كانت مظهرا من مظاهر ربط الصلة بالجذور العربية التي كانت قد انقطعت أو كادت خلال العهد الاستعماري، لقد كان التواصل مع الجذور لا مع الآخر؛

لنخلص أخيرا إلى أن التواصل مع الآخر في الشعر الموريتاني الحديث لم يتم إلا عبر الوسيط العربي المشرقي، وإذا كان التواصل التقليدي مع الثقافات المجاورة مؤطرا كما ذكرنا بالانتماء الديني فإن التواصل مع الثقافة الغربية كان مؤطرا بالانتماء القومي العربي ولم يتم التواصل مع الآخر في كلتا الحالتين إلا من وراء حجاب.[[81]](#footnote-81)

1. ملاحظات ختامية

كان بودي قبل أن اختتم هذه الورقة أن أدلي بملاحظتين تتعلق أولاهما بما تمت الإشارة إليه من غموض يكتنف التواصل بين الحضارات أو الحوار بينها.

فالدعوة إلى حوار الحضارات أو التواصل بينها تتأسس، فيما يخيل إلي، على وهم كبير مؤداه التسليم بالتجانس الداخلي لكل حضارة على حدة واختلافها جملة في الوقت ذاته عما سواها، وهي دعوى لا تصمد كثيرا أمام التدقيق المتأني.

وإذا نحن سلمنا بأن الشريك الرئيس في حوار الحضارات هو الغرب أو الشمال وجدنا أن التواصل بينه وبين شرائح من مجتمعات الجنوب قائم منذ أمد ليس بالقصير؛ ولكن القطيعة بين هذه الشرائح وبين شرائح أخرى من مجتمعاتها قائمة هي أيضا، بل وتترسخ يوما بعد يوم وهذا ملمح كاف من ملامح انعدام التجانس الداخلي للحضارات.

ولكي يكتسب هذا التواصل أو هذا الحوار معناه الكامل، ويستأهل مصداقيته لدى الذين هم خارج منظومته، فإن من الضروري أن يترجم من لغته الشعرية الجميلة إلى لغة أقل جمالا بالتأكيد، وإن كانت أكثر وضوحا هي لغة المصالح وتوازناتها، وذلك وحده ما يضمن ديمومة التواصل.

أما الملاحظة الثانية فهي أنه كلما توطد التواصل بين مجتمع ما وبين هذا الشريك الرئيس الذي هو الشمال كلما تفككت دوائر التواصل التقليدي بين ذلك المجتمع والمجتمعات المتاخمة له بحيث يصبح الغرب ممرا ضروريا للتواصل بين المتجاورين.

**العلم الشنقيطي و"الفلسفة" المشرقية:**

**حول الإسهام الشنقيطي في النهضة العربية الحديثة**

(ورقة قدمت للندوة العلمية حول مئوية الشيخ محمد محمود بن التلاميد الشنقيطي التي نظمتها جامعة نواكشوط العصرية والمدرسة العليا للتعليم يومي 17 و18 دجمبر 2016 بنواكشوط)

ترسخت، خلال القرنين الثالث عشروالرابع عشر للهجرة، على امتداد طريق الحاج صورة للشناقطة وعلمهم وزهدهم في الدنيا، لم يلبث فرط الإعجاب أن أكسبها طابعا أسطوريا[[82]](#footnote-82)**.** وليس من شك أن هذهالصورة الأسطورية للزهد والعلم الشنقيطيين كان نتاجا لتراكم كبير من جهود الحجيج من العلماء والزهاد في مجالات متنوعة: في التدريس والتأليف والتحقيق والقضاء والنضال، وليس من شك كذلك أن أشهر أنموذج للشناقطة في هذا المجال هو الشيخ محمد محمود بن التلاميد الشنقيطي، الذي تتمحض هذه الندوة اليوم لرد القليل من الجميل إليه بعد أكثر من مائة عام من رحيله وحيدا فريدا نائيا عن أهل ووطن خلد لهما الكثير من حسن الثناء.

تتوزع المكتوب حول ابن التلاميد في رأينا ثلاثة مناح:

* منحى التعريف الموضوعي به وبجهوده العلمية والأدبية.
* منحى التحقيق.
* منحى التنويه به وبجهوده والتأكيد على أـنه وأضرابه من الشناقطة كانوا مؤسسي النهضة العربية الحديثة في بلدان المشرق التي كانت تجهل تراثها ..إلى آخر المعزوفة.

وليس من وكدنا في هذه الورقة أن نحاول التعريف بابن التلاميد لأن النكرات - كما نكرر دوما– لا تعرف المعارف، وأما تحقيق ابن التلاميد فليس من ألعاب الهواة، وإن كنت أود استطرادا أن أشيد بالتحقيق الرائع الذي أنجزه أخونا وزميلنا الدكتور محمد محمود بن صدفة لكتاب "إحقاق الحق وتبريء العرب مما أحدث عاكش اليمني في لغتهم ولامية العرب" والذي ينتظر النشر منذ فترة ليست باليسيرة.

بالقدر ذاته لا نود الانجراف في تيار التنويه الذاتي الذي يسود قطاعات واسعة من الخطاب العربي المعاصر، ولا نزعة الاحتكار التي سادت السوح الثقافية العربية مع نشوء الدولة الوطنية على مستوى العالم العربي حين احتيج في ترسيخ الحدود السياسية (التي كانت اعتباطية في كثير من الأحيان) إلى بناء حدود ثقافية؛ وقامت - بقدر ما نجد من نزاعات على الحدود السياسية - نزاعات حول رموز الثقافة وأعلامها. ولد التلاميد في رأينا المتواضع ملك للثقافة العربية جمعاء لا يسعه على ضآلة جرمه ونحافة جسمه قطر واحد من بلاد العرب ولا من دار الإسلام مهما ترامت أطرافه. ومن هنا يكون من الإنصاف لابن التلاميد ولمعاصريه من المثقفين العرب أن تنزل جهوده في سياقها من الأسئلة الكبرى التي طرحت على الثقافة العربية منذ أن بدأ الاحتكاك بثقافة الغرب في أواخر القرن الثامن عشر، وما انجر من إلحاق الوطن العربي قسرا – وبصورة متفاوتة - بالعصر الحديث.

**هموم المنطلق:**

بعد الضربات المتتالية التي تلقتها الثقافة العربية في كبريات حواضر المركز كان من المنطقي أن تتشبث بالبقاء في الأطراف ولم يكن من الغريب أن تحقق هذه الأخيرة أو بعضها على الأقل مستوى معقولا من تمثل الموروث ومحاولة إثرائه. تلك كانت حالة الثقافة العربية الإسلامية ببلاد شنقيط في القرن الثالث عشر للهجرة. ولعل مرد ذلك الازدهار إلى ما يمكن أن يلحظ في هذا العهد من نضج شامل، كان من تجلياته النزوع إلى تجاوز تجاذبات الماضي بتأصيل كيان جديد أساسه تقبل الآخر في الثقافة والمجتمع: باستيعاب النزعات الدينية المتناحرة التي ظهرت في القرنين السابقين، وبتعقل الوجود الاجتماعي وتقبل بعض مكوناته بعضا، كيان ينتمي إلى كل ثقافي إسلامي عربي ولكنه، في الوقت ذاته، يحمل خصوصيته المميزة التي تشهد لها لهجته العربية (الحسانية) بشعرها وموسيقاها العالمة. وليس هذا بالغريب فالنزوع نحو الوحدة والاستقرار خصيصة بارزة من خصائص التاريخ العربي الإسلامي.

غير أن هذا القرن كان يقف على مشارف أزمة جديدة: ثقافية تتمثل في ضرورة الاجتياز من تمثل الثقافة العربية نحو الإضافة إليها (في مجالين على الأقل)، وحضارية تتمثل في ترسخ الوجود الأجنبي على تخوم البلاد، بما يعني ذلك من تهديد لوجود هذا الكيان في ركنه القصي من دار الإسلام. وتتضافر دلائل عديدة على أن القوم لم تكن لديهم عن هذا الخطر الداهم ومصدره وعن الحضارة الحديثة برمتها – في أحسن الأحوال – إلا صورة ضبابية مشوشة. من هذه البلاد هاجر ابن التلاميد وغيره من علماء الحجيج ورغم انخراط بعضهم في **النضال** فإن الكثرة الكاثرة وجدت في تعليم العلم والاستزادة منه شغلا عما استحوذ على المثقفين بالمشرق العربي من هم نهضوي. ولعل ما ورد في رسالة ابن الأمين إلى القاضي السالك ولد باب ولد أحمد بيبه يوضح هذا الأمر:

" وأما محمد محمود بن التلاميد فإنه توفي هذا العام في ذي القعدة وقد خلف ألفي كتاب وقد أوصى مفتي مصر وهو محمد عبده **فيلسوفي** أهل الشرق على أنه ينقل الكتب ويضعها في الكتبخانه الخديوية (...) فلما مات محمد محمود أراد عبده أن يأكل الكتب"[[83]](#footnote-83)

فما يشتغل به محمد عبد من طرح لمسألة الإصلاح والنهضة فلسفة والفلسفة "محض الضلال والسفه"

**إشكاليات المستقر:**

يقول محمد عابد الجابري:

"في (...) الثمانينات من القرن التاسع عشر أخذ يتبلور في الساحة العربية وتحت وقع الصدمة مع الغرب وعي عميق بالتأخر وبالتالي بضرورة النهضة (...) نعم إن بدايات اليقظة العربية الحديثة يمكن الرجوع بها إلى ما قبل هذا الوقت بكثير (...) ومع ذلك فإن الوعي بالتأخر لم لم يتبلور في تيار فكري يطرح شروط النهضة ويدخل في جدال مع الآخر الغرب بوصفه يمثل بسلاحه وصناعته وفكره أكبرتحد للعرب إلا (...) **حينما أسس جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده جمعية العروة الوثقى**"[[84]](#footnote-84)

ولم يكن السؤال النهضوي سؤالا علميا بقدر ما كان سؤالا إيديولوجيا مشرعا، مشرعا لرفض الحاضر والماضي القريب، بالرجوع إلى ماض يستجيب لمطامح التغيير. أي أن رفض الحاضر والماضي القريب كان يستمد مشروعيته من العودة إلى ماكان عليه السلف الصالح من إسلام صحيح. غير أن العودة إلى ماكان عليه السلف الديني الصالح لم تكن ممكنة دون الرجوع إلى ماكان عليه السلف الأدبي الصالح من أضراب امرئ القيس والفرزدق وبشار وأبي نواس وأبي العلاء، فبالرجوع إلى هذا التراث، حصرا، تكتسب الأهلية للعودة إلى الأصول، للخروج من إسار التقليد (في الفقه) والتأويل (في التصوف) اللذين كانا يتوزعان مجتمع العلم في مجمل حواضر المركز.

**من إسهام الشنقيطي**

لهذا لم يكن غريبا أن يتحسر الشيخ محمد رشيد رضا على عدم استفادة الأزهريين من علم ابن التلاميد الشنقيطي:

"وُجد في مصر عالم من علماء اللغة يُعَدُّ في طبقة الأئمة الحفاظ الذين وضعوا لها المعاجم، ودوَّنوا الدواوين وهو الشيخ محمد محمود الشنقيطي، فلم يعرف له فضله أحد من علماء الأزهر ويرشد الناس إلى الانتفاع بعلمه إلا مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبده. وكان ينبغي لشيخ الأزهر أن يندبه لقراءة أشعار العرب وأراجيزهم في الأزهر، وقراءة بعض الكتب النافعة ككتاب سيبويه، وكتاب الكامل للمبرد، ويأمر العلماء ونجباء المجاورين بالتلقي عنه إذا كانوا يودون إحياء اللغة، ولا يحيا الدين إلا بحياة لغته"[[85]](#footnote-85)

والواقع أن علاقة ابن التلاميد بالشيخ محمد عبده قد قادته إلى الأزهر ليقدم فيه درسا لم يكن آنذاك بالمألوف هو درس الأدب، الذي يحدثنا عنه طه حسين في الجزء الثاني من كتاب الأيام:

"لم يكد الصبي يبلغ القاهرة ويستقر فيها حتى سمع ذكر الأدب والأدباء، كما سمع ذكر العلم والعلماء، سمع حديث الأدب بين هؤلاء الطلاب الكبار حين كانوا يذكرون الشيخ الشنقيطي رحمه الله وحماية الأستاذ الإمام له وبره به، (...) كان أولئك الطلبة الكبار يتحدثون بأنهم لم يروا ضريبا للشيخ الشنقيطي في حفظ اللغة ورواية الحديث سندا ومتنا عن ظهر قلب وكانوا يذكرون إقامته في المدينة ورحلته إلى قسطنطينية والأندلس وربما تناشدوا شعره في بعض ذلك، وكانوا يذكرون أن له مكتبة غنية بالمخطوط والمطبوع في أوربا وأنه لم يكن يقنع بهذه المكتبة وإنما ينفق أكثر وقته في دار الكتب قارئا أو ناسخا (...)وكان الشيخ يقرأ لبعض طلابه هذه القصائد التي تعرف بالمعلقات، وكان أخو الصبي وبعض أصدقائه يسمعون هذا الدرس في يوم الخميس أو في يوم الجمعة وكانوا يُعدون هذا الدرس كغيره من الدروس.

وكذلك سمع الصبي لأول مرة:

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل"[[86]](#footnote-86)

وإذا كان الطلاب الكبار كما يقول طه حسين لم يستسيغوا درس الأدب، فإن من جيله هو، الزيات من لازم ابن التلاميد وأخذ عنه حتى غيبه الموت"[[87]](#footnote-87) كما يروي الأستاذ أحمد حسن الذي كان أكثر اعتزازا بهذه التلمذة، شأنه في ذلك شان المويلحي في إهدائه لحديث عيسى بن هشام:

"ألف المؤلفون أن يبدأوا كتبهم عند نشرها بإهدائها إلى بعض ذوي الشأن والفضل والعاجز الضعيف يهدي هذا الكتاب إلى كل من يقرؤه من أديب يجد فيه طرفا من الأدب وحكيم يرى فيه لمحة من الحكمة وعالم يبصر فيه شذرة من العلم ولغوي يصادف فيه أثرا من الفصاحة وشاعر يشعر فيه بمثل طيف الخيال من لطف الخيال.

كما أهديه إلى أرواح المرحومين الأديب الوالد والحكيم جمال الدين والعالم محمد عبده واللغوي الشنقيطي والشاعر البارودي أولئك الذين أنعم الله عليهم وأولئك الذين تأدبت بأدبهم وأخذت عنهم"[[88]](#footnote-88)

أليس في ما سبق، وفي ما سواه من تصحيح وتحقيق لأمهات المصادر العربية، وفي ما أسهم به شناقطة آخرون مساغ لما نتمدح به كثيرا من فضل للشناقطة المهاجرين في نهضة بلدان المشرق العربي؟ لا نظن أحدا يماري في ذلك وما الحفاوة التي لقيها علماء الشناقطة بهذه البلدان في حياتهم وبعد مماتهم إلا آية من آيات العرفان بهذا الجميل. على أن من الموضوعية ألا ننسى أن الشناقطة على علمهم وفضلهم كانوا تراجمة عن السلف الصالح أكثر مما كانوا أولي فقه واع بالعصر وتحدياته يؤسس لمشروع حضاري "فكري يطرح شروط النهضة ويدخل في جدال مع الآخر" كما ذكر الجابري آنفا. ومن ثم يكون لأصحاب هذا المشروع الفضل في "تثمين" العلم الشنقيطي باستنقاذه من غيابات الماضي وربطه بمشاغل الحاضر المعيش. بحيث يمكن التجاسر على القول إن إحياء الثقافة العربية كان – في جانب كبير منه – جماع ما بين العلم الشنقيطي والإيديولوجية المشرقية العربية المعاصرة.

**في الثقافة الشعبية**

**المداحون ببلاد شنقيط:**

**محاولة لتلمس الأصول**

(قدمت هذه الورقة في ندوة اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، دجمبر 2012 ونشرت بعد التدقيق والتوثيق في حوليات كلية الآداب والعلم الإنسانية بنواكشوط سنة 2014)

يتبوأ مدح الرسول (ص)، في مظهره الشعبي الاحتفالي، مكانا ملحوظا بين الممارسات الثقافية في بلاد البيظان، بالنظر إلى مستوى الأداء وإلى حجم الجمهور الذي يتعاطاه تلقيا وإنتاجا. ومع ذلك فإنه لم ينل حظه من اهتمام الباحثين. لا من حيث أصوله، ولا من حيث خصائصه الشعرية والنغمية، ولا من زاوية تلقيه. وهذه القضايا الثلاث- كما هو واضح – يمكن أن تكون موضوعا لمقاربات تتأسس منهجيا على مفاهيم التطور أو البنية أو التلقي. ولئن كان عنوان هذا العرض أشد لصوقا بالتاريخ فإنه، في واقع الأمر، قد يتوسل – وإن لم يخل الأمر من مفارقة – بالبنية وبالتلقي إلى مبحث النشأة لشح الإشارات التاريخية إليها.

وهكذا تود هذه الورقة الموجزة أن تتوقف أولا عند الملمح التعبدي في المدح ، ثم عند ملمح التسلية والتطريب، انتهاء بما يمكن وصفه بأنه ملمح طبقي لهذا الفن، لتخلص أخيرا، إلى محاولة لتلمس الجذور.

**1. ملامح بارزة في المدح ببلاد شنقيط**

**1.1- الملمح التعبدي**

ليس من حاجة للوقوف عند مكانة مدح الرسول (ص) لدى عموم أهل الملة، غير أنه لا ضير في التذكير أن لهذا المدح عند المجتمعات التي ساد فيها المذهب الأشعري من المكانة العالية ما ليس له في مجتمعات لا تعتقد القول بالشفاعة[[89]](#footnote-89) أو تتأثم من بعض الأمداح خوفا من الشرك[[90]](#footnote-90)، من جهة، وأن للشفاعة من المكانة في المجتمعات التي عرفت التصوف ما ليس لها في المجتمعات التي لم تعرفه، فبالرغم من محاولة أبي حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي المتوفى سنة 505هـ/ 1111م التنبيه إلى "أنه لو كان كل ذنب تقبل الشفاعة فيه لما أمر قريشا بالطاعة ولما نهى رسول الله صلى الله وسلم فاطمة رضي الله عنها عن المعصية"[[91]](#footnote-91)، ظل الاتجاه الغالب على متصوفة الإسلام توسيع دائرة الشافعين لتشمل إلى جانب الأنبياء الصديقين[[92]](#footnote-92).

على أن التصوف، في هذا السياق، لا تقتصر علاقته بموضوعنا على الشفاعة، إذ يجدر التذكير بأن السلاسل الصوفية تؤكد دوما ارتباطها بالرسول(ص) عن طريق الأسانيد، أو بشكل مباشر على النحو الذي يرويه ابن المبارك السجلماسي المتوفى سنة 1156هـ/ 1743/1744م عن الشيخ عبد العزبز الدباغ (نقل عنه ابن المبارك سنة 1129هـ):

"فلما كان اليوم الثالث من يوم العيد رأيت سيد الوجود صلى الله عليه وسلم، فقال سيدي عبد الله البرناوي: يا سيدي عبد العزيز قبل اليوم كنت أخاف عليك واليوم حيث جمعك الله مع رحمته تعالى سيد الوجود صلى الله عليه وسلم أمن قلبي واطمأن خاطري فأستودعك الله عز وجل، فذهب إلى بلاده وتركني وكانت إقامته معي بقصد أن يحفظني من دخول الظلام علي فـي الفتح الذي وقع لي إلى أن يقع لي الفتح فـي مشاهدة النبي صلى الله عليه وسلم لأنه لا يخاف على المفتوح حينئذ وإنما يخاف عليه قبل ذلك"[[93]](#footnote-93)

لهذا لم يكن غريبا أن يعرف المجتمع في بلاد شنقيط، الأشعري جملة، المتصوف غالبا، أشكالا متنوعة من المدح النبوي العالم ، سواء في ذلك ما كان منه إنتاجا يتجسد في المدونة الشعرية الفصيحة المعروفة[[94]](#footnote-94) أو ما كان منه استهلاكا لنصوص بعينها[[95]](#footnote-95) تنشد في مناسبات وأوقات محددة[[96]](#footnote-96)، أوعلى سبيل التعبد[[97]](#footnote-97) أوالتبرك[[98]](#footnote-98) أو التعوذ والرقية أحيانا، فثمة اعتقاد عامي شائع بأن كل بيت من بردة محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري المتوفى سنة 696هـ/ 1295م يمثل حجابا أو رقية من علة ما[[99]](#footnote-99).

في هذا السياق نجد أن المدح الشعبي الذي هو موضوع حديثنا كان فنا تعبديا بامتياز سواء في تناوله الملحمي الصادق لمشاهد الرسول (ص) وفي حب أهل بيته وأصحابه أو في استحضاره للموت والقيامة وتعويله صراحة على شفاعة الرسول (ص).

وربما ترتب على هذا الملمح التعبدي نتائج فنية : فثمة، على سبيل المثال، اعتقاد بأن العضو من أعضاء الجسم إذا تحرك في الرقص على مدح الرسول (ص) كان ذلك عتقا له من النار. ومن ثم فإن الرقص المصاحب للمدح يهتم فيه كثيرا بتحريك أكثرما يمكن تحريكه من أعضاء.

1. **2- ملمح التسلية والتطريب**

قد لا يبدو التنافر كبيرا بين هذا الملمح وسابقه إذا استحضرنا كون السماع عنصرا هاما من عناصر الممارسة الصوفية في كثير من بلاد الإسلام[[100]](#footnote-100)، وكون الغاية الدينية الأصلية لا تحول دون استمتاع المتذوقين من غير الصوفية بجمال الألحان.

وحيثما كان اللحن الشجي والرقص كان تمحض الحفل لغايته الدينية أشد صعوبة، وهنا يقع الانزياح نحو التسلية على مستوى الجمهور ثم على مستوى المداح. وشيئا فشيئا يلتحم اللهو بالمدح ليصطبغ اللهو نفسه بتلك الصبغة التعبدية. وربما تكون هذه الخصيصة هي ما يقرب بين المدح وفنون أخرى ذات طابع ترفيهي محض مثل ﭙنـﭽـه[[101]](#footnote-101)

ولئن كان المدح وبنجه يشتركان فى الأصل العربي للتسمية خلافا للموسيقى العالمة (أزوان ذات التسمية البربرية) فإنهما يتفقان معها في علاقة الرقص بالطبل من جهة وفي طبيعة مشاركة الجمهور في الحفل بارتجال الأشعار[[102]](#footnote-102) التي تمثل منزلقا نموذجيا من التعبد إلى اللهو[[103]](#footnote-103)، ويمكن أن يستشهد في هذا السياق بمقطع من وصف لمجلس من مجالس الموسيقى لميشيل غينيار(Michel Guignard) يقول فيه:

"وبالنسبة للرقص الذي يكون، في الأغلب، في مقام (فاغو[[104]](#footnote-104)) يستخدم الطبل الكبير، وقد تستخدمه إحدى الموسيقيات طباقا إيقاعيا، بل ربما رقصت أحيانا وهي تضربه في الوقت ذاته؛ فالحركات تكمل نقر الطبل إذن أو تحل محله: هذا المزيج المؤلف من الحركة والصوت يكون أخاذا. وإذا لم يكن طبل فإن التيكويت تعمل عملا مماثلا على ظهر آلتها (آردين[[105]](#footnote-105)).

في مقاطع آخرى يغني الموسيقى بعض الأشعار الحسانية[[106]](#footnote-106) المعروفة، ومن بعد فإن المستمعين أنفسهم قد يسرون له أشعارا بالمناسبة يفترض أن يكونوا ارتجلوها في اللحظة ذاتها، في نفس وزن المقطع ورويه. يتلو ذلك لون من المساجلة الشعرية الحية بين المشاهدين وتكتسب التورية في هذا السياق قيمة كبرى، خصوصا حين لا يكون المعني المخفي مفهوما إلا من لدن الصديق"[[107]](#footnote-107).

1. **3 – الملمح المجتمعي**

سبق الإلماح إلى مدح عالم ينتجه أو يستهلكه بعض علية القوم في مواقف أو مناسبات مخصوصة ويرونه ميزة لهم عن المدح الشعبي الذي يتمحض لغير المتعلمين من الأرقاء ومن على شاكلتهم ولا يحضره المميزون. فكأن في اقتسام العمل اقتساما للعلم أيضا. فالمشتغلون بالعلم يتداولونه في دائرة قد لا يراد له الخروج عنها. والمشتغلون بالعمل ينتجون على طريقتهم الخاصة "علمهم" الذي يلبي حاجتهم إلى التدين دون أن يضيق عن حاجتهم إلى الترفيه بين مشقات العمل.

وكما هي الحال غالبا في مجتمعات الفئات المغلقة **(**castes**)** نحس أحيانا لدى غير واحد من المتكلمين في موضوع المدح ميلا واضحا إلى ربط هذا اللون منه بشرائح[[108]](#footnote-108) الأرقاء والأرقاء السابقين وربما يستجيب ذلك لصنافة فنية كلاسيكية أساسها التمييز بين فن السيد وفن المسود[[109]](#footnote-109). ولكن المدح في ما يبدو لم يكن حكرا على هذه الشرائح، بل لعله كان، من حيث إنتاجه، فنا رعويا تمارسه الشرائح الراعية من البيض والسود ومن العبيد والأحرار.

هذا الطابع الرعوي يؤكده من منظورنا ارتباط المدح بالشنة[[110]](#footnote-110) بدل الطبل وبالمزمار(النيفاره) واختصاصه داخل المدينة القديمة بالأطراف**.**

1. **ملامح مماثلة في الفضاءات الثقافية المتاخمة**

هذه الملامح الثلاثة لا تبدو غريبة في الفضاءات الثقافية المتاخمة**:**

1. **1 في بلاد السودان**

في بلاد السودان وما جاورها كان حفظ الأنساب والتغني بالمناقب والبطولات وظيفة المشتغلين بالغناء ولكنه كان عندهم وظيفة هامة من وظائف الدولة، يمكن الثمثيل لها بما يرويه ابن بطوطة أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المتوفى 779هـ/ 1377م عن (دوغا) مترجم الملك في بلاد السودان:

"وينصب لدوغا كرسي يجلس عليه ويضرب بالآلة التي هي من قصب وتحتها قريعات، ويغني بمدح السلطان فيه يذكر غزواته وأفعاله ويغني النساء والجواري معه ويلعبن بالقسي (...) ثم يأتي أصحابه من الصبيان فيلعبون ويتقلبون في الهواء (...) وعند ذلك يأمر السلطان له بالإحسان فيؤتى بصرة فيها مائتا مثقال من التبر(...) وبالغد يعطي كل واحد منهم لدوغا على قدره"[[111]](#footnote-111)

هذه المكانة التي كان يحظى بها مادح السلطان في بلاد السودان ما فتئت بعد انتشار الإسلام أن تمتع بمثلها مادحو الرسول (ص) بحيث تصبح ممارسة مدح الرسول مقدمة عندهم على ما تقتضيه مخالطة الملوك وصحبتهم، على النحو الذي يروونه عن الفقيه إبراهيم الزّلفى ـ أبي القاسمالذي بلغ "من شدّة اجتهاده لملازمة المدح أنّ أسكيا قد دعاه، وهو يريد الرّكوب، فأرسل إليه أحدا لدعوته فوجده الرّسول مشتغلا بالمدح، فلم يجب لدعوته، بل قال له: "وأدنيته بالذّكر فهو به معي" أبيات من الفزازي، ومعنى ذلك أنّه لا يجيب دعوة أحد ما دام في مدحه صلى الله عليه وسلم **"[[112]](#footnote-112)**

**2-2 في الجنوب الموريتاني**

أما في الجنوب الموريتاني فإننا نجد على شاكلة (دوغا)، الذي ورد ذكره عند ابن بطوطة، هؤلاء النسابين المتعلمين الذين يلمح إليهم يوسف كي ( Y.GUEYE):

"ولئن كنا لا نعرف الكثير عن أصل هذه الأشعار كما أشرنا إليه سالفا، فإننا نعرف أشهر مقلديها في البلاد البولارية، هؤلاء المقلدون ندعوهم عادة "بيتوت": من يغنون الأبيات ويسمون كذلك "المدا" وهنا يظهر جليا أنها كلمة ذات أصل عربي. نضيف أن هذه التسمية تبقى هي نفسها في جميع أنحاء فوتا الاستوائية وفوتا الشرقية مهما يكن الأصل الاجتماعي، ففي تورو تعنى بعض الأسر من النسابين المتعلمين عادة والمتدينين الذين يكرسون جهدهم لمدح الأوجه البارزة للإسلام»[[113]](#footnote-113)

وقد لا نستغرب هذه التسمية العربية للمداح في البولارية إذا استحضرنا من بين أمور أخرى ما سبق ذكره من عناية أهل السودان بالأمداح النبوية فـ "منهم الفقيه الصّوفي المتواضع الذي جعل عمره كلّه في مدح النّبي الشيخ أحمد بن فودي بن موسى بن خطيب من أهل سكُندما، في نواحي فرمكي ولاية نيافنكي.

كان هذا الصالح ورعا تقيا وكان معاصر الشيخ أحمد الماسني وقصائده كلّها باللّغة الفلانية، وله قصائد بكلمات مقطّعة، كلمة عربية وكلمة فلاّنية. وكان يرعى الأفيال وله حكايات عجيبة وغريبة. وتنشد قصائده عند جميع قبائل الفلاّن وغيرها. ولا سيّما عند أهل المواشي"[[114]](#footnote-114)

**2-3 في المغرب والشمال الإفريقي**

هذا المداح الذي يحدثنا عنه يوسف كي، يحدثنا عنه كذلك غير واحد من المهتمين بتاريخ التمثيل والمسرح في بلاد المغرب، يقول حسن المنيعي:

"كانت الحلقة عبارة عن مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في الحكاية والإيماءة والألعاب البلهوانية وكان الممثل الذي قد يكون "مداحا" أو "بقشيشا"أو شخصية مسلية يعرض إبداعاته في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى كباب عجيسه وباب فتوح بفاس وباب جديد وباب منصور العلج بمكناس وباب جامع الفنا، فهذه الساحة الأخيرة مثلا تمتاز بشهرة عالمية"[[115]](#footnote-115)

"ففي الساحات الكبرى تتجلى صورة أولئك المداحين وهم يجسدون وسط حلقة من السامعين بطولات عنتر بحيث تبدو وجوههم محفرة من شدة الشقاء يأخذ صوتهم غنة لطيفة ساعة حديثهم عن مجالس الحب ويقسو أثناء الإنشاد بمشاهد العمل"[[116]](#footnote-116)

1. **ملامح تراثية مماثلة؟**

هذا المداح الذي وردت تسميته في الجنوب الموريتاني كما تواتر ذكره في في الشمال الإفريقي، هو من لاحظ شارل بيلا Charle Pellat (1914-1992)[[117]](#footnote-117) في ترجمته لـ "ذكر القصاص"[[118]](#footnote-118) من كتاب البيان والتبيين التشابه بينه وبين القصاص الذين تحدث عنهم أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفى 255هـ/ 767م في البيان والتبيين وفي الحيوان وفي رسائل مختلفة. ويستطيع المرء دون كبير عناء أن يلاحظ القرابة الصنفية بين قصصهم وبين المدح.

فقد كان قصص القصاص يعد قربة من القربات، قال الأول:

أروح إلى القصاص كل عشية وأرجو ثواب الله في عدد الخطى[[119]](#footnote-119)

وقد ظل القصص دوما يستمد سلطته من هذه الوجهة، دون أن تتأثر هذه السلطة كثيرا بما استجد عليه من عناصر اللهو والتسلية التي يذكرها لنا أبو نواس الحسن بن هانئ الحكمي المتوفى 190هـ/ 805 [[120]](#footnote-120) وأبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري المتوفى سنة 276/ 889 [[121]](#footnote-121) و الغزالي [[122]](#footnote-122) وأبو الفرج عبد الرحمن بن علي ابن الجوزي المتوفى سنة 597هـ/ 1201م ؟[[123]](#footnote-123) والتي ربما تكون من الأسباب التي جعلت القصص فنا مرذولا على حد تعبير مصطفى صادق الرافعي (1880-1937)[[124]](#footnote-124).

ومع أن ابن الجوزي يعقد فصلا لذكر من كان يحضر عند الأكابر من القصاص[[125]](#footnote-125) فإن فعله قد يفيد التأكيد على أن حضورهم كانوا في الغالب من العوام، كما يصرح به هو نفسه[[126]](#footnote-126)، ويصرح به من قبله الجاحظ[[127]](#footnote-127)وابن قتيبة[[128]](#footnote-128) وكلثوم بن عمرو بن أيوب العتابي الشاعر المتوفى سنة 208هـ/ 823 م [[129]](#footnote-129).

وهذه الملامح كلها حاضرة في المدح، كما تحضر فيه مسحة تشيع[[130]](#footnote-130) لا تخطئها العين، لا نعلم كثيرا عن أصولها التاريخية كنا قد لاحظناها من قبل في القصص واعتبرناها سر تهميش فنون السرد والتمثيل في الثقافة العربية الإسلامية[[131]](#footnote-131).

**المصادر والمراجع**

الأشعري (أبو الحسن)

* الإبانة عن أصول الديانة، إدارة المطبعة المنيرية، مصر، دون تاريخ

بطوطة(ابن ـ) ،

رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأسفار وعجائب الأمصار، المطبعة الخيرية، 1322 هـ ص 241

تتا (محمد بن ــ)

* القصاص والمذكرون، إسهام في تفسير منزلة فنون السرد والتمثيل في الثقافة العربية الإسلامية، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقون بكلية آداب محمد الخامس، الرباط، 1999.
* من قيم الفتوة في الشعر الحساني: الغفلة والضلال، في الموكب الثقافي، مجلة اللجنة الوطنية الموريتانية لليونسكو، عدد دجمبر 1996.

حمو الأرواني التنبكتي (محمود بن محمد ددب الملقب ــــــ)

* تنبيه المادح المقلد لما كان عليه سلف تنبكتو في المولد،موقع المولد النبوي **http://www.sufia.org**

الجاحظ (أبو عثمان)

* البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة ومكتبة الهلال ببيروت والمكتب العربي بالكويت، 1968
* كتاب الحيوان، شرح وتحقيق يحي الشامي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت
* رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة الخانجي، 1964.

الجوزي(أبو الفرج ابن ــ )

* كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق محمد بن لطفي الصباغ، بيروت 1984

جيو (محمدو)

* ترجمة فصل من كتاب "مظاهر من الأدب البولاري في إفريقيا الغربية. بعض الأوجه من الجنوب الموريتاني"لمؤلفه تين يوسف كي، رسالة تخرج أعدت بقسم الترجمة في كلية الاداب والعلوم الإنسانية بجامعة نواكشوط، السنة الجامعية 2000- 2001م.

الرافعي، (مصطفى صادق)

* تاريخ آداب العرب، الطبعة الثانية، القاهرة، 1940

الشيبي(مصطفى كامل)

الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، القاهرة، 1969.

الغزالي (أبو حامد):

* إحياء علوم الدين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ،
* إحياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة كرياطه فوترا سماراغ، أندونوسيا، دون تاريخ.

الفيرزابادي (مجد الدين)

* القاموس المحيط، مطبعة دار المامون 1938

قتيبة (ابن ــ الدينوري)

* عيون الأخبار، القاهرة القاهرة 1963
* تأويل مختلف الحديث تحقيق محمد زهري النجار، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، 1386

المبارك (أحمد ابن ــ السجلماسي المالكي)

* الإبريز من كلام الشيخ عبد العزيز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002،

متز (آدم)

* الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ترجمة عبد الهادي أبو ريده، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957.

المنيعي (حسن)

* أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1971

الناتي (محمد الأمين ولد ــــــ)

* الثقافة الشنقيطية، مقاربة نسقية، الطبعة الأولى، مركز نجيبويه، نواكشوط، دون تاريخ

نواس (أبو ـ الحسن بن هانئ)،

* ديوان أبي نواس، صححه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987

ويليك (رينيه ، اوستن وارين)

* نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981.

اليدالي (محمد سعيد اليدالي الديماني)

* المربي على صلاة ربي، تحقيق توت بنت بدو، بحث تخرج من المعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية، نواكشوط، 2001.

Michel Guignard

**Musique: Honneur et plaisir dans le Sahara,** , Librairie Orientaliste Geuthner, Paris, 2005 (rééd. augmentée de l'édition de 1975

Charles Pellat ,

**Le milieu basrien et la formation de Gahiz**, Librairie d’Amerique et d’Orient, Paris, 1953.

**من قيم الفتوة في الشعر الشعبي: "الغفلة "و"الضلال"**

(نشرت هذه الورقة في مجلة الموكب الثقافي، عدد اكتوبر، نفمبر، دجمبر 1996)

يوجه هذه العجالة هاجس المقارنة بين بعض قيم الفتوة :في الشعر العربي القديم وفي الشعر الشنقيطي الملحون وتسعي هذه المقارنة إلى أن تتبين لماذا وكيف احتفظت ذاكرة النوع ب"جوهر"قيم الفتوة وإن اختلفت مظاهرها عبر العصور؟.ولماذا استطاعت هذه القيم \_ دون كثير غيرها من تقاليد الصنف –أن تجتاز حواجز التحولات الشكلية واللسنية التي مست الشعر العربي ولغة الشعر العربي فيما بين الجاهلية وصدر الإسلام من جهة والعصر الشنقيطي \_ إن جازت التسمية \_ من جهة أخرى .

و يجدر بادي بدي أن ننوه بأن وصف الغفلة "أو"الضلال"في هذه السطور لا يحمل أي مضمون أخلاقي لسبب بسيط هو أننا نتناول هذين الوصفين كقيمتين من "قيم الفتوة في الشعر " والشعر – مادام أكذبه أعذبه – غير الحياة . ونحن نعرف كم كان البون شاسعا \_ خصوصا عندما يتعلق الأمر بالغزل\_ بين خطاب الشعر وسيرة الشاعر.

وحيث إن الفضاء المتاح لهذه السطور \_ زمانا ومكانا – يحول دون مقاربة الموضوع بجدية أكثر، فإنها أي هذه السطور ستجزئ بالإلماح إلى نماذج من قيم الفتوة في شعر الجاهلية وصدر الإسلام قبل تناول هذه القيم \_ متأثرة بالإسلام شكلا ومعنى \_ في الشعر الشنقيطي الملحون، لتختم بملاحظات ذات صلة بالإشكال الذي أثرناه منذ حين آملين \_ ولومن باب التمني \_ أن نسهم في لفت الانتباه إل ضرورة الاهتمام بالبعد العربي لموروثنا الشعبي بعد أن قام الأغلب العدم من البحوث التي أنجزت فيه علي مغالطة كبرى هي تجاهل هذا البعد العربي؛ومحاولة اتخاذ التراث الشعبي بديلا للتراث الفصيح.

يلاحظ قارئ الشعر القديم تمدح الشعراء ببعض الصفات كالفجور والجهل والظلم والكبر:

حلفت لها بالله حلفة فاجر

لناموا وما إن من حديث ولاصال

\*\*\*

ألا لايجهلن.أحد علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا

\*\*\*

إنا إذا التقت المجامع لم يزل

منا لزاز عظيمة جشامها

\_ومقسم يعطي العشيرة حقها

ومعز لحقوقها هضامها

والواقع أن قيم الجهل والظلم والاستعلاء إنما كانت - إلى جانب الحلم والتسامح والجود - جزءا من منظومة القيم والأخلاق العربية تتداخل في المحيط القبلي الواحد على نحو مانجد في بيتي لبيد كما تتداخل داخل وعي الفرد الواحد :

ولي فرس للحم بالحلم ملجم

ولي فرس للجهل بالجهل مسرح

فمن رام تقويمي فإني مقوم

ومن رام تعويجي فإني معوج

وجدير بالملاحظة أنه لايمكن في كثير من الأحيان الفصل بين قيم الفتوة من جود وجهل وبطولة وفتك وبين وقيم الغزل؛ فهي كلها قيم الرجولة الهادفة إلى انتزاع إعجاب الأنوثة :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنني

أغشي الوغي وأعف عند المغنم

وواقعة احتكام إمرئ القيس وعلمقة الفحل – صحت أو لم تصح – لاتخرج عن هذا السياق ، كقصة زاوج ماوية من حاتم تماما.

و لئن اختلفت الأوصاف التي كانت -بعد الإسلام – تطلق على الفتيان من عصر لآخر ومن بلد لآخر ، فإن الفتوة بقيمها الآنفة ظلت حاضرة رغم ما جاء به الإسلام من تحديد لعلاقة الفرد بالله (العبودية و ما تقتضي من الطاعة) و علاقته بعباد الله (الأخوة و ما تقتضيه من مساواة بين المؤمنين) . وهكذا تفسح هذه القيم المجال أمام فتوة إسلامية يمشي أصحابها على الأرض هونا وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما. يدفعون بالتي هي أحسن السيئة و بعبارة واحدة يتمحضون للجهاد الأكبر "مجاهدة العبد هواه" هذا "في مقام الإحسان على الأقل .

و من هذا المنظور الديني أصبح الجهل ، والفتك و ما يشاكلهما قيما غير مرغوب فيها في المجتمعات الإسلامية من الوجهة الدينية ، مدانة لما فيها من تناف مع "الإحسان" ومرغوبا فيها لملاءمتها –أصلا- لنفس الإنسان . وربما كان من أطرف ما يعبر عن هذه النظرة المزدوجة وصف الشناقطة لهذه القيم "بالغفلة" و "الضلال" و إن كان وصفا أقرب كثيرا إلى المجاز منه إلى الحقيقة.

3ـــــ و المتأمل لتمظهرات قيمة الجهل في المجتمع الشنقيطي مثلا يجدها بارزة في الكثير من الأمثال و التعبير الشائع ، غير خافية الصلة بأصلها العربي القديم ، فقول أحدهم عن نفسه على سبيل التمدح إنه "ألعك من طويص" لا يقصد به المعنى الأصلي للمثل الفصح "أشأم من طويس" ، بل يقصد به بالفصيح "أجهل من طويس" كالافتخار بصفة (لفسيّد) أو (الحمق) أو (الشقاوة) ، أو الافتخار بأنه (كافر وحمار) وهي كلها عبارات يكني بها صاحبها عن جسارته وإقدامه ، وعن عدم تورعه – إذا غضب- عن أي بطش أو فتك مهما كان منافيا للعقل أو الدين فهو حري بوصف الغفلة (الغفلة لغة ضد التقى أي الحذر) ، ومن هنا كان التمدح بالغفلة من حيث هي قيمة تشمل القيم السابقة كلها:

كَالُولِ يَلْمنَّكْ مَصْهودْ عنَّك ما يسري لكْ موجودْ

ماه محمود ال معهودْ أشقران الّ مول المزيان

غير آن يباشتْ لغيود رانِ لك زاد آن غفلان

برْبار إل بربرت نعود و إل تَيْتَ نفاتن فتان

و بْكَومِ من بُزاتْ اكْعود أُمحزمتِ من فضل السبحان

مهرودَ و أتاشِ مهرود و اكحل مانِ كيف البيظان

و نكد نعود اسمِ محمود و انكد انعود اسمِ شقران

و يشكل الغفلان مصدر فخر لمحيطه كالناسك الخاشع تماما :

فيه أجناس الناس تْرَ نوع ماهو شاغل كون الركوع

و السجود فحال الخشوع و اتر نوع أوخر فتعانيد

الغفلة مـــزال أمطبـــــــــــــوع أفيمّ الضـــلال البعيــــــــــــــــد

يوم الروغ ال ماهو طوع أبد كاع ال مــــــاه أفليد

و من الواضح أن قيمة الغفلة جاءت مقرونة في هذا النص الأخير بقيمة "الضلال التي لا تكتسب مدلولها القيمي كاملا خارج نطاق الخطاب الغزلي و لا يعني وصف الإنسان بأنه ضال- في غالب الأحيان- أكثر من كونه مرحا أو مقبلا على اللهو البريء ، أو متصابيا (إذا كان شيخا) . و ربما تساعدنا في إيضاح مفهوم "الضلال" العودة إلي ذلك التميز الذي تقيمه التقاليد المرورية بين (عزة مولانا ) " الحب في الله "و (عزة إبليس ) "الحب في إبليس."

ففي هذا التقسيم يتبوأ "إبليس" أو "الشيطان" أو "اللعين" – كرمز للحب المحظور – مكانة متميزة في أدبيات الحب و في الغزل الشعبي ، و الذي يتمحض للغزل و العشق يعي أنه (غافل) عما أمر به ، و أنه (ضال) عن سواء الصراط ، لأنه يتابع ما يزينه له الشيطان، و يتابع الشيطان نفسه ما لم يتراجع الشيطان عن نهجه ، و من الطريف أن لفظ الضال في هذا السياق لا يرادف (المبتدع) ولا (الفاسق) لأن "الضلال" نادرا ما يبلغ حد ارتكاب الكبائر، بل لا ينبغي أن يبلغ حد بعض الصغائر لأن القاعدة في العلاقة بين الجنسين أن (اللسان باللسان و اليد مكروفة).

هكذا إذا شكلت قيمتا الغفلة والضلال قيمتين أساسيتين من قيم الفتوة و كثيرة هي (الأعصار) التي كانت تطلق على نفسها (لغفاله) و قد يبدو وجيها أن نتساءل كيف تعايشت هاتان القيمتان مع القيم الإسلامية في وعي الفرد الشنقيطي المحافظ غالبا؟

إن اختبار لفظتي "الغفلة" و "الضلال" للدلالة على هذه القيم يعني و لو لفظا ، تبني هذه الفتوة للقيم الإسلامية على مستوى الإيمان و الاعتناق و يأخذ تعايش هذه القيم ثلاثة أشكال:

1-3 **التتالي في الزمان**:

فزمن الغفلة و الضلال الطبيعي هو الشباب و ليس مألوفا أن يبقى الإنسان ضالا طيلة حياته ، كما يفهم من قول الشاعر:

و اتر نوع اوخر فتعانيد الغفلة **ما زال** امطبوع

افيم الضلال البعيد

و بقدر ما يكون الضلال فخرا للشباب فإنه يكون سبة للكهول و الشيوخ (كهل ضال – ضلال الشيب) و يبين النص التالي كيف ينبغي أن تنتهي نزوات الشباب:

نعرف عن كطيت بغيت الغيد اغنيت فلبتيت

و فلشوار املي غنيت و افلبلاد ارتد اغناي

و اليوم اعل راصي وليت سابك ما جات المناي

اغفرلي محدي موجود اغناي ينكال احذاي

و اغفرلي زاد امنين ايعود اغناي ينكال اوراي

2**-3 التجاور فى المكان :**

حيث الضلال والغفلة والسفه وما يشاكلها من قيم ضرورة يمليها الحفاظ علي وقار الوقور وحلم الحليم ومكانه الناسك ولكل من (الغفلان) والسفيه والحليم والناسك ، داخل القبيلة ، دوره ومقامه بحسب ما تقتضيه الحال . وفي المثال السابق (فيه أجناس ...الخ ) كفاية

ــــــــ **3ـــــــ3ـــــــ الانجسام في مستوى وعي الشاعر:**

وفي هذه الحالة يغيب النص آثار التعارض بين الخطاب الشعري والخطاب الشرعي ويقدم النص صاحبه في حال ذلة العبودية متخذا من العبودية نفسها سلما لما يتنافى معها من محظورات الدين :

عندَ امّ غْلَيّف مَلكَ حاكّْ

ريتُ من متّانتْ لهلاكْ

يلهِ غير ألّا يالفكّاكْ

وقتُ من لوقات اكصَيّف

أعطينِ يمالك الأملاكْ

وكتنِّ عبدكْ واضعيَّف

ملكَ كيفت ملكانَ ذاكْ

لكصيّف عند أم أغليّف

1. إذا كان من السهل أن نتساءل كيف ولماذا احتفظت ذاكرة الشعر بهذه علي رغم التحولات اللغوية ( من الفصحي إلي اللهجة ) والشكلية ( من التفعيلة إلي الوزن الحالي )؛ والمضمونية التي لا حصر لها؟ إذا كان من السهل أن نتساءل فإن "الإجابة" –حتما- لن تكن بهذه السهولة ، و حسبنا الآن أن نضيف بعض الإيضاح إلى التساؤل:

1-4 هل احتفظت الذاكرة العربية المهاجرة ، فعلا، بهذه القيم من عهد الموطن الأول أم أن هذه القيم اكتسبت في "المنزل الجديد" بفعل الاحتكاك بالثقافة "الفصيحة"؟ هل يجوز –بعبارة أخرى- إذا كان بعض الشعر العامي في الجزيرة العربية قد ظل إلى ما بعد القرن الثامن ينظم في أوزان الشعر الفصيح ، أن نفترض أن القبائل المهاجرة إلى شنقيط لم تكن – من هذه الوجهة ، على الأقل- مقطوعة الصلة بالتراث الشعري؟

2-4 هل يكفي التشابه الكبير بين مجتمعنا و المجتمع العربي القديم ، لتفسير تمثل الأول لهذه القيم ، أم أن هذه القيم – و هي كما ألمحنا سلفا – تتمحور جميعا حول قيمة الرجولة الهادفة إلى انتزاع إعجاب الأنوثة ، قد تحولت قيمة إنسانية مرتبطة بما هو "لاصق بالقلوب" مما لا تجد أحدا غير "ضارب فيه بسهم حلال أو حرام" –إذا استخدمنا تعبيرا ابن قتيبة في مقدمته المشهورة للشعر والشعراء ؟ و هذا من وجهة التحليل النفسي –على الأقل- مقبول .

**بعض ملامح الرمز ودلالاته في الصحافة الشعبية الساخرة**

( ورقة مقدمة للندوة المنظمة بالتعاون بين جامعة نواكشوط وجريدة اشطاري الساخرة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمناسبة الذكرى 15 لتأسيس الصحيفة الساخرة. 25 نفمبر 2008.)

ليست هذه ورقة من تلك الورقات التي تقتل موضوعها بحثا، فأقصى ما تطمح إليه أن تستفزه لاغير. على أن استفزاز موضوعنا هذا قد لا يكون بالأمر اليسير، بالنظر إلى التداخلات الصميمية بينه وبين حقول معرفية شتى، لسانية دلالية وفولكلورية تراثية وانتروبولوجية وإعلامية تواصلية.

وأنتم تعلمون أن من عادة الأكاديميين في مثل هذه المواقف، وهم يفتقرون غالبا إلى النصف الأسهل من العلم (الذي هو لا أدري) أن يلجأوا إلى المراوغة والحيلة عبر لعبة التفكيك والتصنيف حتى يطول الكلام ويمل السامع وربما خيل إليه أن المتدخل قال شيئا ذا بال. وهذا بالضبط ما سنحاوله الآن.

إضافة إلى هذا الاعتراف الأول، نود أن نسوق اعترافا ثانيا مؤداه أن وقت الإعداد لهذه الندوة لم يتسع للاطلاع على النصوص موضوع الدرس، ومن ثم فإن المرتكز في هذه الورقة سيكون، بالأساس، على ما علق بالذاكرة من قراءة للجريدة تختلف انتظاما من حين لآخر، فنحن أمام انطباعات ذاتية تدين بكل شيء تقريبا للاستبطان.

حين أحاول استحضار أنماط الشخصيات في جريدة اشطاري يحضرني صنفان من الفاعلين:

* هناك الشخصيات الطبيعية أو الاعتبارية التي يخلقها طاقم التحرير صدى للوقائع والأحداث الوطنية: داداه ولد مكيه، رئيس حزب الوثافة الديمقراطية الاجتماعية، آية الله أغربطاني، عمدة طهران، وهذا الصنف من الفاعلين ليس موضوع حديثنا هنا بالرغم من أهميته التواصلية ومما يخلقه من اختصارات (بالمعنى المعلوماتي) بين الباث والمتلقي.
* وهناك الشخصيات – الرموز التي يستضيفها التحرير من حين لآخر قي مقابلات خاصة مثل ولد الجنبه وطويص وفظمة وتيبه وعزبة البحر، أو يكتتبها للعمل في هيئة التحرير مثل الحاظر بناظر ...إلخ

هذه الشخصيات الرمز هي ما نود التوقف عنده الآن.

**الرمز والأنساق الثقافية**

ودون الخوض كثيرا في ماهية الرمز نرى أن نقتصر على تعريف واحد يخدم وجهة بحثنا هو ما نجدعه عند بيرس الذي يعرف الرمز بأنه العلاقة الثابتة، داخل ثقافة معينة، بين عنصرين[[132]](#footnote-132). معنى ذلك أن ما يكون رمزا لأمر ما في ثقافة ما لا يستحيل أن يكون رمزا للعكس في ثقافة أخرى، أو في الثقافة نفسها في عصر آخر. فنحن نجد، على سبيل المثال، في بعض التقارير الإخبارية التي تصدر عن البلد مركزة على البعد العجائبي تقريرا عن عادات الزواج عند الموريتانيين وكيف يلبسون المرأة ثوبا أسود إلخ ...وهو سلوك يقابل من لدن المشاهد العربي بالكثير من الاستهجان. ومع ذلك، فقد كانت هذه عادة العرب، وأنتم تعرفون قول غيلان:

وليل كجلباب العروس ادرعته بأربعة والشخص في العين واحد

أحم غدافي وأبيض صـــارم وأعيس مهري وأروع ماجــــــــد[[133]](#footnote-133)

وإذا كان وجود الرمز مشروطا بأن يكون داخل ثقافة ما، فمعنى ذلك بصيغة أخرى أن الرموز لا توجد سابحة في الفراغ، بل هي مندمجة في الأنساق الثقافية والاجتماعية وإن كان المستخدمون لا يعون في أحيان كثيرة متانة الصلات بينها وبين هذه الأنساق.

يمكن أن أسوق هنا مثالا نبهت إليه من قبل في نقاش بحث من البحوث الجامعية:

لو أخذنا مثال (فظمة) التي كانت جريدة اشطاري قد استضافتها في حوار مطول صرحت فيه بأنها مشاركة في كافة قطاعات الحياة الوطنية، فإن الرواية الشعبية تثبت لها أخوات ثلاثا هن أم أكسي والرهواجه وانجهاو.

وليس يخفى، من الوجهة اللسانية المحض، الاختلاف بين مسميات الأخوات، ففظمة في نطق بعض قبائل البربر تعنى فاطمة فالبعد البربري فيها واضح. أما تسمية أم كسي (تصغير الكساء) فعربية وكذلك الرهواجه، أم انجهاو فتحيل على المكون الإفريقي. وقد لا يخلو التناسب بين الأسماء وترتيبها من دلالة اجتماعية.

كانت الغاية من هذا المثال أن ننبه إلى أن استخدام هذه الرموز في صحيفة سيارة لم يكن بالعفوية التي قد تتبادر إلى الذهن، والتي يحاول خطاب الجريدة، في تباله مكشوف، أن يوحي بها. فخلف هذا التباله يتمترس حس اجتماعي رهيف، يدرك الآليات التي يستخدمها المجتمع لاستيعاب كل خطاب جديد وإعادة صياغته وفق القوالب الموروثة، ومن أكثر هذه الآليات فعالية جعل الجديد موضوعا للسخرية.

**في السياق الثقافي الاجتماعي**

صحيح أن للمجتمع آليات أخرى لاستيعاب الجديد غير السخرية ولكن السخرية تظل في كثيرمن الأحيان السلاح الأكثر فتكا والأقل خسارة والأقرب إلى متناول الجميع.

يذهب بعضهم، مثلا، إلى أن نظام القبيلة بموريتانيا استطاع دائما أن يستوعب المحاولات الرامية إلى تجاوزه كالإمارة والطريقة الصوفية، فبعد جيل التأسيس تتماهى الإمارة أو الطريقة مع القبيلة ونعود إلى نقطة المنطلق[[134]](#footnote-134). ولا شيء في ظني يحول بيننا وبين إضافة الدولة الوطنية إلى هذا الثنائي، فقد استطاعت القبيلة في وقت قياسي أن تعيد ترتيب البيت القبلي على غرار الدولة وأن تفرض نفسها على الفرد بديلا للدولة. في هذا السياق اكتسب المفهوم الأساس للدولة (مفهوم المواطنة) معنى تنقيصيا ساخرا. فالمواطن اليوم تعني في الاستخدام الجاري عندنا (من ليس مهما) وإذا أردنا ترجمتها إلى لغة ما قبل الدولة الوطنية فهي تعني بمعنى ما (مسلم مولانا أو مخلوق الله) وما شاكل ذلك من الألفاظ. ومن ثم نجد، في مجال السياسة، أن الخطابات التجديدية و الدعوات إلى الإصلاح تنبز، أحيانا، بكونها (بناء للوطن)

هذه بإيجاز هي أبرز ملامح السياق الذي ظهرت فيه اشطاري، وبفضل حسها الاجتماعي الذي أشرت آنفا، بنت استيراتيجيتها على الهجوم حتى لا تجد نفسها في موقف الدفاع. بنت استيراتيجتها على السخرية من المجتمع قبل أن يسخر منها. ولكي تكون هذه السخرية فعالة لم يكن بد من أن تتأسس على أرضية مشتركة بين من يبث الخطاب ومن يتلقاه، وهذه الأرضية هي الرمز.

والواقع أن ثمة أمرا يغيب عن كثير من منتجي الخطاب، خلاصته أن البشر ما عدا استثناءات قليلة قد أنعم الله عليهم بأنهم لا رأي لهم ولا ذوق، فليس لهم من الحصافة ما يمكنهم من تكوين رأي وإنما تبنى آراؤهم التي، هي في النهاية الرأي العام، عبر وسيط لاغنى عنه هو الرمز، اجتماعيا مشخصا كان أم ثقافيا مجردا. يقول الجاحظ:

"ولو أن رجلا ألزق نادرة بأبي الحارث جميز والهيثم بن المطهر.... وكانت باردة لجرت على أحسن ما يكون. ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثم نسبها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء وإلى بعض البغضاء لصارت باردة ولصارت فاترة فإن الفاتر شر من البارد"[[135]](#footnote-135)

معنى ذلك أن الفرد العادي لا يكون آراءه في الغالب إلا عبر وسيط مشخص أو مجرد يسلم له القياد ويطمئن إلى تقليده. وهذا الوسيط في حالة جريدة اشطاري هو الرمز التراثي الذي يمتاز عن الرموز المشخصة (الزعامات السياسية والتقليدية، السلطات المعرفية، المشاهير) بتساميه على الملابسات الظرفية و بكون المسافات بينه وبين المتلقين متساوية.

**كيف يتم استغلال هذا الرمز؟**

الواقع أن ذلك يتم عادة بغير صعوبة تذكر، عبر الآلية المعهودة في كل الإبداعات، أعني تحقيق انزياح عن النموذج الأصل. وهذا الانزياح يكون أحيانا حلقة في سلسلة انزياحات بين الثقافة الشعبية المحلية والثقافة الأم، فكثير من الرموز يمكن تتبع أصوله التراثية.

لنأخذ مثلا صاحب الزيت – على المشهور- أوصاحبة الزيت كما يقال أحيانا فلكل منهما أصوله في الروايات:

يقول علي بن حمزة في كتاب التنبيهات نقلا عن ابن الأعرابي:

"ذات النحيين امرأة من هذيل قدمت سوق المدينة بنحيين من سمن تبيعهما، فأتاها خوات بن جبير، أحد بني عمرو بن عوف من الأنصار، فاستذاقها أحد النحيين، ففتحته وأمسكته بيدها ثم استذاقها الآخر فلما فتحته أخذ برجليها فقضى حاجته ثم شرد وقال:

وأم عيال واثقين بعقلهــــــــــــــــا خلجت لها جار استها خلجات

شغلت يديها إذ أردت خلاطــها  بنحيين من سمن ذوي عجرات

فشدت على النحيين كفي شحيحة على سمنها والفتك من فعلاتي

(...) ثم أسلم خوات وشهد بدرا فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا خوات كيف شرادك؟ وتبسم (ًصلعم) فقال: يا رسول الله رزق الله خيرا وأعوذ بالله من الحور بعد الكور"[[136]](#footnote-136)

هذه الحكاية المتداولة كثيرا في كتب الثراث تجري تبيئتها تبعا لحاجات الثقافة المحلية وقد تنسب إلى فلان بعينه في مكان بعينه، وهي حكاية (مولاة الزيت)

أما (مولى الزيت) فيروي لنا عنه محمد بن إسحاق النديم صاحب الفهرست، في حديثه عن صابئة حران، ما يلي:

"حكاية في الرأس: إنه رأس إنسان ... يؤخذ بحيلة وبغيلة فيقعد في الزيت والخل حتى تسترخي مفاصله وتصير في حالة إذا جذب رأسه انجذب من غير قطع، ويزعمون أنه يجيب عما يسأل عنه. ولذلك يقال فلان في الزيت. مثل قديم. هذا إذا كان في شدة[[137]](#footnote-137)" ونحن

لا نستبعد انتقال هذا المثل إلى الحسانية بدليل انتقال ألفاظ مساوقة له عربية وفارسية إلى الحسانية.

مثال ثان لهذا الانزياح: يقصد بالمثل (ألعك من طويص) عادة الحدة وسرعة الغضب، وقد يفسرون الطويص تفسيرات مختلفة. والواقع أن لفظ (اللعك) يدل في الحسانية على الحدة وسرعة الغضب ولكنه يدل أيضا على الشؤم، وهذا أصل المثل: أشأم من طويس، يعنون طويسا المغني الذي يروون عنه تلك الرواية المشهورة.

وإذا كانت شخصيات الثقافة الشعبية تمثل انزياحا عن الشخصية التراثية، فإن استخدامها في مثل ما استخدمتها فيه الصحيفة الساخرة يقوم على تحقيق انزياح آخر محدد الهدف، يستدعي الشخصية التراثية ليقحمها في قضايا حاضرة غريبة عليها، ويوجه من خلالها سهامه الساخرة إلى المجتمع .

يحقق هذا الانزياح غايات متعددة: فالباروديا أو الأسلبة الساخرة للغات بالمفهوم المعروف لدى ميخائل باختين تتأتى أساسا من تشخيص هذه اللغات ووضعها في سياقات تجعلها موضوعا للسخرية لخلوها من المعنى. ومن جهة أخرى لا يخفى أن استحضار هذه الشخصيات – من الوجهة التحريرية المحض – يخفف الأعباء بما لا يقاس، ويجنب المحرر عناء اصطياد الفضائح التي هي ضالة الصحف الساخرة، ويجنبه فوق ذلك المساءلة القانونية ما دامت ما دامت أطراف أساسية في الموضوع – هي الشخصيات التراثية – متعذرة المثول أمام القضاء.

1. () ملتقى العلامات: دراسات في الرواية الحديثة، عنوان كتاب فلاديمير مريزنسكي Vladimir Krisinki Carrefour des Signes: Essai le Roman Moderne, de Mouton. Paris 1981. [↑](#footnote-ref-1)
2. () اعتمدنا هنا ترجمة عبد اللطيف محفوظ في البناء والدلالة في البحث عن وليد مسعود. مرقون بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس، ص: 237. [↑](#footnote-ref-2)
3. () انظر البناء والدلالة في البحث عن وليد مسعود 237، وكريزنسكي، ص 39 من الطبعة المذكورة. [↑](#footnote-ref-3)
4. () نستخدم اللغة الاجتماعية بالمعنى الذي يحدده باختين في استيفاء الرواية ونظيتها. [↑](#footnote-ref-4)
5. () مدينة الرياح، لموسى ولد أبنو، دار الآداب، بيروت 1996ن ص: 13. [↑](#footnote-ref-5)
6. () الرواية: 61. [↑](#footnote-ref-6)
7. () الرواية: 57. [↑](#footnote-ref-7)
8. () لاشك أن مبدأ التناسخ وغيره من الأفكار الأفلاطونية كانت حاضرة في تأسيس هذا النص. [↑](#footnote-ref-8)
9. () الرواية 188 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-9)
10. () الرواية: 74. [↑](#footnote-ref-10)
11. () الرواية: 53. [↑](#footnote-ref-11)
12. () انظر: أبو الفتح الشهرستاني، الملل والنحل: بهامش "الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم، مطبعة المثنى ببغداد 1332هـ، ص: 1:181. [↑](#footnote-ref-12)
13. () تكاد قصص التفسير تجمع على أن المقصود بالعبد الصالح في سورة الكهف هو الخضر، أنظر مثلا عرائس المجالس للثعلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع 1991، ص: 226. [↑](#footnote-ref-13)
14. () الرواية: 83. [↑](#footnote-ref-14)
15. () الرواية: 151. [↑](#footnote-ref-15)
16. () الرواية: 153. [↑](#footnote-ref-16)
17. () الرواية: 147. [↑](#footnote-ref-17)
18. () الرواية: 161. [↑](#footnote-ref-18)
19. () الرواية: 183. [↑](#footnote-ref-19)
20. () الرواية: 147. [↑](#footnote-ref-20)
21. () الرواية: 165. [↑](#footnote-ref-21)
22. () الرواية: 166. [↑](#footnote-ref-22)
23. () الرواية: 58. [↑](#footnote-ref-23)
24. () الرواية: 59. [↑](#footnote-ref-24)
25. () الرواية: 67. [↑](#footnote-ref-25)
26. () الرواية: 159 [↑](#footnote-ref-26)
27. () الرواية: 167. [↑](#footnote-ref-27)
28. لمحمد بن تتا [↑](#footnote-ref-28)
29. لمحمد بن تتا [↑](#footnote-ref-29)
30. لمحمدو ولد احظانا [↑](#footnote-ref-30)
31. () عبد الرحمن منيف، عروة الزمان الباهي، بيسان للنشر والتوزيع والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء 1997، ص: 7. [↑](#footnote-ref-31)
32. () عروة الزمان، ص: 8. [↑](#footnote-ref-32)
33. () نفسه ص: 8. [↑](#footnote-ref-33)
34. () نفسه ص: 19. [↑](#footnote-ref-34)
35. () نفسه ص: 19. [↑](#footnote-ref-35)
36. () نفسه ص: 20. [↑](#footnote-ref-36)
37. () المصدر نفسه، ص: 84. [↑](#footnote-ref-37)
38. () المصدر نفسه، ص: 19. [↑](#footnote-ref-38)
39. () المصدر نفسه، ص: 44. [↑](#footnote-ref-39)
40. () المصدر نفسه، ص: 44. [↑](#footnote-ref-40)
41. () المصدر نفسه، ص: 91. [↑](#footnote-ref-41)
42. () المصدر نفسه، ص: 92. [↑](#footnote-ref-42)
43. () المصدر نفسه، ص: 98. [↑](#footnote-ref-43)
44. () المصدر نفسه، ص: 103. [↑](#footnote-ref-44)
45. () المصدر نفسه، ص: 108. [↑](#footnote-ref-45)
46. () المصدر نفسه، ص: 109. [↑](#footnote-ref-46)
47. () المصدر نفسه، ص: 109. [↑](#footnote-ref-47)
48. () المصدر نفسه، ص: 144. [↑](#footnote-ref-48)
49. () المصدر نفسه، ص: 29. [↑](#footnote-ref-49)
50. () المصدر نفسه، ص: 175. [↑](#footnote-ref-50)
51. () المصدر نفسه، ص: 138. [↑](#footnote-ref-51)
52. () المصدر نفسه، ص: 139. [↑](#footnote-ref-52)
53. () أنظر: مثلا تحقيق كتاب التكملة، المؤسسة الوطنية للتحقيق والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس 1986، ص [↑](#footnote-ref-53)
54. () أنظر: دليل الكتاب المغاربة، أنجزه حسن الوزاني، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 1993، ص: 38. [↑](#footnote-ref-54)
55. () دليل الكتاب المغاربة، ص: 38. [↑](#footnote-ref-55)
56. () عروة الزمان الباهي، ص: 29. [↑](#footnote-ref-56)
57. () المصدر نفسه، ص: 10. [↑](#footnote-ref-57)
58. () المصدر نفسه، ص: 135. [↑](#footnote-ref-58)
59. () عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص: 165. [↑](#footnote-ref-59)
60. () حديث شخصي مع الأستاذ كابر هاشم في صيف 1992. [↑](#footnote-ref-60)
61. () لا نستثني من ذلك إلا (الرافعة) و(النهر المجنون) لمحمد فال عبد الرحمن الواردتان ضمن مجموعة (عنوانك وزادي). [↑](#footnote-ref-61)
62. () اعتمد الباحث ثمانية من شروح الشعر القديم ثلاثة منها على ديوان الستة ألف الأول أبو بكر محنض بن هايت الديماني، والثاني لحارث بن محنض الشقروي، والثالث عبد الله العتيق بن ذي الخلال اليعقوبي. وثلاثة على ديوان غيلان ألف أولها محمدن بن سيد احمد المالكي وعبد الله العتيق بن ذي الخلال أما مؤلف الثالث فمجهول واثنان أحدهما على بانت سعاد لأحمد محمود ولد بداده الحسني والثاني نص ابن اتلاميد المذكور. [↑](#footnote-ref-62)
63. ) طلب منا إعداد هذه الورقة ضمن فعاليات المهرجان الدولي للشعر المنظم في نواكشوط أيام 19- 20- 21 دجمبر 2006. [↑](#footnote-ref-63)
64. ) كان من أوائل من تصدوا لهذا اللون من القراءات الإيديولوجية الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي يصفها بأنها لا تقل تجريدا عن الشكلانية، انظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1986، ص 29. [↑](#footnote-ref-64)
65. ) ربما يكون هذا المصطلح قد شاع في العربية مع عمل روجيه غارودي الذي يحمل هذا العنوان في أواخر السبعينات. [↑](#footnote-ref-65)
66. ) أما المثاقفة وصراع الحضارات فمصطلحان شائعان في الأدبيات النقدية العربية التي تناولت، على وجه الخصوص، نصوصا روائية مثل: قنديل أم هاشم، الحي اللاتيني، عصفور من الشرق، موسم الهجرة إلى الشمال ... [↑](#footnote-ref-66)
67. ) ربما كان ذيوع أطروحة هنتغتون من الأسباب دعت الأمم المتحدة إلى إعلان سنة2001 سنة دولية لحوار الحضارات. [↑](#footnote-ref-67)
68. ) استخدم مصطلح تحالف الحضارات خلال العقد الأول من هذا في سياقات ذات صلة بالمقولة الشهيرة: "من ليس معي فهو ضدي" [↑](#footnote-ref-68)
69. - ربما يكون مثال المترجم أبو المقداد (ت 1943) وأشعاره الحسانية من أكثر الأمثلة شيوعا في هذا السياق."كان من الأدباء والشعراء بالفصحى والحسانية، كان ترجمانا ، وقد درس في صغره في أحياء إدابهم، وخصوصا عند عائلة أهل الأمان، وكان مشهورا بالجود، وله علاقات وطيدة مع أكابر عصره من البيضان، مدحه جميع شعراء عصره، وله اكطاعات مع الأمير عبد الرحمن ولد بكار وسيد احمد ولد عيد وغيرهما" القاضي إبراهيم ولد مولود ولد داداه، مختارات من الشعر الحساني الموريتاني، نواكشوط. 1996، ص 35. [↑](#footnote-ref-69)
70. ) يمكن أن يكون ذلك ذا صلة بظاهرة المداح في شمال إفريقيا، انظر مثلا:

    Charles Pellat , Le milieu basrien et la formation de Gahiz, Librairie d’Amerique et d’Orient, Paris, 1953, p 108 [↑](#footnote-ref-70)
71. ) جيو محمدو، ترجمة فصل من كتاب "مظاهر من الأدب البولاري في إفريقيا الغربية. بعض الأوجه من الجنوب الموريتاني"لمؤلفه تين يوسف كي، رسالة تخرج أعدت بقسم الترجمة في كلية الاداب والعلوم الإنسانية بجامعة نواكشوط، السنة الجامعية 2000- 2001م، ص 11. [↑](#footnote-ref-71)
72. ) انظر مثلا، عبد الفتاح كليطو، تعريف النص، ضمن ندوة الخطاب الأدبي بالمدرسة المغربية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 25- 27 إبريل 1979، ص 18. [↑](#footnote-ref-72)
73. محمد المصطفى بن أحمد بن المصطفى. نص مخطوط بحوزتنا. [↑](#footnote-ref-73)
74. ) l’école كلمة فرنسية بمعنى المدرسة . وأحيانا يبدلون اللام الأولى دالا والثانية راء فيقولون " دَكّور":

    قد كانت الكحل للتعليم مدرسة واليوم مدرسة التعليم دكور

    وهنا مسألة لافتة للنظر، هي أن الفرنسيين سموا مدرستيهم الأوليين بموريتانيا تسمية عربية "medersa" ولكن المجتمع كان، على ما يبدو، مصرا على استخدام اللفظ الفرنسي منعا لأي لبس.   [↑](#footnote-ref-74)
75. ) محفوظ ولد أحمدو، جمع وتحقيق ديوان العلامة أحمد ولد محمذن، بحث تخرج من كلية الآداب والعلوم الإنسانية، نواكشوط، 2002م. ص 53. وهو معنى متواتر عندهم، من ذلك مثلا قول الشيخ محمد حامد بن آلا:

    لموتهم عندنا خير من ان يلجوا فيما به طلبوا من أهل سجين.

    انظر ديوان وشعر الشيخ محمد حامد بن آلا،دراسة وتحقيق أحمد سالم بن محمدو، الطبعة الأولى، 1418- 1997، ص157. [↑](#footnote-ref-75)
76. ) نص مخطوط بحوزتنا. [↑](#footnote-ref-76)
77. ) يقصد بالأعراف هنا إطالة شعور النواصي على نحو لم يكن مألوفا عند الموريتانيين. والشائع في اللسان العربي استعمال العرف بضم العين وتسكين الراء دلالة على شعور الخيل دون شعور البشر، على أننا نجد الحطيئة يستعمله بمعناه فيالأبيات في سياق هجائه بني عمرو بن فزارة حين يقول:

    لا خير في آل عمرو إن أطفت بهم خرانق تنفض الأعراف واللمما

    انظر ديوان الحطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، 1998، ص188. [↑](#footnote-ref-77)
78. ) رج: أي الراديو (المذياع) [↑](#footnote-ref-78)
79. ) منطر: كلمة فرنسية "montre" أي الساعة. [↑](#footnote-ref-79)
80. ) فاطمة بنت عبد الوهاب، تجربة الحداثة في الشعر الموريتاني: المظهر الإيقاعي، مجلة الأديب، العدد الأول، فبراير 2006 ص87. [↑](#footnote-ref-80)
81. ) تناولنا هذا السياق في مقال بعنوان "السرد الموريتاني والسرد العربي: الخصوصية والتعالق" مجلة الأديب، العدد 3 دجمبر 2006. ص 11. [↑](#footnote-ref-81)
82. "ولقد حدثت أن مستشرقا استهواه علم المسعودي، وأسلوبه الجذاب، وفتنته إحالاته العجيبة، فبحث أولا بنفسه، ثم لجأ إلى حكومته فأمدته بالمال، فظل يبحث ويتابع البحث، حتى عثر على نسخة من كتاب " أخبار الزمان " في مدينة شنقيط بصحراء افريقية، فرام شراءها، وبذل فيها ثمنا عاليا، فما سمحت أنفس الشناقطة ببيعها، ولا رضوا أن يستبدلوها بالذهب الوفير فلما أعياه شراؤها عرض عليهم أن يصورها بالفتوغرافيا نظير مبلغ من المال جسيم، فما أعاروا عرضه ذلك التفاتا، بل منعوه النظر إليها والاستمتاع بها.  
    فرحل عنهم حقبة من الدهر، ولما استيقن أن القوم قد أنسوا شخصه، وما كان قد جاء لأجله، عاد إليهم خائفا يترقب، وقد عزم استنساخها، فاكترى رجلا منهم عهد إليه باستنساخها. لكنهم إذ فطنوا إلى الأمر لم يجدوا جزاء لهذا المستشرق - الذي أحب العلم، وضحى بوقته وراحته ولذاته في سبيله، واستمات في تحصيل فكرة قد يصل نفعها إلى جميع المسلمين في مشارق الارض ومغاربها - إلا القتل، فذهب ضحية إحالات المسعودي، والبحث عن كتبه ! وهذا الذي فعله المستشرق بعض ما يجب نحو كتاب " أخبار الزمان" عبد الله الصاوي، مقدمة تحقيق أنباء الزمان للمسعودي، دار الأندلس صص 1/9، 10 [↑](#footnote-ref-82)
83. سيد أحمد ولد أحمد سالم،بعض الهموم الموريتانية والعربية في بداية القرن العشرين من خلال رسالتين نادرتين، مجلة الموكب الثقافي، العددان 9 و10 1997 [↑](#footnote-ref-83)
84. محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1989، - صص 129- 130. [↑](#footnote-ref-84)
85. - محمد رشيد رضا، المنار، مجلة المنار ، المجلد: 4، ص: 441، العدد الصادر بتاريخ: 16/5/1319هـ الموافق 31 /8/ 1901م. [↑](#footnote-ref-85)
86. - طه حسين، كتاب الأيام، دار المعارف، الجزء الثاني، صص 154، 155، 156. [↑](#footnote-ref-86)
87. - أحمد حسن الزيات، مجلة الأزهر، عدد 22، 1961، نقلا عن موقع محبو محمد محمود ولد التلاميد. [↑](#footnote-ref-87)
88. المويلحي،حديث عيسى بن هشام، دار التراث، بيروت، 1969 ص 11 [↑](#footnote-ref-88)
89. ) يقول أبو الحسن الأشعري (324هـ/ 936 م): " ويقال لهم (= المعتزلة) قد أجمع المسلمون أن لرسول الله صلى الله عليه وسلم شفاعة، فلمن الشفاعة؟ هي للمذنبين المرتكبين الكبائر أو للمؤمنين المخلصين، فإن قالوا للمذنبين المرتكبين الكبائر وافقوا (...) وقد روي أن شفاعة النبي صلى الله عليه وسلم لأهل الكبائر وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أن المذنبين يخرجون من النار (...) وأنكرت المعتزلة الحوض وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم من وجوه كثيرة وروي عن أصحابه بلا خلاف" **الإبانة عن أصول الديانة**، إدارة المطبعة المنيرية، مصر، دون تاريخ، ص 65- 66 . غير أنه يجدر التنبيه إلى أن عقيدة الاعتزال عند الشيعة لا تناقض القول بشفاعة الرسول (ص) في مرتكبي الكبائر من أمته، شفاعة علي وأئمة آل محمد، انظر: مصطفى كامل الشيبي**، الصلة بين التصوف والتشيع**، دار المعارف، القاهرة، 1969 ص 399. [↑](#footnote-ref-89)
90. ) يمكن الرجوع مثلا إلى تلقي بعض المعاصرين من الوهابيين لأشعار البرعي والبوصيري. [↑](#footnote-ref-90)
91. ) أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مكتبة ومطبعة كرياطه فوترا سماراغ، أندونوسيا، دون تاريخ ج 3/ ص 365. [↑](#footnote-ref-91)
92. ) يقول أبو الحسن الشاذلي المتوفى 656 هـ : *الشفاعة انصباب النور على جوهر النبوة، فينبسط من جوهر النبوة إلى الأنبياء، ومن الأنبياء إلى الصديقين وتندفع الأنوار من الأنبياء والصديقين إلى الخلق*" نقله الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، ص 401. [↑](#footnote-ref-92)
93. ) أحمد بن المبارك السجلماسي المالكي، **الإبريز من كلام الشيخ عبد العزيز**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص 16 [↑](#footnote-ref-93)
94. ) لا نذكر ديوانا من دواوين الشعر الموريتاني القديم يخلو من مدح الرسول (ص) أو من اختتام القصيد بالصلاة عليه. [↑](#footnote-ref-94)
95. ) مثل بانت سعاد لكعب بن زهير وأشعار البوصيري وابن مهيب (أو ابن وهيب كما يسميه العوام) [↑](#footnote-ref-95)
96. ) انظر مثلا: محمد الأمين ولد الناتي، **الثقافة الشنقيطية، مقاربة نسقية**، الطبعة الأولى، مركز نجيبويه، نواكشوط، دون تاريخ، ص ص 331، 359. [↑](#footnote-ref-96)
97. ) كإحياء ذكرى المولد النبوي بإنشاد أشعار المديح بعد صلاة العشاء في مساجد مدينة شنقيط طوال ربيع النبوي. وكذا ظاهرة (دكداكه) في مدينة النعمة التي تنظم بعد العشاء من ليلة المولد حتى يوم العقيقة (اسم النبي، بحسب تعبير الموريتانيين) [↑](#footnote-ref-97)
98. ) كما يقع مثلا في افتتاح الحفلات الموسيقية التقليدية أحيانا. [↑](#footnote-ref-98)
99. ) وربما دونوا في ذلك بعض الأمور على نسق كتب الأسرار التي تتحدث عن خصائص الآيات. [↑](#footnote-ref-99)
100. ) آدم متز، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع**، ترجمة عبد الهادي أبو ريده، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957، ج 2 صص 25، 26، 27. [↑](#footnote-ref-100)
101. ) تعني بنجه في التداول المحلي الغناء على الطبل المصاحب بالرقص، في حين نجد أن مدلولها في القاموس هو الرقص انظر ، مجد الدين الفيروزابادي، **القاموس المحيط**، مطبعة دار المامون 1938، مادة ف ن زج " الفنزج رقص للعجم يأخذ بعضهم بيد بعض، معرب بنجه" [↑](#footnote-ref-101)
102. ) جلي أننا لم نعرض هنا للنص الشعري المغنى بالرغم من كونه يمثل مدونة هامة. [↑](#footnote-ref-102)
103. ) والأمثلة كثيرة، انظر مثلا:

     جابر تلياع من اظفيرَ ...... وامظاحك بانول منهم مستمسك بيرَ سول الله يشفعول

     (من تسجيل للمرحوم البان ولد النانه)

     وقد عرضنا لأمثلة من الشعر الحساني يتعايش داخلها مثل هذا التناقض بين امتثال الأمر وانتهاك النهي، انظر: محمد بن تتا، **من قيم الفتوة في الشعر الحساني:** **الغفلة والضلال**، في الموكب الثقافي، عدد دجمبر 1996. ص 29. [↑](#footnote-ref-103)
104. ) من مقامات الموسيقى العالمة ببلاد شنقيط [↑](#footnote-ref-104)
105. ) آلة وترية تعزف عليها المرأة. [↑](#footnote-ref-105)
106. [↑](#footnote-ref-106)
107. Michel Guignard **Musique: Honneur et plaisir dans le Sahar**a, Librairie Orientaliste Geuthner, Paris, 2005 (rééd. augmentée de l'édition de 1975). p [↑](#footnote-ref-107)
108. ) فضلنا استخدام صيغة الجمع لعدم التجانس بين هذه الشريحة (أرقاء، أحرار غير بعيدي العهد بالرق، بعيدو عهد بالرق، ملاك عبيد ) وعدم التجانس هذا تجده حاضرا كذلك عند تناول بقية شرائح المجتمع الموريتاني. [↑](#footnote-ref-108)
109. )انظر مثلا: رينيه ويليك، اوستن وارين، **نظرية الأدب،** ترجمة محيي الدين صبحي، الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981، ص 246. [↑](#footnote-ref-109)
110. ) الشنه طبل مؤقت يصنع بتثبيت جلد على هاون أو آلة مماثلة، وتمثل تقليدا يوميا في بعض أنحاء موريتانيا دون أن ترتبط دوما بالمدح. [↑](#footnote-ref-110)
111. ابن بطوطة، **رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأسفار وعجائب الأمصار**، المطبعة الخيرية، 1322 هـ ص 241 [↑](#footnote-ref-111)
112. ) محمود بن محمد ددب الملقب حموالأرواني التنبكتي، **تنبيه المادح المقلد لما كان عليه سلف تنبكتو في المولد،** موقع المولد النبوي **http://www.sufia.org ص 84،** ، وتمدنا المصادر الموريتانية لاحقا بموقف مشابه نجده في نص مشهور لليدالي: "وإني لما أنشأت هذه القصيدة على محاكاة الشعر الحساني وجد علي بعض أعيان المغافرة (...) فقال: لم نزعت كرزتي؟ يعني قصيدته التي يمدح بها فقلت له نعم نزعتها وجعلتها على أفضل مني ومنك. فلم يزد أن أطرق ساعة فقال صدقت. وأعطاني حينئذ عددا من اللباس ثم جعل ذلك العطاء وظيفة عليه ثم توارثت ذلك بعده أهله إلى الآن والحمد لله وما ذلك إلا ببركة ممدوح القصيدة (صلى الله عليه وسلم**)"محمد اليدالي الديماني،** **المربي على صلاة ربي،** تحقيق توت بنت بدو، بحث تخرج من المعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية، نواكشوط، 2001، ص 19. [↑](#footnote-ref-112)
113. ) جيو محمدو، **ترجمة فصل من كتاب "مظاهر من الأدب البولاري في إفريقيا الغربية. بعض الأوجه من الجنوب الموريتاني"لمؤلفه تين يوسف كي**، رسالة تخرج أعدت بقسم الترجمة في كلية الاداب والعلوم الإنسانية بجامعة نواكشوط، السنة الجامعية 2000- 2001م، ص 11. [↑](#footnote-ref-113)
114. ) **تنبيه المادح المقلد لما كان عليه سلف تنبكتو في المولد، ص 77.** [↑](#footnote-ref-114)
115. ) حسن المنيعي، **أبحاث في المسرح المغربي**، مطبعة صوت مكناس، 1971، ص15. [↑](#footnote-ref-115)
116. ) المهدي حمير، ذكره حسن المنيعي، مرجع سابق، ص 29. [↑](#footnote-ref-116)
117. Charles Pellat , Le milieu basrien et la formation de Gahiz, Librairie d’Amerique et d’Orient, Paris, 1953, p [↑](#footnote-ref-117)
118. ) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة ومكتبة الهلال ببيروت والمكتب العربي بالكويت، 1968 ج 1، ص 376 [↑](#footnote-ref-118)
119. ) الجاجظ، **رسائل الجاحظ،** تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة الخانجي، 1964. ج 2 ًص 128 [↑](#footnote-ref-119)
120. ) أبو نواس الحسن بن هانئ، **ديوان أبي نواس**، صححه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 250. [↑](#footnote-ref-120)
121. ) ابن قتيبة الدينوري، **عيون الأخبار،** القاهرة 1963، ج 4 ، ص91: "عن علي بن هشام: كان عندنا بمرو قاص يقص فيبكينا، ثم يخرج بعد ذلك طنبورا صغيرا من كمه فيضربه فيغني ويقول: با إين تيمار أندكي شادي، معناه: ينبغي بعد هذا الغم قليل فرح" [↑](#footnote-ref-121)
122. ) أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ، ج 2 ص 236، [↑](#footnote-ref-122)
123. ) أبو الفرج بن الجوزي، **كتاب القصاص والمذكرين،** تحقيق محمد بن لطفي الصباغ، بيروت 1984، ص370. [↑](#footnote-ref-123)
124. ) مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب،** الطبعة الثانية، القاهرة، 1940، ص 397 [↑](#footnote-ref-124)
125. ) كتاب القصاص، ص 193 [↑](#footnote-ref-125)
126. ) كتاب القصاص، ص 318 مثلا. [↑](#footnote-ref-126)
127. ) أبو عثمان الجاحظ، **كتاب الحيوان،** شرح وتحقيق يحي الشامي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت 1986، المجلد الأول، ص 371 قصة أبي كعب القاص. [↑](#footnote-ref-127)
128. ) ابن قتيبة الدينوري، **تأويل مختلف الحديث**، تحقيق محمد زهري النجار، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، 1386، ص 9 [↑](#footnote-ref-128)
129. ) كتاب القصاص ص 319- 320. [↑](#footnote-ref-129)
130. ) قد لا تنفصل هذه المسحة عما نلحظه في المجتمع الشنقيطي من ميل غير واع إلى التشيع، يتجلى مثلا في التسمي بأسماء أئمة الاثنا عشرية كالمجتبى وزين العابدين والصادق والرضا، وتعويذ الصبيان بأسمائهم، والرقية بأسماء أهل الكساء. [↑](#footnote-ref-130)
131. ) محمد بن تتا، **القصاص والمذكرون، إسهام في تفسير منزلة فنون السرد والتمثيل في الثقافة العربية الإسلامية،** بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقون بكلية آداب محمد الخامس، الرباط، 1999. [↑](#footnote-ref-131)
132. بخصوص بيرس، يمكن الرجوع إلى "مدخل إلى السيميوطيقا" إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الجزء الأول، شركة دار إلياس العصرية، ص 172 [↑](#footnote-ref-132)
133. ديوان غيلان، تحقيق أحمد حسن بسنج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995 ص 66 وروايته وليل كأثناء الرويزي، والرويزي الطيلسان الأسود. [↑](#footnote-ref-133)
134. من أول من سمعنا منه هذا الرأي الأستاذ عبد الودود ولد الشيخ في محاضرة عامة بالمدرسة العليا للتعليم سنة 1987. [↑](#footnote-ref-134)
135. الجاحظ، كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، ص 40 (مقدمة التحقيق) [↑](#footnote-ref-135)
136. علي بن حمزة، كتاب التنبيهات على أغاليط الرواة، تحقيق عبد العزير الميمني الراجكوتي، دار المعارف ، د ت. ص 314. [↑](#footnote-ref-136)
137. محمد بن إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971، ص 386

     [↑](#footnote-ref-137)