أطراس

مـجـــلـة علـمـية دولـــــية محكـّمة

تصدر عن كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة سعيدة- د. مولاي الطاهر- الجزائر

أطراس. كلية الآداب- جامعة سعيدة- ص.ب: 138- حي النصر- سعيدة- الجزائر- الهاتف/الفاكس: 048476888

البريد الإلكتروني: revue.atras@univ-saida.dz_الموقع الألكتروني: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

منشورات كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة سعيدة

المجلد الثاني- العدد 01 ISSN 2710 -8759 جانفي 2021

ATRAS

AN ACADEMIC PEER-REVIEWED JOURNAL ISSUED BY FACULTY OF LETTERS, LANGUAGES AND ARTS

مجلة أطراس

Atras review, Faculty of Letters, BP: 138. Hai Nasr. Saida 20000.Algeria. Tel &Fax: 048476888
Email: revue.atras@univ-saida.dz Site Web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

Publications Faculty of Letters, Languages and Arts

Volume 02 /N°= 01 ISSN 2710-8759 Janvier 2021

Issued by : *Dr. Moulay Tahar University, Saida. Algeria.*

أطـر ا س

مجلة علمية دولية محكّمة

تصدرعن كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة سعيدة

د.مولاي الطاهر- الجزائر

- المجلد الثاني- العدد: 1

-الإيداع القانوني: جانفي- 2021

كلية الآداب- جامعة سعيدة- ص.ب: 138- حي النصر- سعيدة- الجزائر-

الهاتف/الفاكس: 048476888

ردمك ISSN 2710-8759

البريد الإلكتروني: revue.atras@univ-saida.dz

الموقع الإلكتروني:

https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

منشورات كلية الآداب واللغات والفنون- جامعة سعيدة

بسم الله الرحمن الرحيم

[[طِرْسُ:

.طِرْسُ : الصَّحيفَةُ، أو التي مُحِيَتْ ثم كُتِبَتْ، ج : أطْراسٌ وطُروسٌ.

.طَرَسَهُ : مَحاهُ.

.تَطْريسُ : تَسْويدُ البابِ ، وإعادَةُ الكِتابَةِ على المَكْتوبِ..]]

القاموس المحيط – مادة: ط ر س-
الفيروز أبادي

أطراس

أطراس مجلة أكاديمية علمية دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر/ الجزائر. وهي تعنى بنشر البحوث الأكاديمية في مجال الدراسات النقدية واللغوية. يتم قرار النشر فيها بناء على توصيات الهيئة العلمية الاستشارية، وتغطي فيها عملية النشر جميع الأبحاث والدراسات العلمية المتعلقة بالأدب والنقد وعلوم اللغة، باللغات:العربية، والإنجليزية، والفرنسية.

العنوان	أطراس: مجلة أكاديمية علمية دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر- الجزائر.
	الترقيم الدولي: ردمك ISSN 2710-8759
السلسلة	العدد الثالث
الناشر	كلية الآداب و اللغات و الفنون-جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر/الجزائر.
مدير النشر	- المدير الشرفي: السيد مدير الجامعة أ.د. فتحي وهبي تبون
	- مدير المجلة ومسؤول النشر، السيد عميد كلية الآداب واللغات والفنون أ.د. محمد ياسين مسكين.
رئيس التحرير	أ.د. الهواري بلقندوز
نائب رئيس التحرير	أ.د. عبد القادر رابحي
المحررون	د. عبد الكريم ولد سعيد ، د. هواري بساي د. هناء برزوق ، د. جمال بن عدلة
المساعدون	،د. عبد السلام مرسلي ، أ. نفيسة بن يخلف، أ. عمراني حاتم (ج، خميس مليانة) ،د.نوال بوبير(ج عنابة)،د. فوزية بن والي (ج،تيسمسيلت)،د.أمينة عبد الهادي(ج،تيارت)،د.نبيلة عبد الحميد(ج،باتنة)،، إيمان عزتزقة (ج.قسنطينة).
الأمانة	د. الشيخ دحماني.
التنفيذ التقني	أ. فاطيمة قروج، أ. عونية العروبي ، أ. لخضر قروج.

الهيئة العلمية

- أ.د. أحمد يوسف، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.
- أ.د. الحاج دحمان، جامعة ميلوزكولمار، ستاسبورغ فرنسا .
- أ.د. جون بول برونكار، جامعة جونيف سويسرا .
- أ.د. جون ميشال آدام، جامعة لوزان سويسرا.
- أ.د. بلال ويسي ، جامعة القيروان، تونس.
- أ.د. مونيا تويق، جامعة ابن زهر أغادير،المغرب.
- أ.د. عبد القادر فيدوح، جامعة قطر.
- أ.د. عبد الحق بلعابد ، جامعة قطر.
- أ.د.عبد الله العشي، جامعة باتنة، الجزائر.
- أ.د. مختار حبار، جامعة وهران الجزائر.
- أ.د. الناصر سطمبول ، جامعة وهران، الجزائر.
- أ.د.أمينة بلعلى، جامعة تيزي وزو، الجزائر.
- أ.د. عبد القادر سلامي ، جامعة تلمسان، الجزائر.
- أ.د. الشارف مزاري ، جامعة سعيدة، الجزائر.
- أ.د. محمد بلوحي ، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.
- أ.د. نور الدين صدار، جامعة معسكر، الجزائر.
- د. عز الدين باكرية، جامعة الجزائر، الجزائر.
- أ.د. محمد ملوك ، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.
- د. عبد الحميد بوقاطف ، جامعة سفاقس تونس
- د.مريم حداد، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر
- أ.د.سعدان بريك ، جامعة النعامة، الجزائر
- أ.د. وردي إبراهيم،جامعة سعيدة د.مولاي الطاهر،الجزائر.
- أ.د. بوعلام مباركي، جامعة سعيدة د.مولاي الطاهر،الجزائر.
- د.وهيبة حاتم ،جامعة بجاية الجزائر.

للاتصال:

السيد رئيس التحرير

lahouari.belguendouz@univ-saida.dz

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر

ص ب 138 حي النصر سعيدة 20000 الجزائر

الهاتف: 0021348477688، 00213775399940

الفاكس: 0021348477688

البريد الإلكتروني للمجلة: revue.atras@univ-saida.dz

الموقع: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

قواعد النشر بالمجلة

معايير التحرير

الحجم	- أن لا تتعدى البحوث 5000 كلمة أي في حدود 15 صفحة تقريبا.
تصميم المقال	- تتضمن الصفحة الأولى من البحث على الترتيب: العنوان الكامل للمقال بالعربية ثم الإنجليزية بخط عريض مقاسه 14 ، والاسم الكامل للباحث، و المؤسسة التابع لها والبلد، ثم البريد المهني، واسم الباحث المؤطر بالنسبة لطالب الدكتوراه، و الملخصين الإنجليزي ثم العربي مع الكلمات المفاتيح بخط عريض مقاسه 13؛ - يبدأ متن البحث من الصفحة الثانية وينتهي عند صفحة المراجع والمصادر، ويكون ترقيم متن البحث في الجهة اليسرى من أسفل الصفحات؛ - تتضمن الصفحة كل محتوى المقال من نصوص وأشكال وجداول؛ - يدون في رأس هذه الصفحة عنوان المجلة في اليمين، والعدد والمجلد والسنة ثم ص ص أي من الصفحة ..إلى الصفحة في اليسار؛
الملخص والكلمات المفاتيح	- ملخص في حدود 150 على الأكثر يتم فيه عرض إشكالية البحث ومنهجية المعالجة مع ذكر أهم النتائج المتوقعة، ثم ترجمته إلى اللغة الأجنبية (انجليزية)؛ بخط مقاسه 14 بالنسبة للعربية و12 بالنسبة للإنجليزية بمسافة 1.15 سم بين الأسطر؛ - ثبت الكلمات المفاتيح باللغتين العربية والأجنبية من 5 إلى 9 كلمات؛ - ثبت الاسم الكامل مع البريد الإلكتروني للمؤلف المرسل في أسفل الصفحة الأولى؛
تصميم الصفحة ومقاس الكتابة	- يدون في رأس هذه الصفحة اسم المؤلف ولقبه الكامل مع عنوان المقال من ص إلى ص؛ - يحضر نص البحث في ورقة بحجم A4 ، مقاس الكتابة (15.6×24.5) سم؛ وتكون هوامش الصفحة كالآتي: أعلى 2.5 سم، أسفل 2.5 سم، أيمن وأيسر 2.7 سم؛ - تكتب البحوث ببرنامج Word بالنسقين العادي والشكل RTF، نوع الخط Sakkal Majalla مقاس 14 بمسافة 1.15 بين الأسطر بالنسبة للغة العربية و Times New Roman مقاس 12 بالنسبة للغة الأجنبية؛
التوثيق	- يكون التوثيق داخل متن النص مباشرة بعد الاستشهاد أو الاقتباس وفقا لنظام APA 6 يتضمن اسم الكاتب. السنة: الصفحة، مثلا:(العمري،2012 :26) وباللغة الأجنبية: (Adam,1997:85) ، ويكتب بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية؛
التهميش	- تكتب التعليقات والشروح في أخر المقال، قبل قائمة المصادر والمراجع، ويكتب المؤلف عبارة (أنظر التعليق رقم1) أمام النص الذي يريد أن يعلق عليه، بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية، ثم يرتب جميع التعليقات بحسب الإشارة إليها في متن البحث؛

بيبليوغرافيا	- يتم ثبت كل المراجع والمصادر المعتمدة، في نهاية البحث ضمن قائمتين الأولى خاصة بالمراجع العربية، والثانية خاصة بالمراجع الأجنبية مرتبتين ترتيبا أبجديا بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية مع مراعاة الترتيب الوارد في معايير التوثيق أدناه؛
الأشكال والجداول والصور	- تثبت الأشكال والجداول والصور في الواجهة الأفقية العرضية لصفحات البحث باحترام هوامش الصفحة، مع عنونة وترقيم كل شكل أو جدول أو صورة بخط عريض مقاسه 12؛

معايير التوثيق البيبليوغرافي

كتاب	- لقب المؤلف واسمه. (السنة).عنوان المرجع. ط. المدينة\البلد: دار النشر. مثال: العمري محمد. (2005). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ط2. الدار البيضاء\المغرب: إفريقيا الشرق. Benveniste, E. (1974). Problèmes de linguistique générale. 2 Ed, Paris: Gallimard.
فصل	- - لقب المؤلف واسمه. (السنة)."عنوان الفصل". عنوان المرجع. المدينة\ البلد: دار النشر. ص ص. (صفحة بداية الفصل وصفحة نهايته)؛
مقال	- لقب المؤلف واسمه. (السنة). عنوان البحث. عنوان المجلة. رقم المجلد (العدد). مؤسسة النشر. مكان النشر. ص ص (صفحة بداية البحث وصفحة نهايته)؛
مخطوط رسالة أكاديمية	- لقب المؤلف واسمه.(سنة المناقشة). عنوان الرسالة، مخطوط رسالة ماجستير\دكتوراه لنيل شهادة...في (التخصص) بإشراف. الجامعة، الدولة؛
مداخلة غير منشورة	لقب المؤلف واسمه.(السنة). عنوان البحث. ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر\ ملتقى، اسم الملتقى ورقمه، المؤسسة المنظمة، البلد؛
وثيقة مرجعية غير ورقية	- بالنسبة للأفلام، والأشرطة، والرسومات، والحوارات، ومواقع الانترنيت.إلخ. ينبغي إثبات عنوان وثيقة الدعم، أداتها المرجعية من مثل: أسطوانات CD ، واللقاءات السمعية البصرية المباشرة، والموسوعات العالمية..إلخ؛
وثيقة إلكترونية	- ينبغي إثبات لقب الكاتب واسمه. عنوان الوثيقة. الموقع.

شروط وقواعد عامة	- أن تلتزم البحوث المراد نشرها بالشروط الأكاديمية المتعارف عليها دوليا من حيث سلامة اللغة، ومراعاة الضوابط المنهجية، وتثبيت المرجعية المعرفية، وكذا تمثل تقنيات الإعلام الآلي؛ - أن تلتزم بالجدة العلمية والأصالة، وأن لا تكون مستلة من أطروحة أكاديمية أو سبق نشرها في جهة أخرى. - ترفق البحوث المرسلة إلى إدارة المجلة بسيرة علمية مختصرة وتعهد شخصي بعدم وجود نشر مسبق مع توقيع صاحبها؛ - تخضع جميع البحوث لتحكيم مزدوج قبل نشرها، وتشعر إدارة المجلة أصحابها بنتيجة التقويم. - ضرورة مراعاة نسب الاقتباس المشروعة منهجيا، فضلًا عن ضرورة التأكد من أصالة الفكرة وخلوها من التقليد، وأن يكون البحث خاليًا من السرقة أو أي انتهاك للحقوق العلمية والأدبية لأي بحث أخر، مع تحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاة كل المعلومات والبيانات المرفقة في بحثه. - تحتفظ هيئة تحرير المجلة بحق إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة بناء على شروط قالب النشر متى لزم الأمر دون المساس بالموضوع؛ - يتعين على المؤلف أن يراجع مقاله في حال تسجيل بعض الملاحظات أو التحفظات من قبل هيئة التحرير؛ - تقوم هيئة التحرير بترتيب البحوث المؤهلة للنشر وفقا لشروط فنية مع مراعاة تواريخ الإرسال والتحكيم والنشر؛ - لا ترجع البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر؛ - ترسل البحوث عبر البريد الإلكتروني المهني للمجلة؛

كلمة مدير النشر،عميد الكلية:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد،

يسرّنا بصفتنا مديرا للنشر أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كافة أعضاء المجلة وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور بلقندوز الهواري رئيس تحرير المجلة، والأستاذ الدكتور رابحي عبد القادر نائب رئيس التحرير. ونحن إذ نعبر عن عميق ارتياحنا لهذا الإنجاز، نرجو من الهيئة الاستشارية، وهيئة التحرير، وكذا المحكمين، والمدققين اللغويين وتقنني المجلة قبول عميق امتناننا لما التمسناه منهم من تجاوب وتعاون وعطاء دائم، وحرصهم الدؤوب على تحقيق أهداف المجلة.

الشكر موصول أيضا إلى كل المساهمين في إنجاح إصدار هذا العدد الذي سيكون متاحا لأعزائنا القراء عبر المنصة الوطنية (البوابة الجزائرية للمجلات العلمية) قريبا، كما سيكون متاحا أيضا في الموقع الرسمي لكلية الآداب واللغات والفنون، و الذي تطرق من خلال مقالاته المتنوعة إلى إشكالية الأنا والآخر، حيث يعتبر هذا العدد تكملة للعدد السابق للمجلة الذي طرق الموضوع نفسه بمنظور آخر ومن زوايا متعددة.

و الجدير بالذكر، أن المجلة تسعى لمنح فسحة للمقالات المترجمة، والأبحاث الأجنبية: الفرنسية والإنجليزية، وإذ ذاك فإنها تجدّد دعوتها لكلّ الأساتذة و الباحثين بالالتفات حول هذا المنبر الأكاديمي، وإثرائه بإسهاماتهم العلمية والأكاديمية. لهم منّا كل التقدير والعرفان.

مدير النشر/عميد كلية الآداب و اللغات والفنون

أ. د. مسكين محمد ياسين

كلمة رئيس التحرير:

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على نبيه المصطفى وبعد؛

بفضل الله تعالى، ثم بجهد القائمين على تمكين هذ المشروع تم إخراج العدد الأول من المجلد الثاني لمجلتنا الغراء. مثل ما وعدنا إخواننا القراء جاء هذا العدد تكملة لموضوع الغيرية في العدد السابق، حيث عالجه نفر غير قليل من البحثة من داخل الوطن وخارجه بمناظير متباينة ورؤى متعددة تشارف هدف الإحاطة بموضوع الغير ية تنظيرا وتطبيقا. ولعل من يتصدى لمثل هذا الموضوع يذهله عمق المفهوم، وتشعب مسالكه الفكرية والفلسفية واللسانية.

وإذا جاء هذا العدد بما قد يستحسنه القارئ المتبصر فما التوفيق إلا من الحق سبحانه، ثم بفضل جهود إخواننا في اللجنة العلمية ولجنة التحرير على حد سواء. هذا ولا يفوتنا أن نرحب بإخواننا الأساتذة الباحثين الذين انظموا إلى طاقم مجلتنا من مختلف جامعات الوطن من أجل تعزيز هذا المشروع علميا وتقنيا.

وفي الأخير ، لا يسعنا إلا أن نشكر الأستاذ الدكتور مسكين محمد ياسين مدير النشر وعميد الكلية الذي ما فتئ يدعم مشروع المجلة بكل الإمكانات المتاحة؛ والشكر موصول إلى طاقم المجلة على سعيه الحثيث لتمكين هذا العدد بما يرضي القارئ ويسد ضمأه.

أ.د.الهواري بلقندوز

رئيس التحرير

محتوى

- الإنسان و الأشياء و الطبيعة في شعر الأخضر بركة، ديوان (محاريث الكناية) أنموذجا

د. عبد القادر رابحي.....13

- الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي: الطيب الصديقي نموذجا

د.الحسين الرحاوي..... 23

- "مقام لوط في بني نعيم-الخليل مكان رؤية خراب سدوم: " أنموذجٌ" على الهوية

د.إدريس محمد صقر جرادات.....39

أبحاث متفرقة:

- جمالية التّصوير في بديعية ابن جابر الأندلسي

د. تابتي عبد الباسط 52

- تجليات الفكر الاستشراقي عند الشاعر الحداثي أدونيس

بن يحي بركان. .....63.

الإنسان والأشياء والطبيعة في شعر الأخضر بركة ديوان (محاريث الكناية) أنموذجا

The human, things and nature in al-akhdar baraka's poetry
maharith al kinaya as a case study

عبد القادر رابحي
Abdelkader RABHI
جامعة سعيدة د.مولاي طاهر، Abdelkader.rabhi@univ-saida.dz

الاستلام: 2020/03/25 **القبول: 2020/04/30** **النشر: 2021/01/31**

ملخص:

تتعرض هذه الدراسة لبعض القضايا الأساسية التي تطرحها المدونة الشعرية للشاعر الجزائري الأخضر بركة. وهي تحاول، من خلال البحث في ديوانه (محاريث الكناية)، أن ترصد حقيقة هذه القضايا وكيفية تعاطيه الشعري معها، إنْ من حيث الطرح الفكري أو من حيث صياغة بلاغة تعكس وجهة النظر التي أراد من خلالها الشاعر أن ينظر إلى عالمه الواقعي الذي يتعايش معه يوميا. ولذلك، فهي تتناول تصوّر الشاعر للإنسان وللأشياء وللطبيعة في عالم بلغ، حسب وجهة نظره، درجةً من التشيؤ الذي يُنْبِئُ بمصير الإنسان المعاصر في متاهة الحياة الفردانية و بتحوّله داخل طاحونة الأهواء الوجودية. لا تدعي هذه الدراسة الإلمام بكل جوانب شعرية الأخضر بركة، ولكنَّ هدفها الأساس يسعى إلى إظهار بعض هذه الجوانب وإدراك العلاقات المضمرة بينها داخل النصوص الشعرية التي احتواها ديوان (محاريث الكناية).

كلمات مفتاحية: الشعر الجزائري المعاصر. الأخضر بركة. الطبيعة. الإنسان. التشيؤ.

Abstract:

This study examines some of the fundamental questions raised by the poetry blog of Algerian poet Al-Akhdar Baraka. Throughout his poetry "*The Intrigues of Metonymy*", the researcher attempts to elucidate the poet's metonymy plows so as to trace and monitor the truth that characterize his poetry. The intellectual proposition and the rhetoric formulation that reflect the poet's view points within which he perceives on the ground of daily coexistence has also been brought under scrutiny. Therefore, the study deals with the poet's conception of man, things and nature in a world which has reached, according to his point of view, a degree of objectification which predicts the fate of contemporary man in the world transforming the individual life into the mill of existential passions.

This study does not claim to know all aspects of Al-Akhdar Baraka's poetry, nonetheless its main concerns is to show some of these percepts and to fathom the implicit relationships between them within the poetic texts contained in the collection of (Maharith Al Kinaya).

Keywords: contemporary Algerian poetry, Al Akhdar Baraka, nature, human, reification.

المؤلف المرسل: عبد القادر رابحي، **الإيميل: Abdelkader.rabhi@univ-saida.dz**

1. مقدمة:

تحمل الرؤية الإبداعية التي ما يفتأ الشاعر الجزائري الأخضر بركة يحققها في دواوينه المطبوعة، العديد من العناصر الأساسية التي تحمل الدارس على الانتباه إليها بوصفها عاملا حاسما في تحقيق شعرية متميزة طالما بحثت عنها المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

و لعل هذه العناصر تتمثل في :

- الإنسان بوصفه ذاتا وجودية متحملا أعباء حياة مأساوية عادة ما صنعها هو بذاته لتصبح سجنا أبديا له،التي نعتبرها مهيمنة على البنيات النصية لمدونة الشاعر

- الأشياء بوصفها مرآة مشوّهة للإنسان، و التي لا ينفك هذا الأخير في السقوط في أسرها من خلال التحول التراجيدي لحياته من إنسان صانع للأشياء إلى إنسان منبهر أمامها، عاجز عن التعالي عليها، قابل للخضوع لسطوتها المادية.

- الطبيعة ، و هذا ما نراه في أخر أشعاره، بوصفها مكان للوجود الإنساني المتحول إلى الوجود المشيّأ بحكم التصور المادي الذي طغى على الرؤية الإنسانية للفرد الجزائري.

إن تجربة الأخضر بركة تقدم قراءة مختلفة لحالة الإنسان الجزائري و هو يقطع مرحلة تاريخية هامة من حياة ما يسميه الخطاب السياسي بالدولة الوطنية المابعد كولونيالية.

تحاول هذه القراءة أن تضع في مرآة النقد هذه العناصر الثلاثة كما توجد في قصائد ديوان (محاريث الكناية)[*]، و كما توجد بقوة في دواوين الشاعر اللاحقة، و ذلك من خلال محاولة فهم الآليات التي توفرها الكتابة الشعرية عند الشاعر الأخضر بركة بما تحمله من بعد فكري و فلسفي عميقين.

2. عن الإنسان المتشيّء:

من موقع الشاعر المتحمّل أعباء مسؤولية النظر إلى الأشياء بعين فاحصة، يحاول الأخضر بركة أن يعيد تشكيل العالم مما تتحيه له كوّة الوجود وما توفره له مطاطية اللغة و هي تتوغل في تصوير الواقع المعاش و كأنه قارة جديدة جديرة بالاكتشاف و الوصف لأول مرّة.

لا ينذر النص عند الشاعر الأخضر بركة بزوبعة من الاصطيادات التي تقوم بإغراء القارئ و الإيقاع به في مطبّات البلاغة (الشعرية طبعا)، و إنما يدخلك في زوبعة الحياة و مطبّاتها داخل النص بدون سابق إنذار لا بوصفها صورة طبق الأصل للواقع المعاش داخل النص فحسب، و لكن بوصفها نذرا أوليا لترقيع هشاشة هذا الواقع بأحرف اللغة ترقيعا يمكّن القارئ العاري من ستر ما يتناقض (في تعايش) بصورة غريبة في دواخله هو خاصة، و في دواخل الإنسان بصورة عامة وهو ينتظر (**جالسا في قاعة الأمراض**)[1].

في (محاريث الكناية) لا يستطيع القارئ أن يهجع قليلا و يعود إلى نفسه ولو بالخروج المابعدي من متبقيات التوصيف التشريحي للواقع كما تراه اللغة العليا، أي اللغة الشعرية و هي ترقب (**الدنيا من الفتحات في ثوب النهار المرتخي فوق الهزال**)[2].

ذلك أن مستوى القراءة لا بد أن يخضع لمستوى التكثيف الذي يتعمده الشاعر في صياغة الحجة الشعرية صياغة نصيّة متصلة لا يمكن أن يتوازى فيها المستويان إلا بالاتفاق الضمني والمبدئي بين القارئ و الشاعر على ترك الفكرة المسبقة التي بإمكاننا أن نحملها عن الكتابة الشعرية جانبا و الابتداء من اللاشيء ، إي من النقطة الأولى التي يبدأ فيها (الشيء) [3] في التكوّن في رحم النص قبل أن يستحيل بياضه شيئا فشيئا إلى اسوداد طفولي من خلال رصد المفارقة الكبرى لبداية الحياة (الشعرية) عن طريق (**ما خطّه الطبشور فوق الحائط العاري**)[4]وكأنها دعوة ملحة للقراءة منذ بداية الخلق حيث يكون (تشيء) العالم أسبق في الظفر بتلابيب المعنى خوفا من أن يأتي الشعراء باكرا لأَنْسَنَتِهِ. وكأن الشاعر الأخضر بركة إنما جاء متأخرا بعض الشيء عن بداية تسويد صفحة البياض بطريقة يصبح فيها التشييء مبدأ أساسيا في الكتابة الشعرية، فما كان عليه إلا قراءة فضفضاتها الجدراية الموكولة بصورة (الجرافيتي) الذي لا تحدّه حدود القول، فيتجرأ بذلك على تقديم اقتراح أكثر جرأة للشاعر مفاده أن العالم يجب أن يُصوّر شعريا كما هو بوقاحاته و بشاعاته و تذلّلاته و انزلاقاته اليومية عبر مفازات المعنى إلى العالم السفلي من دون كذب شعري أو مواربة بلاغية:

يا لهولِ الفقر فيما بين جنبيك

ألمْ تصحبْ أبًا في السّعي عند الفجر مشدوه الخطى؟

من أنت؟ من أين اندلقت التوّ في صحنِ امتعاضِ الوعي،

قل لي مرّة.....

هل أمّكَ الإ مرأةُ الإنسانُ أم فرجُ عبورٍ عاجلٍ

هل أنت هاروت الخليقة؟ [5]....

كيف يحاول الشاعر إذن أن يسمو بهذا العالم المحنط المقدم في جدار أكبر من سعة الرؤية العينية المجردة؟ و من أين له أن يقدم البرهان الشعري القاطع على جدارة (الشيء) بأن يصير موضوعا شعريا بالغ الخطورة؟ فيتحول بذلك تدريجيا إلى جسد له مقامات[6]تعبر هي الأخرى عمّا تبقى من المساءلات في عمق الصورة التي يختزنها عن متشظيات الأشياء الصغرى التي تثقل كاهله كما هو الحال في (مقام الضجر):

ضجرٌ يقضّ مضاجع الإيمان في عقر الغريزةِ
يرتدي ثوب الصداقة في ضجيج الآخر الأحوى
يمطّر ريقه الزيتي من ثقب الأبدْ
لو مسّهُ حجر يقيء[7]

نوعٌ من المسار الكافكاوي السائر باتجاه عكسي، والمعبّر عن حالة الغثيان المعمّمة التي تنخر الحراك الإنساني الكامن في النص، و تقيم له من غثيانه قرابين دعائية تتوّج انحداراته السالفة بنوع من التنظير الإشهاري الذي يشير "من داخل الهاوية Abîme، بأن هناك فرضية ما انفكّت تعمل على تعقيد ما هو معقد أصلا، أو على طيّه أو ثنيه عبر استخداماته للثنية داخل التشتيت"[8].

إن وصف العالم السفلي من داخل (الهاوية/المبنى)التي يصبح فيه (الشاعر/ الوقت) جزءً من(قاعة الأمراض)[9] التي تذكرنا بمستشفى توماس مان في روايته المشهورة، يقتضي تصويره من زاوية خاصة لا تستشعر السُّبات العميق الذي يتجول داخله (الشيء الموصوف) حتى لا يتم إيقاظه بصورة أو بأخرى طالما أصبح يجد راحته في الثواء الأبدي الذي يغري الشاعر بالالتحاق بهذا العالم و التجوّل حافيا :

فوق أكياس القمامات التي تُرمى من المبنى
لتزداد الكهولةْ
ورما عكّازها التدخين[10].

(شيءٌ) يبدو عاديا جدّا من داخل منطق المكابدة اليومية التي تجرّ الشاعر إلى التركيز على بؤرة(بؤر) العيب الشائع (ة) في صورة الجسد العامة التي أصبحت من كثرة التعامل معها تشكل جزءا من البناء العام (الصحيح) و نسقا متعارفا عليه لا تصلح معه مداواة الصورة بالتحديب المتعمّد و لا درء إشعاعاتها المافوق-واقعية بالتكسير الآني الساذج. وكأن الالتحاق بهذا النسق العام أرْيَحُ للشاعر من التوغل في جوهر المساءلة التي تسكن الجسد المُشَيَّأ لا بوصفه قيمة تبحث عن احتمالات أنسنتها، و إنما بوصفه احتماء وملاذا يشبه احتماءات الآخرين و ملاذاتهم في قبولهم بما ينخر الجسد، و اعتباره جزءا منه مجاراةً له و تماهياً معه:

ليس لي زاد سوى جسدي
انتظرني

قبل أن يلتف حبل من رداءةْ

حول عُنْقِ الجوهر الباقي[11]

إنه النّفاق المعمّم للحالة الوجودية التي لا حلّ للشاعر إزّاء ما يعانيه من جراء تراكماتها على مستوى النص غير الانصياع المطلق الدّال على الرفض المطلق لأوامرها السفلية، و المؤدي إلى الخروج بقناعة تكاد تكون نهائية من أن الذات الشاعرة هي جزء من هذا النفاق المعمّم:

- إذن كن خيبة تحتار

- سرّا يفضح المبنى إذا اكتظ الغباء

- كن كائن اللغة المريض

-كن صفقة مع كارثة[12]

3-في الطريق إلى الشيء:

تصطدم مرارة الحياة اصطداما تراجيديا بالنصّ، فتؤسس لبلاغة مشربة بخيلاء المرارة وكنايات الإنسان الماشي على الجمر المُستلِذُّهُ من فرط التعوّد على قاموسه الذي ما كان ليجد له مكانا في متن النص لو لم تتحرك آلية التحديب- التي استخدمها الشاعر من أجل السمو بهذه الحالة الوجودية- في ترصّد ما يغذي النص من مرارات تتحوّل إلى صور شعرية فاعلة في تشكيل المنحى الأسلوبي العام للديوان و تطبعه بطابعها. و هي المرارة نفسها التي تجعل من الإنسان (شيئا مختلفا) عن باقي الأشياء لا من حيث ما يكابده الإنسان من تشيء، و لكن من حيث ما يكابده الشيء من أنسنة يخرج بموجبها المعنى الأصلي للشيء عن دلالاته السلبية المعروفة و يصبح أعلى من الإنسان من حيث الترتيب. و كأن الإنسان هو أدنى ما يمكن للشيء أن يوفّره للنص من حجّة شعرية في **(قاعة الأمراض)**:

أيُّ شيء يشبه الإنسان هذا المتخفي في عباءات الوليمة

ينطح الأيام ظنًّا أنها الأعداء، يرغي...

ثم يصغي لهدير الوحل في قاع النّميمة

يشتري فطنته بالصرف من دكان دنيا اختُصرت فيما حواه البطن

يخطو مثلما بِطريق فتحٍ في زرابيّ الغنيمة[13]

استفهام تقريري/تعجبي يوحي بما يقوّض المنحى العام للرؤيا الفلسفية التي يتقاسمها (الشيء) المشخص في الذات الشاعرة و هي تحاول أن تستمد قوّة بقائها داخل (الهاوية/قاعة الأمراض) من قدرتها على التقاط الأيقونات اللغوية الدّالة على حالة الغثيان و البانية لأسلوب شعري تصبح فيه اختصارات

الطريق إلى الكنايات هي نفسها امتداداتها اللامتناهية للوصول إلى بؤرة التوصيف الوجودي للحالة بغض النظر عن الموقف من معيارية الرؤيا الشعرية أو استاطيقية الموقف الفكري. ذلك أن الأساليب" ليست مرتبطة بنظام فكري معين، و إنما هي مرتبطة بنظام النص، و تشكله داخل اللغة. بعلاقاته داخل البنية التي ولد فيها" [14] .

إن البحث عن المعنى في جنبات الخطاب الدارج الشعبي المغلف بعميق البلاغة المؤدية إلى مآلات القول الشعري لا يتحمّل حواجز قيمية ترفعها البلاغة الكلاسيكية عائقا في مسالك النص و هو يعبر إلى التتويج بالانتكاسة المبحوث عنها منذ البداية، أي قبل أن يصير الإنسان (شيئا) قابلا لأن يكون موضوعا شعريا مُنتجا لبلاغة مُفَارقة في مستوى طرحها، فيستدعي بذلك ميلادها من صلب البحث عن الأسباب الجوهرية التي أدت إلى هذا التحوّل التدريجي. و هو تحوّل متجه إلى ما يناقض الكينونة وإلى ما لا يستحيل إلى صيرورة بناء على ما أصبح يميّز الوجود المتكرر من انحدار تدريجي منهجيّ من خلال "هيمنة القيم الاستهلاكية المظهر، و صعود إيديولوجية السوق بآلياتها العشوائية المستعارة، و ما يكرسه كل هذا من رواج لأنماط التشيىء و الاستسهال و الابتذال كمعيار مشوه و مصطنع للتقدم و التطور" [15]. ولعله من هنا يستوجب النص قراءة تستدعي هي الأخرى أدوات خاصة في تشفير آلية هجاء الإنسان المشيّأ من زاوية "الفجوة التي يتحدث عنها أيزر[وذلك من خلال] ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري. ولا يتم الردم كيفما اتفق، بل استنادا إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك"[16]

و يعبر النهل من صورة التشكيل الدّارج عن محاولة التأسيس لبلاغة الهجاء، هجاء الذات في صورتها العامة، و هجاء اللحظة التي مكنت (الشيء) من التحوّل،أو من المسخ بالتعبير الكافكاوي، لأنه أصبح أنموذجا للإقتداء ناسيا بذلك ارتباطه السرّي بالعالم/الأصل الذي انفصل عنه تدريجيا في غمرة السّقوط الذي يطبع الحراك العام للعالم داخل النص الشعري:

استنبتَ الغاوون قرنين و ذيلا لكَ

و اصطفّوا على جنبيك حجّاجا و خيلا فتبجّحْ، أيّها الشيء[17]

و تتمادى حالة الهجاء في توصيف الصورة الوجودية الجديدة للشيء من خلال الابتداء باستحضار الأصل (المتصاغر) داخل الجسد المزيف الطاغي:

ألم تلعق مخاط الأنف مذهولا أمام الغيم فوق الدّار في " دوّار" ماضيكم؟

ألم تُلزمك حصباء فراشا؟[18].

و هو استحضار متعمد يرهن شعرية النص بكامله مقابل الحجاج الوحيد المتوفر دليلا إقناعيا لطغيان حالة التشييء التي تطبع المسار الوجودي للحظةِ تكوّنِ الشيء قبل أن يصيرا شيئا ، أي عندما كان طفلا و تدرّج شيئا فشيئا سُلّم التشييء ناسيا أنه كان قبل ذلك طفلا عاش حالات الأنسنة التي كان يُعَيَّرُ بها كالناس في مرحلته الإنسانية و أصبح يُذكَّر بها في مرحلته المُشيَّئة. و ذلك من خلال عبارة (ألم؟) بوصفها أداة لتذكير الشيء بأصوله من جهة، و أداة لتصعيد آلية الهجاء من خلال استحضار صور الطفولة و الشباب التي يكون قد عاشها (الشيء) و هو ينكرها الآن من جهة أخرى على الرغم من أن جزء لا يتجزأ من ماضيه.

إن مرحلة التشييء تقتضي الدخول في نسيان عالم الطفولة و الشباب بطريقة تشبه عملية غسيل المُخ التي تقطع الصّلة بالجذور وتجعل من (الشيء) لا يتذكر أول الأمراض التي عانى منها في صغره و هو مرض الحصباء الذي بإمكانه أن يعصف بذات الإنسان/الطفل، فيجعل منه إنسانا من خلال المرور بمطهر (*Purgatoire*) ينقل غضاضة جسد الطفل إلى مستقبل الوعي بالذات.

كيف يمكن لنا أن ننسى تجربة كهذه؟ وكيف يمكن لتجربة كهذه أن تسقط من (الشيء) فيتحول بذلك إلى ما يملأ الدّنيا ويشغل النّاس فيتحولون إلى دمى تتابع أعينها المثبتة انزلاقاته نحو (الأعلى):

رقابٌ تلك أم بعض الدّمى علّقتها في خيط نزوات
وسربلت الجسوم الرّق في قمص النذالة[19].

ولعلنا نلاحظ هنا أن الأمر يتعدى إطار المجازفة بتوصيف حالة التحوّل التي طرأت على الإنسان داخل النص الشعري الذي لم يعد غير (قاعة الأمراض) التي تطول فيها حالة الانتظار من خلال تتبع مسار تحوله عن طريق الهجاء بالعودة إلى الصورة المؤنسنة للشيء من حيث هو حلم مبتغى يسعى الإنسان/ الشيء إلى الوصول إليه.

خاتمة:

يحاول الشاعر أن يقدم في ديوان محاريث الكناية رؤية للإنسان في نسخته الجزائرية من خلال وصف ما لحق بهذه الصورة من تشويه و تزييف مرتبطين بهشاشة المشاريع الثقافية التي حاول أن تضعه في محك صراع سياسي و إيديولوجي انتهى به إلى ما صار عليه من تشويه للصورة الأصلية و من تثبيت لقيم زائفة صارت تحملها الصورة المستنسخة.

لقد استطاع الشاعر أن يقدم هذه الصورة بروايتها الإيقاعية التي تناسب ما تحمل من غبن معرفيّ و بؤس وجوديّ، بحيث تصبح الصورة الإيقاعية للنص محيلة إلى التجارب التي عاناها في مراحل تاريخية قريبة منه، و ذلك كلّه من خلال خلق تراكم وزني عروضي لا يحقق له القفزة الإيقاعية المضافة فحسب، و إنما يحيل كذلك إلى مستقبل الرؤية التجريبية الكامنة في ذهن الشاعر من خلال إضفاء نوع من النمطية الوزنية على النص حتى يبدو في شكله الأكثر تقبلا من طرف القارئ، وذلك بتوزيع اللغة في نسق إيقاعيٍ شامل في روايتها لصورة الإنسان المتشيّء الذي يريد الشاعر أن يبرهن بها على أحقية اللغة بدرء بشاعة الواقع الذي يكابده من دون أن يعيه ،حتى لتبدو قصائد الديوان كأنها النثر في أبهى صوره الشعرية ، حتى كأن الشاعر كتبها هكذا دفعة واحدة وقدّمها وثيقة (شعرية) لعالم يسير في الاتجاه المعاكس لمنحى الرؤية الشعرية الطاغية في ذهنه إلى درجة الهوس.

إحالات:

ـ(1)-سبق أن صدر للشاعر ديوان (إحداثيات الصمت) سنة2002 عن منشورات الاختلاف. و قد حاول الشاعر أن يجرب فيه كتابة النص المبني على الشطر الشعري وفق نظرة موسيقية تعتمد على أقل عدد ممكن من التنويعات الإيقاعية. ينظر: **بركة**، الأخضر. **إحداثيات الصمت**. منشورات الاختلاف. الجزائر.2002.

مراجع:

1- **بركة**، الأخضر. (2007). **محاريث الكناية**.وهران/ الجزائر: منشورات دار الأديب.

2- **دريدا**، جاك. (2008). **أحادية الآخر اللغوية**. تر: عمر مهيبل. بيروت/ لبنان- الجزائر: الدار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف.

3- **مبارك**، رضا محمد. (2005).**مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب**. فصول. 65.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ص.ص:123

4- **موافي**، عبد العزيز. (2004). **قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس**. القاهرة/ مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

5-**الغانمي**، سعيد.**منطق الكشف الشعري**.(1999). بيروت/ لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي: الطيب الصديقي نموذج

Identity and otherness in the theatrical discourse: taibEssaddiqi as an example

الحسين الرحاوي

Rahouy LHOUSSAIN

جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال، erhaouy17lhoussain@gmail.com

الاستلام: 2020/05/13 **القبول: 2020/09/20** **النشر: 2021/01/31**

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى رصد تجليات الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي؛ على اعتبار أن تاريخ المسرح العربي هو تاريخ البحث عن الخصوصية المستلبة من قبل النموذج الغربي الذي ينظر إلى الذات العربية على أنها ذات لا فنية، مزيحا إياها إلى ما أسماه الناقد خالد أمين إلى فضاءات الهجنة من خلال تصارع ثقافة المركز وثقافة الهامش .مما أفضى إلى تفجير ثنائيات عديدة الأنا/الآخر، الشرق/الغرب، المستعمر/المستعمر ..وأمام هذا الإقصاء تم الانفتاح عربيا على مختلف التقاليد الفرجوية المحلية كالحلقة، البساط، المداح، الحكواتي ..التي نظر إليها دائما على أنها لا مسرح أو أنها أشكال ما قبل مسرحية .ممثلين لذلك بنموذج الطيب الصديقي الذي سعى إلى إنشاء مسرح عربي الصيغة وعالمي الأبعاد .

كلمات مفتاحية: المسرح، الهوية، الغيرية، الخطاب، الفرجة، فضاءات الهجنة، ما قبل مسرحية

Abstract:

This study aims to investigate the identity and altruism in the Arabic theatrical discourse, given the fact that the historical background of the Arabic théâtre is a reaction to the Western model that views the Arabic self as being inartistic. In this regard, the critic Khalid Amin is displacing it to what he has called spaces hybridization via the clash between the cultural center and the culture of the margin. Consequently, this led to the appearance of many binary opposite duals, such as the self versus the other, the East versus West, the colonizer / the colonized, etc. Due to this marginalization, the Arabs went for other various local and traditional bystanding and watching, such as halqa (street theatre), the praiser, the storyteller, etc. This was not viewed as a theater and was viewed as a pre-theatre form. The article is represented by relying on Tayeb Saddiki model, who sought to establish an Arabic théâtre with a universal and global dimension.

Keywords: théâtre, identity, otherness, discours, Performance, Grossing Borders, Pré-théàtre**.**

المؤلف المرسل: الحسين الرحاوي ، الإيميل: **erhaouy17lhoussain@gmail.com**

مقدمة

يعد الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات؛ تصعب الإحاطة به، فهو كيان متجدد باستمرار يتجدد بتجدد وعي القارئ المتسائل باستمرار عن الأسئلة الملحة على اختلاف منطلقات السؤال .ولعل المتتبع لموضوعات المسرح في الوطن العربي من الخليج إلى المحيط سيقف عند طروحات ذات حمولة فكرية وعلمية، في مختلف الكتابات المسرحية الإبداعية والنقدية، والتي سعت دائما إلى البحث عن الخصوصية) الهوية (المستلبة من قبل الآخر) الغير (لترسيخ المسرح كوحدة فاعلة في المجتمع، وقد ظلت هذه الطروحات حاضرة على مستوى الخطاب المسرحي العربي بدءا بالرواد الثلاث) مارون النقاش ويعقوب صنوع والقباني (إلى الآن؛ بعد القطيعة التي أسهمت في دخول شكسبير وموليير ..إلى المسرح العربي، إذ تم تعميق المركزية الغربية، فمنذ سنة 1847 إلى حدود سنة 1960 لم يستطع المسرح العربي الانفلات من قبضة النموذج الغربي؛ وأمام سطوة الشكل الغربي على الممارسة المسرحية العربية تفجر سؤال الهوية العربية .

وموازاة مع طرح مفهوم الهوية، يطرح مفهوم الغيرية كانعكاس للأول، على اعتبار أن المسرح لا يمكن أن يكون بمعزل عن خطاب الغير، فعلماء النفس على اختلاف توجهاتهم قد أجمعوا على أن" الغير " هو أحد أهم حقول الحياة العامة .وما دمنا بصدد الحديث عن الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي، سندرس- هذين المفهومين الذين استأثرا باهتمام العديد من العلوم والتخصصات-في ارتباطهما بذلك التحول في الخطاب المسرحي العربي، تحديدا هزيمة1967 وما ولدته هذه المرحلة في نفوس المسرحيين والمثقفين من حيرة واغتراب، مما استدعى مقاومة الاستعمار والتمسك بالهوية وبالذات وبالخصوصيات الثقافية، أفضى كل هذا إلى ظهور مجموعة من المحاولات التي سعت إلى التخلص من التبعية للآخر الغربي .

فعملا بالميثولوجيا اليونانية التي تحكي عن بروكست الذي يأخذ ضحاياه من النساء ويدعوهن إلى النوم على سريره فإذا كانت الضحية أطول من السرير فإن بروكست يبتر جزءا من جسدها حتى تتطابق مع طول السرير، أما إذا كانت أقصر منه فإنه يقوم بتمديد رجليها حتى تتلاءم معه، الشاهد في هذه الأسطورة هو خطورة إخضاع الأفكار والأشياء للقوالب الجاهزة والجامدة وتنميط الفكر.

بخاصة، أمام سيادة الخطاب الاستعماري المشحون بثقافة الرقابة والاحتواء والإقصاء « والذي لم يتأسس ببساطة على الغزو الجسدي للأراضي شعوب الآخر، بقدر ما تأسس على حيازة غيريتهم « (Otherness) »وما تلا ذلك من نظريات ومفاهيم براقة كالحداثة ...يصف محمد سبيلا هذه الأخيرة بأنها « تنزع عن الإنسان أغلال الماضي لتكبله في أصفاد الحاضر فهي تعلن شعار الحرية والتحرر، وتفتح أمام الفرد طيف ألوان من الاختيارات الممكنة، ولكنها، ونفس الحركة، تعود إلى الالتفاف على حرية الفرد وقدرته على المبادرة لتدمجه في النسق .»

أما خالد أمين فيعتبر أن انتشار الشكل المسرحي الغربي في العالم العربي، لا يعدو أن يكون سوى « جانيا من لحظات العنف حيال الآخر المستعمَر، وكنتيجة لصدمة اللقاء مع المستعمر تلاشى الوعي العربي باختلافه الثقافي مفسحا المجال أمام سيرورة من الإقصاء الذاتي، مما أدى إلى تبني النماذج المسرحية الغربية على حساب تطوير تقاليد الفرجة المحلية، وبفعل التأثير القوي للتفوق الغربي في المستويين التكنولوجي والعسكري، بدأ العربي المهزوم في رفض الهوية الثقافية الأصلية » وبعد مرو أزيد من قرن من الزمان على ولادة المسرح، على يد اللبناني مارون النقاش(1874)، تم الانكباب على البحث عن هويته المنفردة والمتميزة عن غيره من مسارح الأمم، من خلال النبش في التاريخ الأدبي، أو القصصي، أو الديني، أو غيرها من السرود العربية القديمة، لمسرحتها؛ في إطار البحث عن شكل مسرحي يضمن الخصوصية/الهوية المفقودة.

لقد عرفت الساحة العربية مجموعة من التحولات تجاذبها قطبان :القطب الأول سعى إلى البحث عن هوية مميزة للمسرح العربي، أو ما يجري حالياً تسميته] بتأصيل المسرح العربي[، أي" البحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم، إلى خلق خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور .لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية إلى التوغل في مختلف مسارب التراث الشعبي للوقوف عند أشكاله الفرجوية والإحاطة بعناصرها اللعبوية .إلا أن الرواد قد اختلفوا في طرق توظيف هذا المخزون الفكري التراثي بين التوظيف الشكلي، وبين البحث في وظائفية ودلالات هذه الأشكال .وعموما فقد اعتبروا التراث رمزا للهوية الثقافية المشتركة .أما القطب الثاني فهو القطب التجريبي الذي سعى إلى إشهار شعار المثاقفة والتجريب.

يعاد طرح السؤال الملح؛ هل للمسرح العربي هوية خاصة يعرف بها وتعرف به؟ وهل للمسرح العربي موطئ قدم في كونية المسرح؟ وكيف فجرت سطوة النموذج الغربي سؤال الآنا) المستعمَر (والآخر)المستعمِر(، الهوية والغيرية، الإقصاء والفاعلية؟

كونية المسرح/سؤال النشأة

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق، فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها خلال القرن الخامس ق.م في أعمال كل من إيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس كما عرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيرهم.

لكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية، فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغيراً للمسرح كما عرفه الإغريق .وليس من المعقول ألا تكون الأعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد هي البداية الأولى والوحيدة لهذا اللون من الفن، أو أنها لم تسبقها مراحل أخرى .إن ارتباط المسرح في هذه المرحلة بما هو أسطوري قد شكل البدايات الأولى لهذا الفن، « فقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صورة كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية والإعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها، فضلا عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه، وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية وتقوم على الأداء البسيط لدى الشعوب البدائية-مثلا -بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين تدور حول محاكات الأحداث التي تزايد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه) العروض (شبه المسرحية ذات الطابع الديني » كما أسماها حسن المنيعي بالأشكال" ما قبل المسرحية "ومنها على سبيل المثال :البساط، سلطان الطلبة، الحلقة وغيرها .من هنا انبثق العنصر الدرامي في البناء المسرحي، عنصر الصراع، صراع الإنسان مع قوى غيبية خفية، وهذا الصراع هو الذي شكل حلقة الوصل أو ذلك الرابط الذي يربط بين أجزاء القصة أو الحكاية المسرحية، وتحولت المسرحية بموجب ذلك إلى تصوير صراع الإنسان رغبة منه في البقاء .يمكن وصف هذا الصراع بالصراع الهووي)نسبة إلى الهوية (على اعتبار أن المسرح لعب دورا هاما في ترسيخ الهوية من خلال جعله الإنسان مستئنسا بالطبيعة بعدما شكلت له مصدر خطر دائم .

حاول الأنتروبولوجيون، خلال تاريخ طويل إيجاد العلاقات التي تنشأ من حوار الإنسان مع الطبيعة والبيئة والفضاء الذي يعيش فيه هذا الإنسان، وتأثير كل ذلك على سلوكه وثقافته وكذلك عن العلاقة أو العلاقات التي تنشأ بين الإنسان والفضاء الذي يعيش فيه، وتعد نظرية إدوارد هال في علم البروكسيميا من أفضل النظريات التي قدمت دراسة مفصلة حول هذه الإشكالية،« تنطلق فرضية

البروكسيميا من دراسة سلوك وتصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيمهم للفضاء) المكاني) (بيت، غرفة، حي (..ثم تأثير هذا الفضاء على سلوك الأشخاص الذين يقطنون فيه .ويؤكد هال على :أن الطريقة التي ينظم بها الإنسان الفضاء تكون شكلا من أشكال التواصل، يخضع له المرء كما لو كان جزأ لا يتجزأ من الأفراد . » وقد خلص هال إلى نتائج وملاحظات لا يمكن تجاهلها، من ذلك على سبيل المثال أن، « الإنسان" الشرقي "يقترب كثيرا من الأشخاص عندما يتحدث معهم للدلالة على العنصر الحميمي في العلاقة، فيما نلاحظ أن الأمريكيين يحافظون على مسافة مريحة للمحادثة مع غيرهم .ويمكن تطبيق هذا الأمر على علاقات الشخصيات وما بين القرية والمدينة، وبين سكان الشقق الضيقة في المدن الكتظة بالسكان وبين البيوت الواسعة الفسيحة، فعلى صعيد الكلام مثلا، يلاحظ أن أهل الريف يتحدثون غالبا بصوت مرتفع، حتى لو كانت المسافة بين المتحدثين قريبة جدا، يعود ذلك إلى طبيعة إحساسهم بالمسافات البعيدة في الحقول، أما أبناء المدينة، وخصوصا الذين يعيشون في أماكن ضيقة، فغالبا ما تكون كلماتهم مهموسة أو شبه ذلك » فالهوية إذا أعمق مما نتصور، هي أكبر من أن يتم اختزالها، أو حتى إقصاؤها، عملا بمقولة أن الإنسان بحاجة دائما إلى العبادة والتعبد واللعب والاحتفال.

بتعبير آخر« : إذا كان طقس ديونيزوس قد أفسح المجال أمام ميلاد الشكل المسرحي في اليونان، فإن أجزاء أخرى من العالم قد جربت الممارسات ذاتها، وإن كانت مختلفة بوضوح من حيث الشكل والأسلوب، وتشكل مصر الفرعونية وآسيا الشرقية والهند والصين واليابان لحظات نموذجية لبنية الأثر الاختلافية فيما يتعلق بالفرجة المسرحية.

وعليه، فقد حمل المجتمع الإغريقي إرثاً زاخراً بالحكايات والقصص وهذه الأخيرة ستأخذُ بعدا أسطورياً، وعن هذه الفكرة يتحدث الدكتور حمزة الخفاجي حارث بقوله ":إنّ الأسطورة بوصفها حالة متقدمة نسبياً في سياق الفكر البدائي فقد حاول الإنسان عن طريقها، استخلاص فكرة لها عن العالم وربطها بالفعل الميتافيزيقي المتمثل في الآلهة من جهة، ومدى ارتباط الفعل الأخلاقي للأفراد بالمثال الميتافيزيقي من جهة أخرى .فالتأمل إذن؛ وإعمال الفكر؛ هو الذي دعا إلى ابتكار فعل يجسد هذا التصور التأملي .مسرحيا فإن لكل مرحلة من مراحل تاريخ الفكر المسرحي تمتلك نظاماً خطابياً معيناً، وداخل ذلك النظام نظم أخرى تختلف باختلاف الكيفية التعبيرية.

فبعدما وضع أرسطو الإطار العام للتراجيديا، من خلال كتابه] فن الشعر [الذي حدد فيه أنواع المسرحية فمنه عرفنا أن المأساة) التراجيديا (هي محاكاة فعل نبيل، وأن الملهاة هي محاكمة الأراذل، وقد

تأتى له ذلك بعدما استقرأ كل الإنتاجات التي وجدها أمامه والتي خلفها سابقوه، وبعد قرون من الركود الذي أصاب الممارسة المسرحية كانت النهضة الأوروبية سببا في إعادة إحياء هذا الفن المتميز من خلال أعمال مسرحية حدا فيها أصحابها حدو القدماء مع إبقائهم على القوانين التي سنها قبلهم أرسطو في شعريته، فمن الكلاسيكية التي انتعشت في القرن السابع عشر مرورا بالرومانسية التي تمردت على القواعد الكلاسيكية التي انبنى عليها المسرح، انسجاما مع فترة القرن الثامن عشر في أوربا الذي تميز كما يقول غنيمي هلال بزلزلة القيم وتبدل الطبقات الاجتماعية والاستخفاف بالمبادئ القديمة وصولا إلى مرحلة الواقعية التي صارت فيها الحياه على حد قول نورة لغزاري« موضوعة تحت مجهر المبدع [...]إنها تريد أن تقدم المجتمع عاريا من كل ما يكسوه من عادات وتقاليد ومعتقدات كي يصبح كل شيء واضحا أمام الناس قصد زرع الرغبة في التغيير والبحث عن الأفضل في ذواتهم » أي الانسلاخ التام من مثاليات الرومانسية وصراع العواطف المتضاربة، في محاولة للنفاذ إلى عمق التجربة الإنسانية .بهذا المعنى يصبح النموذج المسرحي الغربي اكتفى فقط بإعادة تشكيل التراث الدرامي الإغريقي والروماني واللاتيني بما يتفق والشروط الحداثية للإبداع.

إضافة إلى ما شهدته مرحلة القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين إذ بدأ يشكل "وعي علمي بالممارسة المسرحية بالغرب، من مؤشرات هذا الوعي إدماج أطروحة العرض، وقد ساعد على بلورة هذا الوعي، تزامنه مع انتعاش الخطاب الفلسفي بنظريات تلتقي على اختلاف تياراتها ومصادرها الايديولوجية والفكرية عند فكرة رفض أية حقيقة مطلقة مع الإيمان بالنسبية المدعمة بالقياس والتجريب .وما استدعته مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة من تغييرات عدة في محاولة للتقليل من سطوة أرسطو.

كما يمكن استحضار الدراسات الجادة التي نزعت عن شعرية أرسطو طابع القداسة، كدراسة فلورانس دوبون فمن خلال مشروعها التفكيكي الذي تبنته في كتابها] أرسطو :مصاص دماء المسرح الغربي [قامت بتفتيت نظامه الذي يعتمد أساسا على رؤية خارجية، فوضع أرسطو الأجنبي)وضع نفسه في خدمة ملوك مقدونيا وغير محبوب عند الآثينين الذين يرون فيه عميلا و ملحدا (البعيد كل البعد عن السياق الطقسي فرض عليه أن ينظر إلى المسرح كحدث موضوعي مُزيحا بذلك سبب وجوده)كمؤسسة أثينية (وضعه كأجنبي فرض عليه اختزال المسرح في نص) لم يكن أثينيا ولم يحتفل أبدا بأعياد ديونيسوس الكبرى، ولم يكن عضوا في لجنة تحكيم، وإذا كان قد حضر بعض المآسي فحضوره كان

كضيف عادي كمتفرج أجنبي (معززة قولها بسخرية الآثينين من كل من كان يحمل إليهم خطابا خارجيا حول المسرح والشعر)نموذج السوفسطائيين.(فأحسن نموذج عند فلورانس يمكن من خلاله تفتيت الوهم الأرسطي الجاثم هو المسرح الشعبي)الحي (الذي يكون فيه) الحدث الفرجوي مظهرا عاطفيا لثقافة الكلمات، والصور، والموسيقى، والخشبة والأصوات والأجساد، هنا والآن، حيث تتآزر جهود الكتاب والمخرجين، والممثلين، والمتفرجين في التأسيس لفرجوية الحدث أي التأكيد على كونية المسرح وديناميته في التفاعل مع الزمان والمكان؛ هذ يقضي بالضرورة الانفتاح على مسارح تنتمي إلى جغرافيات ثقافية مغايرة]وليس الإبقاء على أوربا المركز الملغي للتخوم .[وإذا دحضنا مغالطة التمركز الأوروبي ، فكيف نسلم بهذا النموذج ذاته؟ ما دام أنه صادر منا المعرفة بالمسرح، أو كما يقول خالد أمين « بحلول الاستعمار، عملت آلته على حجب الاختلافات بين الذات والآخر وفرض تعارضات متقاطعة من قبيل :المستعمر/المستعمر، الغرب/الشرق، الأعلى/الأسفل، والمتحضر /البدائي ..هكذا تنفذ الذات الأوربية عنوة إلى فضاء الآخرين حاجبة أصواتهم] يضيف [لقد أضحت شرعنة التقاليد الفرجوية والدرامية الغربية ممكنة داخل المستعمرات بواسطة نعت التقاليد الفرجوية الأخرى بأنها لا مسرح، أي إنها أشكال احتفالية أو فلكلور وصيغ شفاهية، أو على أضعف تقدير ظواهر ما قبل مسرحية وهذا كله يفضي بنا مرة أخرى إلى طرح الإشكال الذي انطلقنا منه، سؤال الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي .

سؤال الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي المغربي

-1توطئة

لن نخوض مجددا في إثبات معرفة العرب بالمسرح من عدمها، بل سنكتفي بالوقوف عند علم من أعلام المسرح في الوطن العربي تحديدا في المغرب؛ بغية استكناه الإشكال الذي انطلقنا منه في عمق الظاهرة المسرحية السائدة، والتي سواء أكانت بداية شرارتها الأولى مع اليهودي الجزائري ابراهام دانينوس في مسرحيته] نزاهة وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق [أم مع بخيل مارون النقاش .إذ يجمع العديد من الدارسين على أنه هو من أدخل المسرح في شكله الغربي إلى بنية الفكر العربي .هذا طبعا دونما الخوض كذلك في مسارات التأريخ للمسرح في الحضارة العربية بشكل عام.

عرفت الساحة المسرحية المغربية منذ مرحلة السبعينات مجموعة من المحاولات الداعية إلى تأصيل المسرح المغربي وانتشاله من التبعية للغرب، وذلك من خلال ربطه بأصوله الفنية التراثية العربية .

وعلى إثر هذا" ظهرت مجموعة من المبادرات الدرامية التي كانت تحدوها رغبة ملحة في خلق المغايرة وابتداع أساليب وأشكال جديدة تمتد جذورها في أعماق التراث العربي معنى هذا أن مرحلة ما قبل السبعينات كان يغلب عليها طابع الاقتباس والتعريب والمغربة :مغربة واقتباس الأعمال المسرحية الغربية . إلا أن هذه المرحلة قد شكلت بداية تمرس المسرحيين العرب عامة والمغاربة خاصة، على خبايا المسرح وتقنياته .أما مرحلة السبعينات فقد شكلت، نقطة تحول في مسار مجموعة من المسرحيين العرب بعد إحساسهم بالحيرة والاغتراب التي فرضتها عليهم المرحلة السابقة .وقد تجسد هذا التحول في عودة المسرحيين إلى التراث الذي يشكل الهوية الجماعية المشتركة» .حيث ارتبطت هذه المبادرات التأصيلية بأسماء مبدعين كبار أمثال :توفيق الحكيم، نعمان عاشور، ألفريد فرج، يوسف إدريس، يوسف العاني، قاسم محمد، عادل كاظم، سعد الله ونوس، عز الدين المدني .الطيب الصديقي، روجيه عساف، عبد الكريم برشيد وغيرهم » فقد حرص هؤلاء على خدمة المسرح والتجديد فيه .بعد أن تبينوا واكتشفوا النتائج المذهلة التي يحققها في أوربا .وذلك في خضم السيطرة التي كان يفرضها الاحتلال الفرنسي، حيث أخذ روادنا يقرؤون و يقرؤون؛ لكن سرعان ما تنبهوا إلى مسألة في غاية الخطورة، متعلقة باختلاف تركيبة المجتمع المولييري عن تركيبة المجتمع المغربي/العربي .ومن هنا بدأت تتبلور فكرة التأصيل في الكتابة الدرامية، وهذا ما أكدته مرحلة السبعينات التي عرفت تغييرا دل على مدى" الانفصام الجذري للحركة المسرحية ببلادنا من خلال استحداث كتابة درامية معاصرة تتماشى وماهية المجتمع المغربي مع تعبيرها عن كيان وواقع الإنسان العربي، وذلك من خلال الاعتماد على بعض المناهج والتقنيات، التي تطرح نفسها كبديل أو كانسلاخ جزئي عن المسرح الأوربي بمفهومه الإيطالي .

لذلك فإن،" الحديث اليوم عن المسرح العربي كظاهرة أو أصالة في إطار المناقشة المفتوحة .والتي تدور حول التأصيل والتجريب في الفكر العربي عموما، والمسرح العربي كأحد الفنون البصرية التي لا يمكن استبعادها من الحديث خصوصا .لأن المسرح في الأصل نمط إبداعي وممارسة فنية وبنية مؤسسية، ارتبط دخوله الأرض العربية تبعا لسلطة وسيطرة النموذج الغربي .كما في أجناس الفن الأخرى كالرواية والقصة إلى حد ما بكل متطلبات النص الأدبي التقنية والفنية، وكذلك العرض المسرحي بأسلوبه وأدواته الفنية والتقنية أيضا .

من هذا المنطلق، فإن الممارسة المسرحية المغربية لا يمكن عزلها عن الممارسة الثقافية العربية ككل، على اعتبار أن المسرح شكل عنصرا أساسيا ضمن عناصر البنية الثقافية العربية الحديثة

والمعاصرة .وإذا كان الأمر كذلك :فما هي خصوصية هذه الكتابة الدرامية المستحدثة؟ وما هي طبيعة هذا التأصيل؟ هل هو تأصيل يشمل الشكل والمضمون، أم الأمر عكس ذلك؟ وما هي مختلف التجارب والمحاولات التي سعت وتسعى لتأصيل المسرح المغربي؟ وإذا كانت طقوس الاحتفال والأشكال الفرجوية هي الضامنة لأصالة المسرح المغربي؟ وكذا المحاولات التأصيلية التي ارتكزت على التوغل في مسارب التراث الشعبي للوقوف على أشكاله الفرجوية والإحاطة بعناصرها اللعبوية؟ فكيف تم توظيف التراث من قبل الرواد في صناعة مسرحياتهم؟ بمعنى هل لجأوا للتراث كحنين للماضي؟ أم لجأوا إليه باعتباره مشاركا في صنع الحدث المسرحي؟ بتعبير آخر هل هذه التجارب تدخل ضمن إطار المعرفة العابرة /أم أنها بديل حقيقي عن المسرح التقليدي؟

-2تجربة الطيب الصديقي

ارتبط دخول المسرح إلى المغرب بوسيط)الشرق (في الوقت الذي كان بإمكانه أن يصلنا مباشرة على اعتبار أن إسبانيا على مرمى عين منا، ففي فترة العشرينيات« :قدمت فرقة] جوق النهضة العربية [سنة 1923للجمهور المغربي مسرحية] صلاح الدين الأيوبي [وذلك في إطار إخراج تقليدي يعتمد على الإلقاء .. وهو إلقاء يرتكز على الخطابة، والتفخيم في نطق الكلمات والجمل، والمبالغة في تجسيد الحركات .هكذا نشأ في البداية مسرح سياسي نضالي يثير حماس الجمهور، ويدفعه إلى الوعي بوطأة الاستعمار وبضرورة مقاومته .وفي سنة 1952 قامت وزارة الشبيبة الرياضية بتنظيم تدريب تحت قيادة المخرج الفرنسي" أندري فوزان "كانت حصيلته تدريب جيل من المسرحيين دخل في علاقة مباشرة مع المسرح الغربي استيعابا لقواعده الأصلية، وإدراكا عميقا لشروط إنتاج العرض .وبالتالي، فما أن تحقق استقلال البلاد سنة 1956 حتى تحولت الممارسة المسرحية إلى ورشة كبيرة تتناسل فيها عدة أساليب درامية » ويعد الطيب الصديقي واحدا من بين المستفيدين من هذه التدريبات وكذلك فهو من أبرز المسرحيين العرب في المشرق والمغرب الذين تعاملوا مع التراث، ووظفوا جزءا من مخزون الثقافة الشعبية .معتمدا في بداية تمرسه المسرحي على الترجمة والاقتباس، فقدم مسرحيات أوروبية لموليير وشكسبير ويونسكو « ..فكانت اقتباساته تكشف بوضوح عن قدرة إبداعية خلاقة وعن موهبة فائقة، واستيعاب عميق لدى هذا الإنسان الذي حققت أعماله نتائج مدهشة »

يتوفر الطيب الصديقي على مرتبة متميزة في تاريخ المسرح المغربي المعاصر، فخلال مساره الفني حاول فرض نفسه كأمهر فنان في ميدان المسرح،" حيث عمل على تعميق بحوثه الدرامية وتجديد تقنياته .

ففي مدة لا تزيد عن سنة أمكن للجمهور المغربي أن يشاهد أربع مسرحيات، منها مسرحية " الحسناء "التي استلهم موضوعها عن" أسطورة ليدي كوديفا " للكاتب جان كانول، ثم مسرحية" الوارث "التي أعيد تقديمها، فضلا عن مسرحيتين اقتبسهما عن الأدب الأجنبي .كانت أولها" مولاة الفندق "التي أبدعها" كارلو جولدوني تحت عنوان" لوكانديرة "أما الثانية فهي مسرحية" محجوبة "التي أخدها عن مدرسة النساء لموليير.

وإلى جانب كون الصديقي وجها ثقافيا لامعا، كان تقنيا بارعا في المسرح ومتمكنا من أدواته التقنية على الخشبة .بل طور العديد من العناصر المرتبطة بالجانب التقني في المسرح المغربي من الملابس إلى الديكور) السينوغرافيا (مما جعله يترجم هذه المعرفة إلى صيغ تطبيقية على الركح، ولأسباب فنية وإيديولوجية لجأ إلى التقليد المسرحي .إذ نراه يخرج عن القواعد المتداولة على الصعيد الفني وينبذ قوانين المسرح في شكله الإيطالي، وهذا ما جعله يضيق بالمسارح الموجودة في المغرب، ويشعر بإحساس الغربة فيها . فرغم تكوينه الغربي كان لا يحب تلك الأماكن وكان لا ينقطع بإلحاح سواء في الدار البيضاء أو الحمامات أو بيروت عن المطالبة بهندسة مسرحية جديدة »

وهذا ما جسده الصديقي ابتداء من 1964 حيث وضع المسرح المغربي موضع شك وتساؤل . ليتحول هذا التساؤل إلى منطلق للبحث عن صيغة مغايرة وأصيلة تعبر عن المجتمع العربي، حيث سعى إلى إيجاد مسرح عربي الصيغة والمضمون موظفا لأجل ذلك كل أنواع الفرجة الشعبية من فن البساط والراوي والغناء الشعبي إلخ .أي تلك الأشكال الفرجوية المنبثقة من الواقع الاجتماعي أو بحسب تسمية موريس غودوليي ب"مظاهر تجسيد المتخيل "وهي الحيرة والإحساس بالغربة « اللذين أفضيا إلى تأسيس انعطافة حاسمة في مساره المسرحي، ممثلة في التوجه إلى التراث لاستنطاقه .فكان مشروعه التأصيلي في مغرب ما بعد استعماري .وهكذا انتقل الصديقي إلى مرحلة التجريب والعشق الصوفي للتراث .إضافة إلى اهتمامه بالعنصر التاريخي في المسرح وهو الاهتمام الذي لم يكن وليد صدفة، بل نتاج ظروف موضوعية وتطور حتمي في صيرورة الخطاب المسرحي من جهة، واطلاعه على التجارب الغربية الرائدة في هذا المجال من جهة أخرى » وقد كانت هذه الحيرة مسوغا لعملية الانسلاخ عن الغرب وتحقيق المغايرة عبر التجاوز أو البحث عن صيغة مسرحية جديدة ومتميزة .ومن هنا بدأ مشروعه التأصيلي عبر استلهام بعض الأشكال في بعدها الاحتفالي والمادي خصوصا على مستوى الإخراج، بحيث ابتكر أسلوبا بعيد عن الواقعية يمزج

بين ما هو واقعي وما هو غرائبي في آن واحد .وبهذا صارت الكتابة المسرحية عنده بمثابة مختبر للتجريب والبحث والمساءلة ونقد اليقينيات والقوالب الجاهزة .

لقد حاول من خلال العديد من العروض التي قدمها الانفتاح على التراث والتاريخ وشساعة صناعة الفرجة الشعبية، الشيء الذي خول له ربط الماضي بالحاضر وتحويل الأول إلى تركيبات فنية لا تنظر إلى أحداثه وشخصياته بمفهوم تاريخي وأسطوري فحسب .وإنما تحاول نقل الحساسية والفنية المغربية إلى المتفرج ...حيث قام بتوليف الفضاءات والأساطير والقطع الغنائية ثم التركيبات التعبيرية الفنية، كما اعتمد على تقنية السرد المتقطع لتغريب الأحداث .وتقنية المسرح داخل المسرح للانتقال من الأسطوري إلى التاريخي إلى الواقعي بأسلوب فني درامي أضفى تميزا إيجابيا على أحداث النص المسرحي .وأبعد المتفرج عن الإيهام كما تعهد بصناعة مخيلة تحافظ على الذاكرة الجماعية .وتمتح من التراكم التراثي والتاريخي، وتعكس الهوية المغربية الملتصقة بجذورها .

أبان الصديقي من خلال اقتباسه للعديد من الأعمال عن براعة فائقة يحسن هضم التجارب المسرحية العالمية و "يمغربها " برؤية تبدو معها مغربية أصيلة، ويشهد له بذلك العديد من المسرحيين الكبار في الساحة العالمية على أنه أول أجنبي يجيد اقتباس الأعمال المسرحية الأجنبية .وبعد تجربة الاقتباس هاته شرع الصديقي في محاولات تأصيلية تبلورت لديه من خلال توظيف بعض الأشكال والصور ذات الطابع التمثيلي الموجودة في بنية النصوص العربية التراثية، يعد الصديقي رمزا للتناسج الفني والمثاقفة .فالاستفادة من الغرب والانفتاح عليه، يقول" :ضرورية لكن يجب التعامل بحذر حتى لا تمت إلى واقعنا بصلة ...كما أنه يجب الابتعاد عن الصيغ الغربية التي تلاءم الغربيين، وأن ننفتح عليها في الوقت نفسه وقدر الإمكان حتى لا نكون منغلقين ومتقوقعين .وهكذا ظل منفتحا على المسارح الغربية وعلى التجارب الطلائعية، عبر سعيه الدائم إلى مد الجسور مع الآخر.

هكذا فإذا كانت غاية التأصيل عنده هي البحث عن أشكال فرجوية جديدة .فإنه «لم يكن بالإمكان تحقيق هذه الغاية جزئيا أو كليا، كمشروع عربي أو كقناعة فنية إلا من خلال اللجوء إلى التراث الشعبي نظرا لما يختزنه من أدبيات وظواهر احتفالية يتمفصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي والفني للإنسان العربي »وفي إطار مشروعه الموسوم بمسرح الناس سيستدعي شخصيات فاعلة في المخيال العربي كبقشيش والمسيح ..وعلى إثر ذلك" قدم مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم

الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الشعبي"

كما يحيلنا تعامل الصديقي مع الحلقة وتوظيف آليات اشتغالها ونقلها إلى البناية المسرحية بداية التناسج الفني الخلاق .في مسرح مغربي لم يعد تقليدا للمسرح الغربي ولا شكلا ما قبل مسرحيا، وإنما متموقع في مفترق الطرق يمزج بين الأنا والأخر، الشرق والغرب، التقليد والحداثة .وهذا ما لمسناه بالفعل خلال مرحلة الستينات، مرحلة" وعي الصديقي وتحوله إلى داعية لمسرح عربي مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي، ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث، سواء أكان تاريخا أو شكلا مسرحيا .فالاتجاه بالكتابة الدرامية نحو عوالم التراث تكتسي بعدين هامين :يتجلى الأول من خلال إحداث قطيعة مع المسرح في شكله الإيطالي .أما البعد الثاني فيكمن في مصالحة المغاربة مع واقعهم والتعبير عن همومهم ومستوى تطلعاتهم وانتظاراتهم وذلك من خلال « ابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الإكسسوارات التي تستعمل استعمالا متعددا .وكذا من خلال التجسيد الفني للألعاب الطقوسية الشعبية وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة»

وهكذا انتقل الصديقي لخوض تجربة ثانية، تتمثل في رغبته تجريب نوع آخر من المسرح وهو المسرح المغربي الخالص) كما أشرنا سابقا (وقد وافق هذا التحول التحاق الصديقي بإدارة المسرح البلدي وقد "شكلت فترة 1965 بداية نشاط فرقته الجديدة من خلال تقديمه لمسرحية) سلطان الطلبة (ويعد هذا النتاج بداية تبلور مسرح مغربي، ولكن تبلوره الجاد سيتحقق مع مسرحية" سيدي عبد الرحمن المجذوب "وفي غيرها عبر استغلال الفلكلور ومناهج تقليدية، كالبساط والحلقة ...ففي مسرحيته هاته أثر فضاء عام حدد في ساحة جامع الفنا نظرا لما تتسم به هذه الساحة من تميز خاص، نظرا لاحتضانها مند القدم لنشاط تمثيلي تراثي في مدينة عريقة من مدن المغرب هي مدينة مراكش .حيث أدمج الحلقة من خلال الراوي 1والراوي2، كما توسل بالجماعة المنشدة] من يعتصم بك يا خير الورى شرفا [وبعد التنويه بساحة جامع الفنا وما تزخر به من فرجات شعبية .يقرر الراوي تخصيص الحلقة لموضوع) المجذوب(، كما لم يغفل في مجذوبه المشاركة الفعلية للجمهور كما هو الحال في الحلقة من خلال ترديد الصلاة على النبي تارة والغناء تارة أخرى .وهو بذلك لا يقيم القطيعة بين عوالم الخاص والعام، أي أن الجمهور مع الصديقي أصبح صانعا للفرجة، كما استند في تشييد عوالم مسرحيته على الحكي بوصفه تقنية سائدة في

الحلقة وبوصفها أيضا شكلا فرجويا عريقا منبثقا من رحم الثقافة المحلية .تعامل الصديقي في مسرحية المجذوب مع أدق خصائص الحلقة كشكل فرجوي، كما وظف آليات اشتغالها مسرحيا رغبة منه في انخراط المسرح في المحيط الثقافي الخاص وذلك من خلال :التخلي عن كل معطيات المسرح الإيطالي، موظفا خشبة دائرية لإحداث التحام رائع مع الجمهور .وما إلى ذلك من تبادل للأدوار بين الممثلين والجمهور .ليغدو الفاصل بينهما سميكا ولا يمكن ملاحظته ويعزى هذا الفعل إلى النزوع الاحتفالي الذي يدرج الجمهور في فعل الفرجة .بدلا من التلقي السلبي في الركح الكلاسيكي، ولعل هذا ما يبين بوضوح مدى استيعاب الصديقي لنصيحة أستاذه " جان فيلار "بضرورة أن ينسى كل ما تعلمه في فرنسا وأن يتذكر فقط المنهجية حال عودته إلى المغرب إن عودة الصديقي إلى الحلقة، بوصفها شكلا فرجويا منغرسا في الوجدان الجمعي المغربي العربي، وذاكرة شعبية صاغت الهوية الخاصة .برؤية طامحة إلى الانفلات والتحرر من الاستلاب الغربي، وذلك بفرض الاستقلالية الفنية وإظهار للهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها .

كما لا تخلو مسرحية" المجذوب "من نفحات غنائية يقوم بها مجموعة من الناس، وقد ساعد هذا الإجراء من تخفيض الضغط على رجل الحلقة .وخلق حيوية للعرض المسرحي .وهناك من يرجع هذا الأمر إلى التأثر بالتراث اليوناني إذ يقول محمد الكغاط في هذا الصدد« :ولعل أوضح جانب استفاد منه الصديقي في مسرحية المجذوب هو الجوقة اليونانية ليس بمفهومها التقعيدي الذي عرفته بعد اسخيلوس .ولكن بمفهومها الشعبي عندما كان المسرح يتأرجح بين الدين والفن، أي عندما كان سليقة عند كل الشعوب، وليس عند اليونان بخاصة .وعندما كانت الجوقة لا تزال قريبة من الحلقة المغربية » فقد استطاع أن يتوصل إلى إيجاد صيغة درامية تعكس الهوية المغربية عبر تشكلاتها الفرجوية، وأبعادها الحضارية دون أن تقطع صلتها مع الآخ(المسرح الغربي).

فتخلي الصديقي عن كل معطيات المسرح في شكله الإيطالي مقابل نزوعه الاحتفالي المنبثق من الحلقة بوصفها شكلا فرجويا، يتساوق والتجارب المسرحية الغربية إذا ما استحضرنا تشديد جان جاك روسو بضرورة الانفتاح على عوالم أوسع وأرحب من البناية المغلقة قائلا" :عليكم أن تتجمعوا تحت السماء وفي الهواء الطلق لممارسة شعوركم اللطيف بسعادتكم [...]قوموا بنصب منصة مكللة بالورود وسط ساحة من الساحات بإمكانكم إقامة حفل، بل افعلوا أحسن من ذلك، أفحموا المتفرجين في

الفرجة، واجعلوا منهم ممثلين، واحرصوا على أن يجد كل واحد منهم نفسه في الآخرين، ويتجاوب معهم حتى يتحد الجميع اتحادا كليا."

إن رهان الصديقي المتمثل في توظيف الحلقة لإضفاء الطابع الاحتفالي على مسرحياته، قاده إلى إعادة المسرح في شكله القديم المتمثل في الالتحام التام بين الجمهور والممثلين .على غرار ما نجده عند جروتوفسكي الذي حول العمل المسرحي في مختبره إلى طقس؛ إذ يقول" :الطقس هو ضرب من ضروب العرض المسرحي، وهو فعل قائم بذاته، وأنا لا أسعى إلى اكتساب شيء جديد، بل إنني أميط اللثام عن حقيقة طواها النسيان، حقيقة قديمة، ترجع إلى العهد الذي لم تكن قد ماتت فيه الفوارق بعد بين الفنون"

وفي عام 1969 قدم الصديقي مسرحية " الأكباش يتمرنون "ثم أخرج في عام 1971 الصديقي "أوبريت الحراز "التي اعتبرها النقاد المغاربة إبداعا مغربيا خالصا يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية ذكية وجميلة .ووصفها ناقد تونسي بأنها" طلائعية "وبحث عن حرمة الإنسان وعن الديمقراطية.

خاتمة

ختاما، يمكن القول؛ إن الخطاب المسرحي العربي من الخليج إلى المحيط يتقاسم الهموم والآلام عينها، ويتشبث بدواعي الاستبشار ذاتها، ولعل انتقال العروض المسرحية] نموذج الطيب الصديقي إلى جانب سعد الله ونوس وعبد القادر علولة [..إلى فضاءات جديدة كالحلقة مثلا جاءت كبديل أو كانسلاخ عن العلبة الإيطالية، وبسرود تنتمي إلى عمق المخيال الشعبي العربي يعد كصرخة تحررية من الإرث الاستعماري الأوروبي، كمحاولة لإيجاد هوية عربية .والتي لا يمكن إيجادها في ظل التماهي مع النموذج الغربي المهدد لحيازة غيريتنا .فالوطن العربي بحاجة إلى مسرح متجذر في الذاكرة ومتفاعل في الآن نفسه مع التقاليد المسرحية العالمية .هذا في غياب تام لحركة نقدية موازية مبادرة، على اعتبار أن هذا العمل الذي بدأه الصديقي المنشغل بفلسفة التصوف، والمتأثر بابن عربي والحلاج، والذي سيقوده للغوص في عوالم الاحتفال المتجسدة في الثقافة المغربية، سيكمل هذا المسار الرعيل الثاني عبد الكريم برشيد نموذجا، الذي يرى في كتابه] الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة [أن" الصديقي توقف عند حدود المدلول السطحي للاحتفال الذي يجسده الغناء، والتراتيل، والرقص، والأزياء، والألعاب البهلوانية ...فهو ينظر إلى

التراث الفني من منظور الاستشراق الجديد، حين يبحث عن الغريب، والعجيب، والمثير والمدهش في التراث، أي كل ما يمكنه أنيبهر الغرب، ويرضي فضوله"

لائحة المصادر والمراجع

أبو العلا محمد .(2010).المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص .ط .1فاس/المغرب :مطبعة سيباما فاس.

أرسطو طاليس .(1973).فن الشعر .ترجمة عبد الرحمن بدوي .ط .2لبنان :دار الثقافة.

أكرم اليوسف .(2010).الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي .ط .1دمشق/سوريا :دار مؤسسة رسلان.

أمين خالد .(2002) .الفن المسرحي وأسطورة الأصل.الطبعة .1تطوان/المغرب :منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد المالك السعدي-تطوان.

برشيد عبد الكريم .(1993).الاحتفالية :مواقف ومواقف مضادة .ط .1مراكش/المغرب :دار تينمل للطباعة والنشر.

بن الهاشمي هشام .(2015 .مسرح الطيب الصديقي بين الشرق والغرب .مجلة المسرح العربي .العدد .17يناير.2015

بيتر بروك -تيري إيجلتون-سو إلين كيسين -وآخرون .(2000).التفسير والتفكيك والأيديولوجيا .تقديم نهاد صليحة .ط .1مصر :الهيئة المصرية العربية للكتاب.

جان جاك روسو .ضمن :د حسن المنيعي .المسرح والإرتجال .(1992).ط .1البيضاء/المغرب :دار قرطبة.

الخفاجي حارث حمزة .(2013).مونادا الخطاب وذرية الوظيفة :دراسة في أنظمة النقد الحديث .ط .1بغداد/العراق :دار مكتبة عدنان.

رمضاني مصطفى .(1994).غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي .في كتاب جماعي :البحث الأدبي في المغرب :التأصيل والتحديث .ط .1مكناس/المغرب :كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

سبيلا محمد .(2007).الحداثة وما بعد الحداثة .ط .2البيضاء/المغرب :دار توبقال للنشر.

صالح بك مجيد .(2002).تاريخ المسرح عبر العصور .ط .1القاهرة/مصر :الدار الثقافية للنشر-القاهرة.

عبد الواحد ابن ياسر وآخرون .(2000).الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا .ط .1البيضاء/المغرب :دار الثقافة للنشر والتوزيع.

غنيمي هلال محمد .(1973).الرومانتيكية :نشأتها، فلسفتها، قضاياها .بيروت :دار العودة

فلورانس دوبون .(2019).أرسطو مصاص دماء المسرح الغربي .ترجمة محمد سيف .ط .1طنجة /المغرب :منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

الكفاط محمد .(1986).بنية التأليف المسرحي في المغرب من البداية إلى الثمانينات .ط .1البيضاء/المغرب :دار الثقافة.

لغزاري نورة .(2018).الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل نموذجا .ط .1عمان/الأردن :دار كنوز المعرفة.

المنيعي حسن .(1974).أبحاث في المسرح المغربي .ط .1مكناس/المغرب :مطبعة صوت مكناس.

المنيعي حسن .(1994).المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة .ط .1ظهر المهراز فاس/المغرب :منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

.(2002). أفق تحديث الفرجة المغربية .(ضمن المصنف الجماعي)الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا .(ط .1تطوان / المغرب : منشورات كلية الآداب بتطوان.

.(2014). حركية الفرجة في المسرح)الواقع والتطلعات .(ط .1طنجة/المغرب :منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

موصلي حمدي .(2003).التراث والمعاصرة في مسرح عبد الفتاح رواس قلعجي .ضمن مصنف جماعي)عبد الفتاح قلعه جي دراسات وشهادات .(ط .1دمشق/سوريا :منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المراجع الأجنبية

Albin Michel Aufondement des sociétés humaines. ce que nous apprend l'anthropologie. 1Ed. Paris. .(2007).Godelier Maurice

"مقام لوط في بني نعيم-الخليل مكان رؤية خراب سدوم:

" أنموذجٌ" على الهوية

"Lot's shrine in bani naim-hebron, the place to see the ruins of sodom:a "model" of identity

جرادات إدريس محمد صقر

Jaradat EDREES MOHAMMED SAKER

- مدير مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير-الخليل-فلسطين ،

Sanabelssc1@yahoo.com

الاستلام: 2020/03/17 القبول: 2019/07/20 النشر: 2021/01/31

ملخص:

يقع مقام سيدنا لوط-عليه السلام-في وسط بلدة بني نعيم التي تقع إلى الشرق من مدينة خليل الرحمن على بعد ثمانية كيلومترات على رأس تلة تشرف على غور البحر الميت. سمي المقام نسبة إلى سيدنا لوط عليه السلام وهو ابن حاران-هاران- ،عمه سيدنا إبراهيم عليه السلام سمي كذلك لأن حبه قد لاط:"أي لصق بقلب عمه إبراهيم ،إذ آمن به واتبع دينه وهاجر بصحبته، من أرض العراق إلى الشام في حوالي 1900 ق.م وبعد ترحال مع عمه إبراهيم في بلادنا فلسطين حتى وصل مصر عاد واستقر في فلسطين، فكلف الله لوطا بهداية الأدوميين سكان ارض سدوم الذين عرف عنهم أنهم أتوا من المنكرات ما لم يُسبقوا إليه لدى كل الأمم كإتيان الذكور وقطع الطريق وارتكاب الفواحش، وارتبطت بالمقام قصص وحكايات واساطير ومعتقدات شعبية مارسها بعض السكان ولكن مع التطور العلمي والوعي المجتمعي أخذت هذه القصص بالتلاشي تدريجيا.

Abstract:

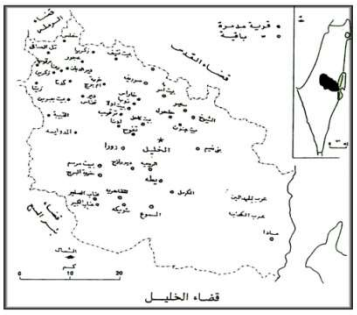
The shrine of Sayyidna Lot - peace be upon him - is located in the center of the town of Bani Naim, which is located to the east of the city of Khalil Rahman, eight kilometers on the top of a hill overlooking the Dead Sea Valley.

He was named Maqam in relation to our master Lot, peace be upon him, and he is Ibn Haran-Haran. His uncle, our master Ibrahim, peace be upon him, was named so because his love has fallen in the heart of his uncle Abraham. BC, after traveling with his uncle Ibrahim in our country, Palestine, until he arrived in Egypt, he returned and settled in Palestine

God assigned Lot to guide the Edomites, the inhabitants of the land of Sodom, who were known to have come from evil, unless they were preceded by all the nations, such as coming to the males, cutting off the road,and committing immoralities.

المؤلف المرسل: جرادات إدريس محمد صقر ، الإيميل: **Sanabelssc1@yahoo.com**

صورة مقام سيدنا لوط* في بني نعيم-الخليل-فلسطين



وصف المقام :

يبدو أن لوطا هو من نجا معه من أهله بعد الطوفان قد توطنوا منطقة قرية بني نعيم-كفر بريك- وعاشوا فيها إلى أن دفن هناك في قبر ، والذي أقيم عليه مسجد لوط فيما بعد، ومقام قبره يدل عليه، والله اعلم (ينظر نجاح أبو سارة:الصفحة،50.49).

الأرض التي يقوم عليه المقام:

يقوم على أرض تبلغ مساحتها 1686 مترا مربعا وهو في الناحية الغربية، والقسم الشرقي منه عبارة عن مقبرة قديمة وما زالت مستعملة.

والأرض مسجلة ضمن أملاك الأوقاف الإسلامية في الخليل استنادا إلى شهادة تسجيل ذات رقم الطلب 1935/242، والعقد رقم 1941/69 بتاريخ 1941/3/18م، **في الصحيفة رقم 6 من المجلد رقم 1 ضمن سجل الأملاك صفحة 122.**

وتشير المصادر في العهد الأيوبي حينما أوقف الملك عيسى الأيوبي قرية بني نعيم على الحرم الإبراهيمي الشريف عام 612هـ (ينظر: صوالحة، مناصرة،27:2012).

والمنطقة التي يقوم عليها المسجد منطقة أثرية تحتوي كهوف وآبار جمع ، وعلى مقربة منه بئر الشركة العام لجميع أبناء البلدة ،وبالقرب منه تربة لوط-المقبرة الأثرية-ووجد في المكان قبر جماعي يعود إلى العهد البيزنطي ضم 14 لحدا وتم استخراج العديد من القطع الأثرية الزجاجية والفخارية مثل الصحون والكؤوس والأباريق والفوانيس واحلي والخرز والصلبان (صوالحة،مناصرة،28:2012).

سور مسجد سيدنا لوط :

بقايا سور متهدم طوله 20 مترا ، وانه كان له أبراج في أركانه تهدمت ما عدا برجا واحدا(صوالحة،مناصرة،28:2012).

وصف المقام:

أوردت الباحثة نجاح أبو سارة وصفا للمسجد الذي أقيم على حير كبير حول مقبرة ، ويشبه بذلك حير الحرم الإبراهيمي الشريف ، ويكون الوصف على النحو التالي(ينظر: أبو سارة، 1987: 51-60).

الحجارة:

بنيت مداميك المقام من الحجارة صغيرة مقارنة بحجارة الحرم الإبراهيمي الشريف في الخليل،

الأبراج:

دخلت في تركيبه الأبراج وكأنه حصن حربي، بل لقد استعمل لذلك عبر العصور وتوجد أبراج بارزة على جنبات الحير ، وبخاصة في الناحيتين الغربية والشرقية منه، وهناك برج صغير معلق في الناحية الجنوبية من السور بانحياز إلى الشرق ، ويبدو أن البرج الغربي قد احتوته قاعدة المئذنة الحديثة التي بنيت في الركن الغربي الجنوبي من السور ، إذ يثبت عليها الرقم الحجري الذي نقش فيه:

الله-بسم الله الرحمن الرحيم - محمد

إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله

أبو بكر -عمر

تأسست سنة 1397هـ

هذا مقام لوط عليه السلام 1977م

المدخل:

البناء قديم جدا ، وله مدخل واحد من الناحية الشمالية، وفوق المدخل يوجد حجر كبير سقف لهذا المدخل نقشت فيه كتابة بخط قديم تأثرت كثيرا بفعل الزمن ، فلم تعد قراءتها ممكنة ،لرداءة تركيب الحجر.

المئذنة:

قديمة تقوم فوق سطح الحير ،على الركن الشمالي الغربي منه، مربعة الشكل، يبدو أنها مئذنة أنشئت على طراز الصومعة، الطراز الأول لنشأة المآذن في الإسلام ، والذي يرجع الى عهد معاوية بن أبي سفيان ، وترتفع من فوق الحير حوالي الستة أمتار(ينظر:نجاح أبو سارة ، 1988 :52).

لعل المئذنة القديمة لمسجد النبي لوط في قرية بني نعيم شيدت فوق مساجد قديمة تعود بتاريخها إلى العصور الإسلامية الأولى يجوز اعتبارها من الثار النادرة لهذا الطراز من المآذن الإسلامية في بلادنا بناء على إيعاز الخليفة معاوية إلى ولاته بتشييد الصوامع كمآذن مربعة الشكل ، قليلة الارتفاع يرفع فوقها الآذان . مما يوجب الحفاظ عليه (ينظر: أبو سارة،12:1988).

أروقة المسجد:

من الداخل أروقة تحف بغرفة الضريح من الجهات الأربع بنيت على الطراز الإسلامي بالأقواس المتضاربة ، وهذه الأروقة تتوسطها ساحة كانت في الماضي مكشوفة يقوم فيها مشهد القبر.

الحجرة:

يبلغ طول ضلعها ما يزيد على الأربعة أمتار ن وارتفاعها كذلك، وقد سقفت بقبة دائرية، غير أن هذه الساحة سقفت حديثا بسقف خرساني ارتفع عن سطح الأروقة الجانبية ارتفاعا استغل كنوافذ تدخل النور إلى داخل المسجد، وقد شمل هذا السقف غرفة الضريح(ينظر: أبوسارة، 1987 :52).

غرفة الضريح:

ورد في كتاب الزوايا والمقامات للباحثة نجاح أبو سارة أن مدخل غرفة الضريح يفضي إلى الناحية الشمالية،سقف بقوس حجري ، يعلوه رقم حجري مستدير الشكل،نقش فيه بخط بارز:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

جدد عمارة مقام نبي الله لوط عليه السلام

مولانا السلطان الملك القاهر فرج*

السلطان الملك الظاهر برقوق خلد الله ملكه

وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم(ينظر: التعليق رقم: 01).

مشهد القبر:

يقوم القبر وسط الغرفة ، ارتفاعه حوالي 180سم ، وقد بني بالحجر ، وكسي بكسوة خضراء، وتوجد في غرفة القبر لوحة من الحرير الأسود خيطت فيها العبارة التالية بخيط ذهبي، بخط الثلث:

هذا قبر لوط نبي الله عليه السلام.

وفي داخل غرفة الضريح يوجد محراب ارتفاعه حوالي 180سم.

المحراب:

محراب قديم رمم حديثا،يبلغ ارتفاعه 225سم.

المغارة:

يوجد بعض المغاور الكبيرة تحت أرضية المسجد،تسمى المغارة مزار آل لوط ، تقع في الناحية الغربية من المسجد والفاصل بينهما الطريق العام، وذلك استنادا إلى شهادة تسجيل التي رقم طلبها 1935/1/240 والعقد رقم 1941/70 بتاريخ 1941/3/18مساحتها 130 مترا مربعا. (ينظر : أبو سارة،د.ت: 55-56).

كما أشارت بعض المصادر إلى أنه وُجِدَ مغارة صغيرة عند قاعدة المئذنة وفيها رفوف حجرية بها كتب قديمة(صوالحة،مناصرة،28:2012).

قصص ومعتقدات شعبية ارتبطت بمقام ياقين:

مُغُر لوط:

أثناء حفر قاعدة أساسات لبناء مئذنة لمسجد لوط في العام 1980م ، وأثناء الحفر وجدوا فراغات كبيرة وممتدة إلى مساحات شاسعة ومسافات بعيدة ، ومتشعبة على شكل طبقات ، مما اضطروا إلى غمر المكان بالحديد المسلح والباطون الجاهز بكميات كبيرة جدا ، كما ذكر أن مسجد النبي لوط مربوط مع الحرم الإبراهيمي بنفق من جهة الغرب. لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

حَجَرَة موسى-راس موسى :

تقع حجرة موسى في عرقوب أم حلسة شرقي بني نعيم ، تذكر الروايات الشفوية أن زوجة سيدنا لوط خرجت من منطقة سدوم واتجهت نحو الجبال العالية ألا أنها التفتت خلفها وسُخِطَتْ ، ولا تزال الصخرة الكبيرة تسمى بحجرة موسى ،يتجنبها الرعاة والسكان ولا يجرؤ أحد على الاقتراب منها ، والمنطقة معزولة الآن خلف مستوطنة بني حيفر الإسرائيلية إلى الجنوب من بني نعيم(11).

لكن حجرة موسى تم درسها وطمرها أثناء عمل طريق المستوطنة. لقاء مع نائب رئيس بلدية بني نعيم السيد عيسى مناصرة أبو احمود 2013/7/17م.

وفي رواية أخرى :" كان لوط-عليه السلام- يسمع أصواتا مروعة، وكان يحاذر أن يلتفت خلفه، نظرت زوجته نحو مصدر الصوت فانتهت، تهرأ جسدها وتفتت مثل عمود ساقط من الملح(http://forums.mazika2day.com).

علما بأن زوجة لوط لم ترتكب المعاصي أو خدش الأخلاق وإنما كانت تميل إلى أهلها وتعمل على إنقاذ قومها ، ولهذا كانت من الغابرين.

قصة سخط زوجة سيدنا لوط كما وردت في القرآن الكريم:

وردت قصة سخط زوجة سيدنا لوط في القرآن الكريم بقوله تعالى:

﴿ قَالُوا يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَنْ يَصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بقريب﴾.أية 81 سورة هود-القرآن الكريم.

تفسير القصة كما وردت في تفسير ابن كثير:"

بالاستناد إلى تفسير ابك كثير للقصة أن الملائكة طلبت من سيدنا لوط-عليه السلام-أن يخرج وأهله ، ولا يلتفت خلفه مهما سمع من أصوات ، ولا تهوله تلك الأصوات،أما زوجته لحقت بسيدنا لوط تتربص أخباره ، لكنها التفتت خلفها وصاحت واقوماه،فجاءها حجر من السماء وقتلها(http://www.manqol.com) .

وعن البحث على اسم امرأة لوط في المواقع الالكترونية وجد الباحث بترجيح الاسم والعة وقيل والهة ، ولم يثبت دليل على هذه الأسماء **ejabat.google.com** .

تجنب العرف الشعبي تسمية الأبناء بلوط:

يتجنب العرف الشعبي بتسمية الإبن على اسم لوط ، وذلك لارتباط الاسم بقوم لوط الذين مارسوا اللواط وارتكبوا الفواحش وعذبهم الله بأن قَلَب قراهم أسفلها على عاليها، ، لكن شاع تسمية الأبناء على أسماء الرسل جميعهم عليهم السلام ،لكن أوردت بعض المواقع الالكترونية اسم جيولوجي شهير في الجزائر اسمه لوط بوناطير. www.wata.cc وشخص آخر من مدينة الخليل باسم لوط.

رَبط الخِرَق:

كان الشخص حينما يتحرك من منطقة المشاهد القريبة من مقام ياقين يقوم بناء مجموعة من الحجارة فوق بعضها بعض-قنطور- كي يشعر بالأمن والأمان ،لأن أي شخص يشعر بالخوف حينما يمر بهذه المنطقة من مغارة كحلة التي يروي البعض عنها على أنها مسكونة بالجن والعفاريت ، ويظهر جان-مارد وحينما يصل المكان يتشهد :يقول :"اشهد أن لا اله إلا الله" . لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

*ربط الخرق بشجرة الولي أو مقبض الباب كدليل على الزيارة وتذكير الولي بأن لا ينساه في مطلبه ومقصده من الزيارة.

*رمي الحمل على الولي وصاحب المقام للمساعدة بقوله:"رميت حملي عليك يا ولي الله".

*يبالغ البعض في الزيارة ببلع فتيلة سراج الزيت-القنديل- أو أخذ من الخرق وإلباسها للطفل للمساعدة على الشفاء .

*يقصده البعض ليكون حرزا لهم من الجان(زيدان، 2000: 40-42).

حَلْف اليمين:

حينما يطلب أي شخص من متهم حلف اليمين على شيء ضاع أو عمل مشين منكور أو لعدم كفاية الأدلة ، يُحدد يوم الجمعة وبعد صلاة العصر-الوسطى- يقوم الشخص الذي يريد أن يحلف بعمل تحويطة دائرية بالسيف أو الشبرية أو العصا أو منساس الدواب ، ويقف الحالف وخلفه خمسته لحلف اليمين تصادق على يمينه بقول-صدقت ما كذبت ، وكثير من الناس سيعترف بالجرم ويرفض حلف اليمين ،لأن اليمين يقطع الذرية . لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

لا يستطيع الحالف التلاعب بالكلام للتخلص من الغرض المطلوب،وإذا حلف كذبا يقوم المحلف بقلب حصر الولي والفراش في المقام لينتقم من الشخص الذي حلف كذبا خاصة للأيمان المغلظة في العرض أو القتل أو السرقة. وحيد محمد زيدان: مقامات الأولياء في منطقة رام الله،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القدس-أبو ديس، 2000م،صفحة 44.

الزَوجة الجِنية:

سكن حسين بن حسين المناصرة ببناء مجاور لمقام لوط، ويعتبر البناء من الطراز المعماري المميز في بني نعيم، ، تزوج حسين المناصرة من ثلاث نساء ، ولم ينجب منهن، الزوجة الثالثة جنية، تلازمه وتنام معه .

جاءه ضيوف ذات يوم ، وطلب من الخدم عنده أن يذبحوا كبشا إكراما للضيوف ، وأثناء الطبخ على النار هَفّ الراعي على الطبيخ-نفخ بنفسه عليه-، وهنا ثارت ثائرة صاحب البيت حسين المناصرة ، لا، زوجته الجنية لا تأكل من الطعام إذا نفخ عليه الإنس، وطلب منه أن يذبح شاة أخرى مع الحرص الشديد على عدم الهف-النفخ على الطبيخ كي تأكل زوجته الجنية منه.وفعلا ذبح ناقة واشرف بنفسه على طبخها ومنع أي شخص الاقتراب من الطبيخ حتى نضج كي تأكل زوجته الجنية منه(لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20).

أشعار منظومة في مقام لوط في بني نعيم:

شعر إبراهيم بن زقاعة:

مقام لوط نبي الله معمور في أرض الخليل بالخيرات معمور

واليوم فيها جماعات يقال لهم بنو نعيم كما قد قال جمهور

كما ورد ذكر المقام في قصيدة أخرى:

وبكفر بريك بورك فيها قبر لوط النبي بغير ارتياب

في مقام وجامع ورواق نوره ساطع بتلك الرحاب

آل ياقين في مقابل لوط وحوله زمرة من الأصحاب.داود عبد حسن المناصرة:بني نعيم وذكرياتي فيها:من الطفولة إلى الكهولة،2009م، صفحة،9-11.

ذكره د.توفيق كنعان في كتابه الأولياء والمزارات في فلسطين

لوط في كتاب الأولياء والمزارات

ذكر د.توفيق بشارة كنعان الخوري في كتابة الأولياء والمزارات في فلسطين عن قبر لوط في بني نعيم:" نقش على علم قَدَّمه للنبي لوط جنود جاؤوا من حلب وهم متوجهون الى جبهة قناة السويس،خلال الحرب الأخيرة(1915-1916) يقول ما يلي:

*يا حضرة *سيدي أحمد الرفاعي- حضرة:لقب تكريم-.

*يا حضرة القطب الرباني سيدي احمد العدوي

*يا حضرة القطب الحقيقي سيدي إبراهيم الدسوقي

*لا إله إلا الله ومحمد رسول الله.

*العلم التركي0ب و ه)

*سيدنا خليل الله عليه السلام(أ و ه). ينظر:" توفيق كنعان،مرجع سابقن صفحة 47-48.

كما أشار د.توفيق كنعان إلى أسماء القديسين الذين ظهروا في أشكال حيوانات وظهور النبي لوط على شكل أرنب(ينظر التالي: (كنعان،(1998)، 263-264- 303))، (Canaan , 1927)).

الخاتمة:

ارتبطت المقامات بالحركات الصوفية خاصة في العصر الفاطمي ، ويلاحظ نفس القصص والمعتقدات الشعبية التي ارتبطت بالمخيال الشعبي تعمم على معظم المقامات من زيارات وبخور وتعاويذ

وحلف يمين وطلب الشفاء والتعافي او الانجاب او الزواج ، لكن نتيجة الوعي الديني والعلمي تلاشت كل هذا المظاهر تدريجيا ولم تعد تؤثر في النشء الا بالنزر اليسير ،حيث تم هدم 500 مقام في فلسطين من قبل الجانب الاسرائيلي ، الا أنه انتشرت بعض القصص حول عدم قدرة الماكينات الحديثة من هدم بعض المقامات مما أضطر الى الالتفاف أو الابتعاد عنها وهذه تدخل في مجال الكرامات لاولياء الله وبخصوص القبور ، القبر الوحيد المعروف هو قبر الرسول محمد ﷺ.

الشروح والتعليقات:

التعليق رقم:01

-*السلطان الملك القاهر فرج: أبو السعادات ابن السلطان برقوق، وهو ثاني المماليك البرجية، تولى الحكم مرتين ، وقتل في دمشق . (أبو سارة،1987: 53).

**السلطان الظاهر برقوق :هو برقوق بن أنص الشركسي، أبو سعيد، سيف الدين، وهو أشهر ملوك الشراكسة وأولهم، ينسب إلى عثمان تاجر الرقيق الذي جلبه إلى مصر وتوفي في القاهرة. (أبو سارة،1987: 53).

الكتب والمراجع

1.ينظر : نجاح أبو سارة. (1987). الزوايا والمقامات في خليل الرحمن"الحلقة الثانية، ص. ص 49-50.مقتبس.

2..ينظر:"خالد صوالحة،وسليمان مناصرة. (2012). بني نعيم. التاريخ والطبيعة، منتدى الجامعيين-بني نعيم،. ص 27.

3.خالد صوالحة،وسليمان مناصرة. (2012). بني نعيم. التاريخ والطبيعة، منتدى الجامعيين-بني نعيم، ، ص 28.

4. خالد صوالحة،وسليمان مناصرة. (2012). بني نعيم. التاريخ والطبيعة ، منتدى الجامعيين-بني نعيم، ، ص 28.

5.مقتبس من ص 51-60 كما أوردته الباحثة نجاح أبو سارة، كتاب الزوايا والمقامات في خليل الرحمن.

6.ينظر :نجاح أبو سارة، الزوايا والمقامات في خليل الرحمن، ص 52.

7.ينظر:"نجاح أبو سارة. (1988). عمارة المآذن الإسلامية في فلسطين،مركز البحث العلمي –جامعة الخليل،، ص 12

8..نجاح أبو سارة، الزوايا والمقامات في خليل الرحمن، ص52.

9-ينظر: أبو سارة، مرجع نفسه، ص ص. 55-56.

10. خالد صوالحة،وسليمان مناصرة. (2012). بني نعيم.التاريخ والطبيعة ، منتدى الجامعيين-بني نعيم، ، ص 28.

11.لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

12- لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

13. http://forums.mazika2day.com/t148763.html

14. http://www.manqol.com/topic/?t=43921

15- ejabat.google.com .

16- www.wata.cc

17.وحيد محمد زيدان. (2000). مقامات الأولياء في منطقة رام الله،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القدس-أبو ديس، ص 40-42.

18- وحيد محمد زيدان. (2000). مقامات الأولياء في منطقة رام الله،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القدس-أبو ديس، ، ص 44.

19. لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20.

20- داود عبد حسن المناصرة. (2009). بني نعيم وذكرياتي فيها:من الطفولة إلى الكهولة،، ص ،9-11.

21. ينظر:" توفيق كنعان،مرجع سابق، ص 263-264، كما أشار في علاقة الشخصيات التوراتية أن منطقة بني نعيم هي مكان رؤيته لخراب سدوم. ينظر:" توفيق كنعان،مرجع سابق، ص303.

Dr.Tawfiq Canaan*

Mohammedan Saints and Sanctuaries in Palestin,Jerusalem,1927.

* توفيق كنعان. (1998). الأولياء والمزارات في فلسطين-ترجمة نمر سرحان،تحرير د. حمدان طه،منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية بالتعاون مع دار الناشر رام الله.

* موسى علوش.(1998). الكتابات الفلكلورية للدكتور توفيق كنعان،الطبعة الأولى الجزء الأول-دار علوش للطباعة والنشر في بير زيت شباط.

* نجاح أبو سارة. (1987). الزوايا والمقامات في خليل الرحمن"الحلقة الثانية"مركز البحث العلمي في جامعة الخليل.

* نجاح أبو سارة. (1988). عمارة المآذن الإسلامية في فلسطين،مركز البحث العلمي –جامعة الخليل.

* داود عبد حسن المناصرة:.(2009). بني نعيم وذكرياتي فيها:من الطفولة إلى الكهولة.

* مصطفى مراد الدباغ. بلادنا فلسطين،ج5،ق2، صفحة 173.

* وحيد محمد زيدان. (2000). مقامات الأولياء في منطقة رام الله،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة القدس-أبو ديس.

* خالد صوالحة،وسليمان مناصرة. (2012). بني نعيم:التاريخ والطبيعة ، منتدى الجامعيين-بني نعيم.

الصحف

*جريدة القدس والحياة الجديدة: قراءة في كتاب:الأولياء والمزارات في فلسطين .

المجلات

Journal of Palestinian Oriental Society*

*أعداد متفرقة من مجلة التراث والمجتمع من العدد الأول –العدد أربعين الصادرة عن لجنة الأبحاث الاجتماعية في جمعية إنعاش الأسرة في البيرة.

*أعداد مجلة السنابل التراثية التي تصدر عن مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير من العدد الأول –الثالث عشر.

*مجلة المأثورات الشعبية، العدد 26، 1992

*مجلة حنين الثقافية الشاملة التي تصدر الكترونيا في الجزائر

مراجع حيه:لقاءات ومقابلات

*د.نمر سرحان-رام الله-مترجم الكتاب2012/2/20م

*د.حمدان طه-رام الله-محرر الكتاب 2012/2/24م

*موسى علوش-بير زيت- مترجم دراسات توفيق كنعان في مجلة الاستشراق 2012/2/15م-قبل وفاته، رحمه الله.

*. لقاء المربي موسى أيوب مناصرة من بني نعيم -50 عاما، بتاريخ 2013/6/20م.

*.لقاء محمد سالم الحجوج :مدير مدرسة متقاعد، وادي الجوز-بني نعيم ،2013/7/5م.

* لقاء مع نائب رئيس بلدية بني نعيم السيد عيسى مناصرة أبو احمود 2013/7/17م.

*لقاء سليمان مناصرة-مؤلف كتاب بني نعيم التاريخ والطبيعة بتاريخ 2013/7/17م.

مو اقع من شبكة الانترنت

*وكالة رقيب نيوز الالكترونية

*وكالة دنيا الرأي الالكترونية

*شبكة ومنتديات سعير الالكترونية

*مجلة السنابل التراثية الالكترونية.

*فضائية الأقصى –المراسل محمد عزت حلايقه-برنامج وثائقي ولقاء الباحث حول مقام اليقين بتاريخ 2013/7/17م.

http://ar.wikipedia.org/wiki
"http://www.aljazeera.net/news/archive/archive?ArchiveId=1090796"
"http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=1239"*
"http://www.falestiny.com/writer_cv/851 "*
http://teknologymen.ibda3.org/t409-topic*
http://www.drshbair.ps/articles/translation.htm*
http://www.imanway.com/vb/showthread.php?t=107*
http://en.wikipedia.org/wiki/Tawfiq_Canaan*
http://www.palestineremembered.com/GeoPoints/Bani_Na_im_828/ar/Picture_61041.html

مباحث متفرقة

جمالية التّصويـر في بديعيـة ابن جابر الأندلسي

The charm of picturization in badiyyat of Ibn Jaber Al-Andalusi

عـبـد البـاسـط تـابـتي

Abdelbassit TABTI

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان.

المشرف :طول محمد،motoul5@yahoo.com

الاستلام: 2019/11/28 القبول: 2019/12/15 النشر: 2021/01/31

ملخص:

تـعدّ البـديعيـات من أجمل قصائد المديح النّبوي ،استـوقـفت الأدباء ببلاغتها و النقّاد بأسلوبها و جمالية صورتها ،فجـاءت هذه الـدّراسـة لتـجـيب على عـدّة إشكاليات اسـتـوقـفـتـني و أنـا أتـطـوّف في ريـاض قصيدة ابن جابر لتـميـط اللّثـام عن تـراثـنـا الأدبي العريـق و تـعـرّف بـلـون شعـري ظلّ مغـمـورا زمنـا طـويـلا . و أتـحسّـس الصّورة الشّـعـريـة و دفقها الجـمـالي.

كلمات مفتاحية: البديعيات، التّصوير ،النّبي،الجمال،ابن جابر .

Abstract:

Figures of speech of the most beautiful poems of praise of the Prophet, stopped writers in style and charm of her statement came this study to answer several problems struck me, I search in kindergarten Figures of speech poetry of Ibn Jaber and to reveal all the literary heritage, You get to know the color' s poetry that has remained obscure for a long time. Feel the poetic image and its aesthetic flow .

Keywords: keywords; poetry' s Figures of speech; picturization; the prophet; beauty ; Ibn Jaber.

المؤلف المرسل: عـبـد البـاسـط تـابـتي ، الإيميل: tabti.abdelbassit89@yahoo.com

1. مقدمة:

المديح النّبوي غرض شعري قديم متجدّد،أرسى قواعده ثلّة من شعراء صدر الاسلام أمثال كعب بن زهير و حسّان بن ثابت و عبد الله بن رواحة - رضي الله عنهم - ليقتفي خطاهم بعد ذلك الأدباء احتفاء بمناقب الرّسول عليه الصّلاة و السّلام للتغنّي بشمائله و عبق سيرته الحافلة العطرة التي أذكت قرائح الشّعراء،فأطلقت ألسنتهم تلهج بالمدح و الثّناء عليه صلى الله عليه وسلّم فتنافسوا في المديح النّبوي تنافسا كبيرا، كان من نتاجه قصائد مدحية جديدة من مولديات،حجازيات،نعاليات و بديعيات .هذه الأخيرة جاءت مطرّزة بأحسن حلل البديع موشّاة بأجمل بيان و أشرف معنى،فما هي البديعيات ؟ بم تتسّم من خصائص ؟ كيف زاوجت القصيدة البديعية بين صورة الرّسول عليه أزكى صلاة و أطيب سلام و جمال اللّفظ ؟

2.البديعيات التعريف و النشأة :

1.2تعريف القصيدة البديعية :

البديعية هي قصيدة تنتمي إلى غرض المديح النّبوي فهي أحد أنواعه " و هي قصيدة طويلة في مدح النّبي عليه الصّلاة و السّلام على بحر البسيط و روي الميم المكسورة ، يتضمّن كلّ بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع "1 (زيد، 1983، صفحة 46)فهي قصيدة موضوعها الأساس المديح النّبوي ، يقوم شكلها على توظيف المحسّنات البديعية حيث يذكر في كلّ بيت نوع من البديع قد يذكر بالاسم صراحة أو يشار إليه . فهي من حيث الموضوع لا تخرج عن كونها " قصائد في المديح يتوسّل صاحبها بحبّ المصطفى صلّى الله عليه و سلّم لنيل شفاعته يوم القيامة "2 (عيكوس، 1998، صفحة 80) و طلب القربى في جنّات عدن .

من خلال التّعريف أستخلص أنّ قوام البديعية على أربع أسس أجملها فيما يلي:

- أن تكون القصيدة على بحر البسيط ، رويّها الميم المكسورة .
- أن يشتمل كلّ بيت منها على نوع من أنواع البديع مثالا و ذكرا أو تورية له .
- أن تكون في غرض المديح النّبوي .
- أن تكون قصيدة طويلة .

فمن حيث الشّكل هي محكومة بإيقاع البحر البسيط و روي الميم المكسورة ، أمّا من حيث المضمون فيشكّل كلّ بيت منها مثالا لمحسّن بديعي ، يولّف بينها غرض المديح النّبوي إذ " جميع أبياتها في المديح النّبوي و الشّوق إلى زيارة مقامه الكريم و ذكر سيرته المعطّرة بالمواقف الخالدة "3 (عيكوس، 1998، صفحة 80) و الثّناء على شمائله و تمجيد أيّامه عليه الصّلاة و السلام . اخترت من بين التّعاريف الكثيرة للنقّاد تعريفا جامعا دقيقا لأتطرّق بعدها لبداية نشأتها و أهمّ أعلامها.

2.2 نشأة البديعيات :

تعدّ بديعية صفي الدّين الحلّي،أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا الحلّي (ت750) المسمّاة بـ (الكافية البديعية في المدائح النّبوية) أول بديعية مكتملة في تاريخ البديعيات ، قلت مكتملة أي مستوفية للشّروط، فقد وجد قبلها قصيدة لعلي بن عثمان الإربلي (ت :670 ه) نظمها وفق شكل البديعيات فضمنّ كلّ بيت منها محسّنا بديعيا، لكنّه قالها في مدح أحد أمراء عصره و لم يكن غرضها المديح النّبوي فخرجت كونها من البديعيات، يقول عنها شوقي ضيف :" نجد علي بن عثمان الإربلي ينظم قصيدة في مديح بعض معاصريه مضمّنا كلّ بيت منها محسّنا من المحسّنات البديعية ،اقتصر على طائفة منها "4(ضيف، د.س، صفحة 360) و بغضّ النّظر عن الخلاف في أوليّتها و قصب السّبق في نظمها أهو لصفي الدّين الحلّي(750ه) أو ابن جابر الأندلسي(780 ه) أو لعي الإربلي (670ه) فقد بيّنت أنّ قصيدة هذا الأخير اهتمّت بتوظيف البديع و التّمثيل له و لكنّ موضوعها لم يكن في غرض المديح النّبوي ، وقد بسط الخلاف و استوفى الشّرح فيه علي أبو زيد في كتابه البديعيات ليس المقام هنا موضع بحثه 5 (زيد، 1983، الصفحات 56-57) " إذ بعد تمحيص الخلاف و البحث نجد أنّ صفي الدّين الحلّي هو أقدم من نظم قصيدة بديعية مكتملة وفق الشّروط الأربعة التي سقتها آنفا ، حيث يقول عنها شوقي ضيف : " نجد في القرن الثّامن الهجري صفي الدّين الحلّي ينظم قصيدة في مديح الرّسول صلّى الله عليه و سلّم على غرار قصيدة البردة ،امتدّت إلى مائة و خمسة و أربعين بيتا من بحر البسيط ، ضمّن كلّ بيت فيها محسّنا من محسّنات البديع "6(ضيف، د.س، صفحة 360) .

و قد نظمها صفي الدّين الحلّي على معارضة قصيدة البردة للبوصيري التي ذاع صيتها في الآفاق ، فنتج عن هذه المعارضة قصائد البديعيات ،" و لقد سار كثير من شعراء العصر على أثر البردة ، فاحتذاها و عارضها الشّعراء مثل صفي الدّين الحلّي و ابن جابر الأندلسي و ابن حجّة

الحـموي ، لكنّهم نهجوا نهجا جديدا في مدائحهم إذ طرزوها بالبديع و سمّوها بـالبـديـعيات"7(سلام، د.س، صفحة 328) من هنا يأتي اسم البديعيات و يعدّ الحلّي أول من سمّاها بالبديعيات حيث سمّى قصيدته (الكافية البديعية في المدائح النّبوية)و سمّى شرحه عليها(النّتائج الإلهية في شرح الكافية البديعية). إذن كان من نتاج معارضة البردة ظهور البديعيات المخصوصة بإيقاعها ، فانطلق الشّعراء يتنافسون في احتذاء البردة و السّير على سننها ممّا فتح الباب واسعا للتّجديد و الابتكار في غرض المديح النّبوي و " أثار الشّعراء فيما بينهم ثائرة المنافسات الأدبية ، فكانت حافزا آخر من حوافز شاعريتهم "8 (سليم، 1965، صفحة 264) و جدير بالذّكر أنّ البديعيات ظهرت في القرن الثّامن الهجري الذي كان بحقّ عصر اكتمال المنظومات في شتّى العلوم خاصّة منها النّحو و البلاغة و الفقه و السّيرة النّبوية فيبقى الارتباط وثيقا بينها و طبيعة العصر الذي احتضنها ، وقد عدّها بعض النقّاد من قبيل المنظومات العلمية التي تهتمّ بعلوم البلاغة و تحديدا باب البديع فكلّ بيت منها شاهد لنوع من أنواع المحسّنات البديعية و كونها "صناعة فكرية أكثر منها صناعة أدبية إذ هي ضرب من شعر حقائق العلوم و الفنون ذلك لأنّ موضوعها يدور حول ذكر لونين من الحقائق،حقائق الأنواع البديعية و حقائق السّيرة النّبوية "9 (سليم، 1965، صفحة 177) هذا و قد رصدت من كتب البلاغة و البديع أمّات البديعيات التي توقّف عندها النقّاد و اشتغلوا عليها فوجدتها ترجع إلى سبعة قصائد،أذكر أصحابها و مطالعها مرتّبة فيما يلي10 (ضيف، د.س، الصفحات 361-365) :

1- عبد العزيز ابن سرايا بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر بن أبي العزّ الحلّي(750ه) بديعيته (الكافية البديعية في المدائح النّبوية) في مائة و خمسة و أربعين بيتا، مطلعها :

إن جِئْتَ سَلعاً فَسَلْ عَن جِيرةِ العَلَمِ واقْرَ السَّلامَ عَلى عُرْبٍ بِذي سَلَمِ

2- شمس الدين بن أبي عبد الله محمد بن أحمد بن علي بن جابر الأندلسي(780ه) بديعيته (الحلّة السيّرا في مدح خير الورى) في مائة و سبعة و عشرين بيتا، مطلعها :

بِطَيْبَةَ انْزِلْ ويَمِّمْ سَيِّدَ الأُمَمِ وانْثُرْ له المَدحَ وانْشُرْ أَطيبَ الكلِمِ

3- عـزّ الـدّيـن المـوصلي (789ه) بديـعيـتـه و شرحها (التّـوصيـل بـالبديـع إلى التـوصّـل بالشّـفيـع) جاءت في مـائة و خمسـة و أربـعين بيـتـا، مطلعها : بـَراعـةٌ تَسـتـهِـلُّ الدَّمْـعَ في العَـلَـمِ عِـبـارةٌ عـن نِـدَاءِ المـفـرَدِ الـعَـلَـمِ

4- تـقي الدّيـن أبي بكـر عـلي بن محمّـد ابن حجّـة الحمـوي (837ه) و شرحها شرحا مطـوّلا سـمّـاه (خـزانـة الأدب) جـاءت في مـائـة و اثـنيـن و أربـعيـن بيـتـا ، مطلعها : لِي في ابْـتِـدَا مَدحِكُم يـا عُـرْبَ ذي سَلَمِ بـراعـةٌ تَسـتـهـلُّ الدّمْـعَ في العَـلَـمِ

5- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، (911ه)، بـديعيـتـه (نـظم البـديع في مـدح خـيـر شـفـيـع) مطلعها:

مِـن العَـقـيـقِ و مِن تِـذكـَارِ ذي سَـلَـمِ بَـراعـةُ العَـيْـنِ في اسـتِـهْـلالِـهـا بـدَمِي

6- عـائشـة بـنـت يوسـف بن أحمد بن خليفة الباعـوني(922ه) حيث جاءت بديـعيـتـها في مـائـة وثلاثيـن بيـتـاً ، مطلعها :

في حُسْن مطلَعِ أقمَارِي بِذي سَـلَـمِ أصبحتُ في زُمـرةِ العُـشَّـاقِ كـالـعَـلَـمِ

7- صدر الدّين بن معصوم الحسني المدني (1117ه) و بديعيته مع شرحه لها (أنوار الرّبيع في أنواع البديع) مطلعها :

حُسْنُ ابْـتِـدائِي بذكْـرَى جِـيـرةِ الحَـرَمِ لــه بَـراعَـةُ شَـوْقٍ تـسـتـهِـلُّ دَمِـي

3.بديعية ابن جابر الأندلسي و جمالية التّـصوير:

1.3 بديعية ابن جابر الأندلسي (780ه):

لـقد خـصّـت بـديـعيـة ابن جابـر الأنـدلـسي الهـوَّاري بعنايـة الأدبـاء و النقّـاد قـديما و حـديثا لما امتازت به من الجودة و ما حازت عليه من الكمال " فهي تمتاز بجودة النّظم و سهولته و وضوح المعنى و رقّة العاطفة و صدقها ، إضافة إلى أنّ بعض الباحثين يرى أنّ بديعية ابن جابر هذه تعدّ أوّل بديعية في تاريخ الشّعر العربي "11 (االأندلسي، 1985، صفحة 7)فهي بديعية تتميّز عن غيرها بالفصل بيـن أنـواع البـديـع اللّـفـظيـة و المعنوية منها ، تتميم البديعية بأبيات لتحقيق اكتمال المعنى و توضيح الصّورة و إن لم تحمل هذه الأبيات أنواعا جديدة من البديع ،كما تتسّم بسهولة المعاني و وضوح العبارة و جمال الصّورة الشّعرية هذا ما حملني على التّـنـقـيـب في أبياتها و تـحسّـس شـعـريتـها و تقصّي بـراعـة تـصويرها.

تقع بديعية ابن جابر الأندلسي و التي سمّاها بـ(الحلّة السيّرا في مدح خير الورى) في مائة و سبعة و سبعين (177) بيتا ضمّنها أنواع البديع التي ذكرها الخطيب القزويني في كتابه (الإيضاح في علوم البلاغة) و التزم بذكرها و ترتيبها كما أوردها القزويني كما استطاع ابن جابر أن يغلّب فيها الجانب الوجداني العاطفي في تجسيد صورة الممدوح المصطفى صلّى الله عليه و سلّم فأورد ستّة و عشرين (26) بيتا تتمّة للبديعية لا تحمل أنواعا جديدة للبديع بل كانت الحاجة إلى إضافتها حاجة نفسية لتجسيد الصّورة الشّعرية و ما تكتنفها من عاطفة جيّاشة و حسّ مرهف وقد شرحها ابن جابر شرحا مختصرا ثمّ توسّع في شرحها صديقه شهاب الدّين الرّعيني(730هـ) سمّاه (طراز الحلّة و شفاء الغلّة) وهو دراسة نظرية تطبيقية لعلم البديع ، و جدير بالذّكر أن نذكر فضل الدّكتور علي أبو زيد في عنايته بطبع بديعية ابن جابر الأندلسي و تحقيق مخطوطها من المكتبة الظّاهرية بدمشق فأخرجها للنّور و أعاد بعثها من سباتها بين رفوف المكتبات ، لأمتشق قلمي و أوفّر جهدي محاولا تتبّع صورها متحسّسا جماليتها في هذا البحث لعلّي أستثير همم الباحثين للعناية بتراث أدبائنا الذي ظلّ حبيس أدراج رفوف مكتبة المخطوطات و أرشيفها .

2.3 جمالية التّصوير في بديعية ابن جابر:

يعدّ المديح النّبوي الأساس الذي تقوم عليه البديعية فغرضها الأسمى تجديد الصّلة بشفيع الأنام عليه الصّلاة و السّلام و الثّناء على صحّابته الكرام الذين سكنوا البقيع و أناخوا بذي سلم ، وهي من الأماكن المقدّسة التي تغنّى بها البديعيون فتجد الشّاعر يستحضر صورة النّبي عليه الصّلاة و السلام خِلقة و شمائلا ، سمتا و دلّا على طول تمفصلات القصيدة،يستهلّها " بمقدّمة يصوّر فيها شوقه لزيارة الأماكن المقدّسة و يمضي الشّاعر مباشرة إلى مديح النّبي عليه الصّلاة و السّلام ، فيتحدّث عن شمائله ذاكرا فضله على سائر الأنبياء عليهم السّلام متتبّعا ما وقع له من معجزات كما يتحدّث عن غزواته ،ثمّ عن فضائل الصّحابة لينهي القصيدة بالدّعاء "12 (مكي، 1991، صفحة 139) فيسير الشّاعر وفق هذه الخطّة الفنّية مستلهما عبق نفحات السّيرة العطرة ليتجلّى في أبيات قصيدته الجلال في صورة الرسول المصطفى عليه الصّلاة و السّلام و يضفي مسحة قدسية تلامس الوجدان و تحرّك العاطفة بشاعرية مرهفة ،إذ المديح النّبوي" لون من التّعبير عن العواطف الدّينية و باب من الأدب الرّفيع لأنّها لا تصدر إلاّ عن قلوب مفعمة بالصّدق و الإخلاص"13 (مبارك، 1965، صفحة 26) . هذا بعينه ما تلمسه و أنت تقرأ بديعية الحلّة السّيرا لابن جابر

فـتستحضر مخـيـالـها و تـتحسّس دفقـها الشّعوري، نـمثّل لـهذا بـبعض الأبيات من بديـعيـتـه ، يـقـول 14 (الرعيني، 1990، صفحة 214) : صـبُّ

الـدُّمُـوع كَـأمْثَـالِ العَـقِـيـقِ عَـلَى وَادِي العَـقِـيـقِ اشْـتِـيَـاقـاً حَقَّ صَـبّـِهِـم

يصوّر الشّاعر مقام النّبوة الشّريـف و ما له من حقـوق لازمة على سـائر النّـاس كحقّ العاشـقـيـن من فرط تـعلّـقهم ،فتـراه يـريـق الدّمـع و يصبّـه صبّـًا،لـقـد زاوج ابن جابـر بـيـن استـحضار حقّ النّبي بفضلـه صلّى الله عليه و سلّم و حسن السّبـك بمحـسّـن الجنـاس التّـام بـيـن (العقـيـق و العقـيـق) ، فـالعقـيـق في صدر البيـت نوع من الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ ، والعقيق في عجز البيـت فالمراد به الوادي المعروف في أرض الحجاز كـثيـرا ما تغنّى به البديـعـيون في قصائدهم . فكـان هذا الـرّابـط البـديـعي - الجنـاس- هو المشكّـل لتـلك العلاقـة المتـأرجحة بيـن التّجـانـس لفـظـا و معـنـى" فـفنون البـديـع فـاعلـة بـدرجـة أو بـأخرى في حـبـك النّص "15 (المجيد، 1998، صفحة 141) فتتداخل الصّور و الأخيـلـة و تـتـمـازج المحـسّـنـات البـديعيـة لـتخرج لنا بيـتـا بـديعيـا قد تـواءم فيه اللّـفظ و المعنى و حـمّـله دفـقـا شـعـوريـا نـضبـا لـتحـقـيـق الملاءمـة بـيـن الصّوت و المعـنى 16 (العمري، 2001، صفحة 62).

و في مقام آخر يصوّر ابن جابر اشـتـيـاقـه لـزيـارة قـبـر النّبي عليـه الصّلاة و السّلام ما يـعـانـيـه من أرق و دمـع رقـراق صبّ في سـبـيـل لـقـاء حبيـبـه و نـيـل مرغوبـه و قد هـزل جـسـمـه و نـحـف من شـدّة الجـوى،وكـأنّي بـالشّاعر يكتنفه ليل العاشـقين الحـالـمين،فتستشّـف صدق العاطفة و دفـء الإحساس و جمال التّمثّل لمقام الشّوق في حضرة النّبي عليـه الصّلاة و السّلام فيقول 17 (االأندلسي، 1985، صفحة 161) :

فَـأَيُّ كَـرْبٍ لـركْـب يُـبْـصِـرُون سَـنَـا بَـرْقٍ لِـقَـبْـر مَـتَى تَـبْـلُـغُـه تُـحْـتَـرمِ

مَـتَى أَحُـلُّ حِـمَـى قَـوْمٍ يُـحِـبّـُهُـمْ قَـلْـبِـي و كَـمْ هَـائِـمٍ قَـبْـلِي بِحُبِّـهِم

أمّا في مقام وصف كرمه و حلو شمائله عليـه الصّلاة و السّلام يـرتقي باللّغة العذبة الرّقيقة في استطراد للجناس فيقول18 (االأندلسي، 1985، صفحة 164) :

جَمِـيـلِ خَـلْـقٍ على حَـقٍّ جَـزِيـلِ نَـدًى هَدَى و فَاضَ نَدَى كَفَّيْهِ كَـالـدِّيـَمِ

كَالغَيْثِ فَاضَ إِذْ المَحْل استَفَاضَ تَلَا أَنْفَـالَ جُودٍ تَـلَافَى تَـالِـفَ النَّـسَـمِ

زاوج الشّاعر بيـن صورته الخلُقيـة من طيـب محتـده و شريف فعاله في كرمه و جوده و سـخـاء أعطيـاتـه كـالسّحـاب المـاطر الذي يـغيـث النّـاس بـعـدما أجدبوا فـاسـتـعـان الشّاعر بـالتّشبيـه المجمل (كالدّيم) و تـتـابـع الجنـاس (ندى / هدى) ليـجسّـد كـــرم يـده و حـسن فـعـاله و غـيـاثـه للمحتاج الفقيـر ، فـجـمع فيـه الحـسـن معنى و لـفـظا لتـتـجلّى جودة الوصف لـخُلُق النّبـي عليه الصّلاة و السّلام و يـرتـقي باللّغة البسيطة إلى مسـتـوى شـعـري حـلّـق فـيـه إلى آفـاق من الفـنّ و الشّاعريـة .

إنّ البـنـاء الذي تـقوم عـليـه البـديـعيـة و تـتـشـكّـل وفقه هو أسلوب بلاغي زاخـر بـلـغـة واصفـة ملـتـبسـة بـالمحـسّـنـات على تنوّعـها كالطّباق و المقابلة،السّجع و الجناس فـهي تـقوم على رعـايـة أسـرار البلاغـة و تـقنـيـات الفـصاحة و جـمـال الصّورة "ببراعـة تـهـدف إلى حسن التخلّص ، هذا بالطّبع لـه تـأثـيـر على نفسية المتلقي "19 (الغني، 2008، صفحة 137). من تـحـريك للمـواجد و اسـتـثـارة للإعـجـاب لـتـخـرّج في أجمل حلّة و أروع سبك محقّقة بناء شعريا فـريـدا يكتـنـز الصّور الشّعريـة الحيّة و الدّافـقـة .
في هذا السّيـاق نـمـثّـل بـقول ابن جابر الأندلسي20 (الرعيني، 1990، صفحة 142):

سَلْ منهم صِلَة للصَّبِّ وَاصِلَة والتُمْ أَنَامِلَ أَقْوامٍ أَنَا بِهِم

لقد أورد الشّاعر هذا البيت في مقام استشهاده للجناس الناقص ، وقد حقّق الجمال الإيقاعي دون كـلـف في تـتـابـع الألفـاظ التّالية (سل،صلة،الصبّ،واصلة) ليحدث جرسا موسيقيا رنّانا في أذن القارئ و السّامع على حدّ سواء ،كما كان للتّجانس المعنوي حظّه في البيت و ذلك باستحضار المتلقّي في الفعلين (سلْ، التُم بمعنى قبِّلْ) و نقله لمقابلة حضرة النّبي عليه الصّلاة و السّلام سائلا له عطية من كرمه و نوال يده ثمّ بتقبيل أنامل اليد الشّريفة البيضاء ، إنّها صورة شعرية متحرّكة تستثير المخيال و تحرّك القلب مهابة بحضرة صورة المصطفى عليه الصّلاة و السّلام،صورة زاوجت بين الإيقاع اللفظي في جماله و التّجانس المعنوي في استحضار جلال صورة النّبي عليه الصلاة و السّلام "فتصبح الكلمات المتجانسة و المرتبّة ترتيبا خاصّا في الشّعر تشكّل قاعدة إيقاعية مهمّة في تصوير التّجربة الشّعرية أو المعنى الأعمق للشّعر "21 (الرباعي، 1998، صفحة 47) هذا بعينه ما نقف عليه في هذا البيت الشّعري المفعم بالبديع و الديـنـامية في التّصويـر ، لهذا اتّصّف ابن جابر في بديعيته بالمقدرة الشّعرية و الكفاءة اللغوية التي مكّنته من صهر معاني المديح النّبوي بعد علمه بالسيرة النّبـويـة العطرة ،استطاع أن يصهرها في القاعدة البلاغية التي تضبط التّمثيل لألـوان البديع في قالب شعري ماتع من ذلك قوله في وصف شوقه و

عطشه الروحي 22 (الرعيني، 1990، صفحة 252) : يَمِّمْ بِـنَـا البَحْرَ

إنَّ الرَّكْـبَ في ظَمَـإٍ فَقُلْتُ سِـيرُوا فَـهَذَا البَـحْـرُ مِـن أمَـم

استحضر الشّاعر صورة الرّسول القريبة من قلبه و قد استحوذت على وجدانه و ملكت جنانه ناسيا ظمأه الحسّي ليرتوي من محبّة الرّسول عليه الصّلاة و السّلام فيتجاوز بنا الإيقاع الصّوتي (التجانس اللفظي) إلى إيقاع المعاني في وجدان الشّاعر الذي تملّكه عطش الروح و ظمؤها لقربه من محبوبه في حرم المدينة المنوّرة بحضور النّبي حيّا و قبره ميْتا عليه الصّلاة و السّلام بهذه الصّورة الشّعرية الغائرة في التّأويل العميقة في التدليل و التي تنمّ على مكنة الشّاعر في المزاوجة بين اللّفظ و المعنى في تناغم يشعر بانقياد الألفاظ مع الوزن للشّاعر،على الرّغم من أنّه كان ينظم مع اشتراك المادّة العلمية(السيرة النّبوية)،فيشعر الإنسان بعاطفة تفرض نفسها على أحاسيسه موحية بمشاعر النّاظم الصّادقة "23(زيد، 1983، صفحة 74) . هذه النّماذج الشّعرية من البديعيات تنمّ عن المزاوجة بين جمال اللفظ ممثلاّ في ألوان البديع و محسّناته و بين جلال المعنى ممثّلاّ في مديح النّبي و استحضار صورته و مقابلة الشّاعر له في موقف شعري رفيع و مهيب له سطوته على مجامع القلوب و مكامن النّفس، إنّها مزاوجة سمت باللغة من مستواها المألوف إلى مستوى رامز مكثّف بالدلالات النّفسية العميقة و الصّور المشهدية الرائعة زيّنتها المحسّنات البديعية و أضفى عليها المديح لمسة بيانية قدسية فحقّ لها أن توسم بالبديعيات.

يتضّح من خلال النّماذج التي سقتها أنّ الصّورة الشّعرية و استحضار مقام النّبوة خِلقة و شمائلا مع ما يصفه الشّاعر من شوقه و لوعته تتلاءم مع الرّقة في الكلمات و جزالة الألفاظ و روعة التّراكيب،فهو نقل للمتلقّي من السّماع إلى عوالم الحسّ و الأشهاد، ممّا يجعل المتلقّي يتصوّر عالم النّبي عليه الصّلاة و السّلام حسّا و كأنّه يعاينه واقعا ممّا يذكي المخيال و يستجلي الصّور و يستثير العاطفة و يستجدي الحسّ المرهف في صورة شعرية بديعة رفيعة فهي جديرة بوسم قصائد البديعيات .

4.خاتمة:

إنّ التّنقيب في البديعيات و ظروف نشأتها و أهمّ أعلامها و البحث في جمالية التّصوير في بديعية ابن جابر الأندلسي كشف لي عدّة نتائج أجملها فيما يلي :

أولا :إن البديعيات تعدّ بمثابة وثائق بلاغية يجب علينا دراستها دراسة علمية ممنهجة، فهي تكشف لنا عن تطور البلاغة العربية منذ نشأتها ،

ثانيا: إن البديعيات تزخر بالجوانب البلاغية والنّقدية المهمّة التي يجب أن نعرّف بها وذلك بالوقوف عليها دراسة و تحليلا، ورصدها رصداً علمياً متأنّياً،

ثالثا: أسهمت البديعيات في تقريب فهم البلاغة و حسن تطبيق ألوان البديع بأسلوب أدبي رائق و شائق .

رابعا : تعدّ بديعية ابن جابر الأندلسي أجمل البديعيات و أكملها نضجا بشهادة النقّاد قديما و حديثا.

خامسا قد وفّقت بديعية ابن جابر في المواءمة و المزاوجة بين جمال اللّفظ و جليل المعنى حين جمعت بين المديح النّبوي و ألوان البديع .

سادسا : استطاع ابن جابر استحضار صورة النّبي عليه الصّلاة و السّلام و عبق سيرته و تجسيدها ماثلة للعيان و أضفى عليها مسحة قدسية و لمسة بيانية .

سابعا :تكمن جمالية التّصوير في بديعية ابن جابر في المواءمة و الجمع بين جمال اللّفظ و جليل المعنى و استثارة الحسّ الوجداني .

ثامنا : الصّورة الشّعرية في بديعية ابن جابر تكتنز عدّة ألوان بيانية ممزوجة بمواقف وجدانية تنصهر في بوتقة واحدة لتخرّج الصّورة في أبهى حلّة و أجمل تركيب .

5. الهوامش:

1:علي أبو زيد ، البديعيات في الأدب العربي ، عالم الكتب ، ط1، بيروت ،1983،ص46.

2:لخضر عيكوس،جماليات البديعيات و خصائصها الفنّية ،مجلة آفاق الثّقافة و التّراث،الإمارات،مج6،ع22 ،1998،ص80.

3:لخضر عيكوس،جماليات البديعيات و خصائصها الفنّية، ص80.

4:شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،دار المعارف،ط9 ،القاهرة ،د.س ،ص360.

5: ينظر :علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،ص56- 57.

6: شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،ص360.

7: محمد زغلول سلام،الأدب في العصر المملوكي،منشأة المعارف،د.ط،الإسكندرية،د.س،ص328.

8:محمود رزق سليم،عصر سلاطين المماليك و نتاجه الأدبي و العلمي،مكتبة الآداب،ط1،القاهرة 1965،ص264.

9:محمود رزق سليم،عصر سلاطين المماليك و نتاجه الأدبي و العلمي،ص177.

10:شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،ص361- 365.

11: محمد بن جابر الأندلسي،الحلّة السّيرا في مدح خير الورى ،تح:علي أبو زيد ،عالم الكتب،ط2 بيروت،1985،ص7.

12:محمود علي مكّي،المدائح النّبوية ،الشّركة المصرية العالمية للنّشر ، ط1، مصر ، 1991،ص139.

13:زكي مبارك،المدائح النّبوية في الأدب العربي،المكتبة العصرية ،ط1،بيروت،1965،ص26.

14:شهاب الدّين الرّعيني ،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،تح:رجاء الجوهري،مؤسّسة الثقافة الجامعية ،د.ط،الإسكندرية،1990،ص214.

15:جميل عبد المجيد،البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النّصية،الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ط،القاهرة ،1998،ص141.

16:ينظر:محمد العمري ،الموازنة الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشّعرية ،إفريقيا الشّرق د.ط، المغرب ،2001،ص62.

17: محمد بن جابر الأندلسي،الحلّة السّيرا في مدح خير الورى ،ص161.

18: محمد بن جابر الأندلسي،الحلّة السّيرا في مدح خير الورى ،ص164.

19:يسرى عبد الغني عبد الله ،البديعيات فنّ بلاغي يحتاج إلى تأمّل،مجلّة علامات في النّقد،جدّة،مج17،ع 67، 2008 ،ص137.

20:شهاب الدّين الرّعيني،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،ص142.

21:عبد القادر الرباعي،في تشكل الخطاب النقدي-مقاربات منهجية معاصرة-،منشورات الأهلية،ط1،الأردن1998،ص47.

22: شهاب الدّين الرّعيني،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،ص252.

23: علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،ص74.

تجليات الفكر الاستشراقي عند الشاعر الحداثي أدونيس

Manifestations of Orientalist thought of the modernist poet Adonis

بن يحي بركان

Ben yahia BARKAN

جامعة مستغانم عبد الحميد ابن باديس

الأستاذ المشرف الدكتور حنيفي بن ناصر ،pr.bennaceur@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/11/28 تاريخ القبول: 2019/12/15 تاريخ النشر: 2021/01/31

ملخص:

إن استثمار الدرس الاستشراقي الأدبي في العصر الحديث، له مكاسب جمة أهمها تبيين حقيقة الفكر الحداثي وعلاقته بالفكر الاستشراقي، لذا حاولنا أن نبين في هذا العمل المتواضع مدى العلاقة القائمة بين الاستشراق والحداثة نموذجا أدونيس لأنه عراب الحداثيين. حيث تعد مسألة الحداثة إحدى الإشكاليات المطروحة بحده على الساحة الأدبية النقدية والفكرية العربية، فقد انتقلت من صفة لصيقة بالإبداع (شعر ونثر) إلى سمة ينبغي توفرها في ملتقى العمل الأدبي، فالحداثة من هذا المنظور هاجس يتقاسمه المبدع الذي يطمح لكتابة نص الحداثي وعلى رغم من أن الحداثة ليست طارئا جديدا في الثقافة العربية، لا نستطيع تبرئتها من الأيديولوجيات الفكرية والسياسة لأنها مشروع حياة .

كلمات مفتاحية: الاستشراق ، الحداثة، الأصالة، الهوية، الشعر الحر،السوسيولوجي.

Abstract:

The investment of the literary orientalist lesson in the modern era has enormous benefits, the most important of which is to clarify the truth of modernist thought and its relationship to Orientalist thought, so we tried to show in this humble work the extent of the relationship that exists between Orientalism and modernity as a model for Adonis because he is the godfather of modernists. As the issue of modernity is one of the problems that arise in its severity on the Arab literary critical and intellectual arena, it has moved from a characteristic close to creativity (poetry and prose) to a feature that should be available in the literary work forum.

Modernity is not a new emergency in Arab culture. We cannot absolve it of intellectual and political ideologies because it is a project of life).

Keywords: Orientalism; modernity; originality; identity; free poetry;sociology.

المؤلف المرسل: بن يحي بركان ، الإيميل: **berkanelamisse@gmail.com**

المقدمة:

الحداثة بنت الاستشراق واقعاً وموقعاً، لذلك فإن المتتبع للحركة الأيديولوجية والفكرية يجد نفسه أمام ظواهر عديدة يمكن الخوض فيها ودراسة جوانبها، وأثارها في شتى المجلات الحياة. الحداثة والاستشراق من الظواهر التي أثارت نقاشات واسعة في الغرب، والتي أفرزت وجهات نظر وأطروحات مختلفة، لمْ تحظَ بما تستحق من عناية من طرف مثقفينا بل هناك مقاومة لهذه الظاهرة، تختفي وراء أقنعة الهوية والأصالة والحفاظ على القيم.

علما بأن فكر الحداثة كما سيتبن لا يلغي هذه المرتكزات لأن المنظور الديناميكي للعلاقة الاستشراق بالحداثة مثلا ، يقر بتضمن التقليد لديناميكية داخلية تسمح بالانفتاح على الجديد وبالتكيف مع قيم المجتمعات العصرية وباستيعاب ودمج هذه القيم وفق الخصوصيات المحلية والذاتية.

ففي مقالنا هذا نحاول أن نبين العلاقة القائمة بين الفكر الاستشراقي و ظاهرة الأدونيسية لأن هذين الظاهرتين يمثلان، مسألة شائكة في ثنائية كبيرة تبحث في ثقافتين أو حضارتين مختلفتين- حضارة غربية وأخرى عربية-

-1- تعريف الحداثة:

-1-/1- التعريف اللغوي للحداثة:

يُعرِّف الدكتور إبراهيم الخولي الحداثة - لغةً - بأنها مشتقَّة من مادة" ح د ث"، وفي اللغة يُقال : "حدث حدوثًا وحَداثَةً فهو حديث"، ويُقال (:حَدَثَ) في مقابل(قَدُمَ) ، ويَستَطْرِد قائلاً" : و المفترض - لغةً– أن الحداثة مقولة إضافية، أي :بالإضافة إلى قديمٍ سبقه، وبعد الزمن داخل في المفهوم، إذن كل حديث سيعود قديما، وكل قديم كان حديثًا بالقياس إلى ما كان قبله 1)ندوة ثقافية. 2003م/ 47 ").

-1-/2- التعريف الاصطلاحي:

عامة في صبيانية المضمون وعبثية في شكلها الفني وتمثل نزعة الشر والفساد في عداء مستمر للماضي والقديم، وهي إفراز لعزل الدين عن الدولة في المجتمع الأوروبي ولظهور الشك والقلق في حياة الناس. على الرغم من أن المصطلح الحداثة مصطلح متجانس من حيث السؤال ما الحداثة؟ فإنه مصطلح ينطوي على قدر كبير من (اللاوحدة) والتناقض، والنسبية على المستويين السوسيولوجي، والإبداعي-1- (طراد الكبيسي، 1987/ 35) والحداثة جدة في الإبداع، وتحرر من قيود المحاكاة والتقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يؤتَ بمثله من قبل، ولم يسبق إليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيراً حضارياً، مما يعكس تغلغل

الشاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطاً عضوياً وجوهرياً2(محمود شلبي، 1999م/ 155) . وليس للحداثة مواصفات محددة وطقوس معلومة، يمكن استيعابها والنسيج على منوالها، كما أنها ليست طقساً يحفظ عن ظهر قلب ويتبارى في تأديته، لأنها مشروع مفتوح بين الشعراء، وشورى مستمرة بينهم. إن أول مايجب نتناوله هو مصطلح نفسه وعلاقته بالمصطلح الأجنبي الذي هو الأساس، لأن مصطلح الحداثة مصطلح غربي ففي اللغتين الانجليزية والفرنسية انتشرت لفظتان هما -Modernisme Modernity واختلفت الترجمة العربية بين الحداثة، والعصرية، والمعاصرة أما في المعاجم فيكاد يكون الفرق ضيقا في الترجمة. ففي المعجم نجد ترجمة كلمة Modernismبتعبير أو استعمال عصري، العصرانية، و Modernity بالعصرية أو كون الشيء عصرياً. إلا أن المعجم يضيف إلى معنى كلمة Modernism أنها حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة في ضوء المفاهيم العلمية والفلسفية السائدة في القرن التاسع عشر.

واختلط مصطلح الحداثة في العديد من الكتابات النقدية بمصطلح (المودرنيزم)، فكان يوصف الشعر (المودرنزمي) بالشعر الحديث، بينما يكون من الدقة استخدام صفة لها علاقة المودرنيزم، إذ يمتلك مصطلح الحداثة دلالة محددة على ماهو جوهري وشامل4 (سامي مهدي،بدون سنة طبع/ ص 151) في نزعة الحداثة دون تقيد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيميه ومفهوميه. ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف أونطولوجي معين بإزاء الحياة والإنسان. أما مصطلح المودرنيزم، فهو على الرغم من أنه ينتمي إلى الجذر اللغوي نفسه للمصطلح الأول، غير أنه قد تمذهب بعد إضافة ISMإليه، فأصبح يدل على حركة معينة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين. المودرنيزم هي بحقيقتها حركة لمْ تستغرقْ وقتاً طويلاً في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ولمْ تدم طويلاً. 5(فاضل ثامر، 2000م/ 123)

-2- نشأة الحداثة وتطورها في الشعر العربي:

يكاد الاهتمام بظاهرة الحداثة في الوطن العربي. بشكل عام، يرجع إلى التحولات الكبيرة التي ظهرت في شتى مناحي حياة الإنسان العربي. سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً،..... وللحديث عن نشأة هذه الظاهرة وتطورها في الشعر العربي لابد من تقصى أول حركة تجديدية في التراث الأدبي وإتباع صيرورتها عبر مراحلها التاريخية، وقوفا عند حركة الحداثة في الإنتاج الشعري العربي الحديث. هذا ما سنحاول الإحاطة به هنا. لقد برز اتجاهين من الشعراء اتجاه يعتبر نفسه امتداد لشعراء العصر العباسي. رواد أول

حركة تجديدية في الشعر العربي. نذكر على رأسهم أبو نواس وأبا تمام، وابن الرومي، والمتنبي، وأبا العلاء المعري، ابن سنا.....، هؤلاء الشعراء الذين جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضارية الجديدة.

فاهتز في وجدانهم هيكل القصيدة العام. فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال ولم تعد حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى الممدوح على الناقة، وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة بتأثير المنطق الأرسطي والثقافة اليونانية، مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار وراح أيضا التحليق النفسي والفكري لبعض الشعراء كأبي العلاء المعري وابن سنا.

إلى جانب التغير على مستوى اللغة الشعرية وذلك من خلال دخول ألفاظ يونانية وفارسية، لاحتكاك اللسان العربي بالألسنة الأعجمية. كما تسلل إلى الشعر بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الألفاظ المستحدثة وليدة الحضارة الجديدة. إلى جانب تغير على مستوى الوزن والقافية، فنجد مثلاً لأبي نواس قصائد خرج بها على نظام الأوزان المعروفة. كما أن أبا العتاهية قد اخترع أوزان جديدة وكانت محولات بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة. ومن ثم طهرت ما يسمى بالمزدوجات. 6(حامد أبو أحمد، 1994م/ 120) وهناك حركة تجديدية أخرى كان لها أثر في تاريخ الشعر العربي. والتي ظهرت بالأندلس.

فقد بدأ فن الموشح متأثراً ومؤثراً بما كان منتشر بجنوب فرنسا من شعر شبيه بالموشحات. وهو شعر التروبادور. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأت تظهر بوادر التجديد في ما أنتجه فرانسيس مراس الحلبي، وأحمد الشدياق، ونجيب حداد.

ومس التجديد في البداية على التمرد على موضوعات التي عرفها الشعر القديم، وثم الدعوة إلى الأخذ بالجديد وترك القديم، وانتهاج أساليب الغربيين في القول والنظم. وبعد ذلك ظهرت حركة جديدة في المهجر والتي نمت في أحضان الثقافة والشعر الغربيين. 7(غالي شكري،1991م/ 102) ولعل أبرز الثائرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وتستهدف ثورتهما مفهوم الشعر وعناصره الشكلية و الموضوعية. فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران، والألفاظ ليست جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً وإنما هي ترجمة للروح والحياة. وأما الأوزان لا يعتبرونها من ضرورة الشعر. ولا يراعون وحدة البيت، في وحدة مكتملة، يكون البيت جزءاً حياً يستمد قوته ومعناه من التمائه مع سائر الأعضاء.

من خلال هذه الجولة في تاريخ الحداثة في الشعر العربي، فإنه يحق القول أن الشعر العربي في جوهره لم يخرجْ عن جوهر الثرات القديم، فإنهم مهما غيروا في الأوزان والقوافي وموضوعاتهم، فإن أهم

خصائص عمود الشعر ظلت مسيطرة على جميع تلك الحركات التي كانت تجديدية حقاً. حتى ظهرت موجة الحداثة في الشعر العربي وبتحديد، بعد الحرب العالمية الثانية عندما نشأت الدعوة إلى تطوير أوزان الشعر وقوافيه بما عرف بحركة الشعر الحر، ثم ظهرت حركة جديدة تدعو إلى فلسفة الشعر العربي ليجد له مكانا في صورة الشعر العالمية المتطورة. هذا وقاد الحركة الأولى شعراء عراقيون على رأسهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. وعليه فإن الشعر العربي الحديث قد استطاع انطلاقاً من العراق أن يلعب دوره الرائد والمحفز في مشروع التحول الثقافي والاجتماعي وحضاري. 8(محمد العبد حمود، 1986م 23-24) وهؤلاء يعرفون أن الروح العربية روح شعرية بامتياز، وأن الشعر العربي كان على الدوام التعبير الأسمى عن تطلعاتها والسجل لتحركاتها كلها، وهكذا تعرض مشروع الشعراء العراقيين إلى حركة الاعتراضات الواسعة من طرف المحافظين العرب. 9(غالي شكري، 1999م /182)

-4- تجليات الفكر الاستشراقي في شعر أدونيس:

كثر الحديث عن منجزات المستشرقين حول الثرات العربي سواءً أكان شعراً أم نثراً، إبداعاً أم فكراً لما أنجزوه من تحقيق وترجمة ونشر وبقيت أعمالهم منحصرة بين ماهو أدبي وما هو فكرى،في سياق مايؤثرون به في التراث العربي الإسلامي عامة.

وانطلاقا من هذا وبتحديد حولت أن أرصد بعض المظاهر الاستشراقية عند شعراء الحداثة، وخصصت جانب من شعر زعيم الحداثي أدونيس – علي أحمد سعيد- واقتصرت لبعض الجوانب التي ميزت الفكر الاستشراقي في شعره، وعقد مقارنة بينه وبين المستشرقين الحداثيين، وموقفة من اللغة العربية والتراث العربي، باعتبار أن التراث جامع لعدة مظاهر (كالحضارة – الدين – الثقافة .....). إذ كان موقف العدائي الاستشراقي حول التراث العربي واتسمت أعمالهم بالتحيز والعداء دائما، لكن ظهروا مستشرقون من رحم هذه الأمة وتمردوا عليها. ونجد أدونيس كان فكره استشراقي بامتياز حيث نجده أدرج أفكار المستشرقين في شعره حقا في جوانب متعددة.

- 4-1-ففي جانب اللغة:

دأب أدونيس على مفاجأة المتلقي بإقامة ارتباط غير منتظر بين الكلمات التي يبني بها عباراته وجمله، كما أن الكلمة لديه هي غيرها في معجم العادة، لقد تغيرت دلالاتها، وتغير الإطار والتركيب اللذان تندمج فيهما.

وللوقوف على ذلك نأخذ مثالا من شعره من خلال المقطع التالي: 10(كمال خير بيك،1986م/ 42-43)

ونادرٌ الأسْود

كان الصَدى وكان

يجلس بين القمر الجائع والبستان

يكشف الظل، يغطي جوعَه وكان

كالدهر فلاحا من الفرات

يخيط جرحَ الماء

يمشي وتمشي خلفه السَماء

هكذا تبدو الصلة بين المفردات لا صلة بينها في السياق كالصدى، والقمر الجائع، والدهر، والفلاح، وجرح الماء، والسماء، والظل... وتبدو تبعا لذلك ثورة أدونيس على المنطق العادي لمفهوم الكلمات في هذا السياق، لتدل على أشياء غير موجودة في واقع الأمر على الإطلاق، أليس هذا موقف استشراقي محض؟. ولو حاولنا المقارنة بينهما لوجدنا أن هناك مواقف في الفلسفة المعاصرة واللسانيات الحديثة تؤكد أن الفكر لا وجود له إلا في شكل لغوي، **ولا وجود للغة خالية من المعنى والدلالة.** 11(أدونيس،بدون سنة طبع/207) هذا الموقف نجده عند دي سوسير وإميل بن فست و مرولو بو تيو و كريستفا 12(الأستاذ طيبي، محاضرات طيبي،2015) فها نحن نجد أنفسنا عند شاعر عربي يفند وينقد كل ذلك، وهو شاعر عربي معاصر.

لقد نقل أدونيس اللغة من وظيفتها في التوصيل الإفهام إلى وظيفة تركيبة خارج مجال المجاز. فإذا كان البلاغيون قد عرفوا الظاهرة المجازية بأنها: استعمال للكلمة في غير ما وضعت له للمبالغة، والاتساع، فإن أدونيس قد تجاوز ذلك الحد إلى صور متمنعة عم حدود المجاز وسياجه.

-4-2- في جانب الإيقاع والوزن:

عجز المستشرقون عن وصف ما جال في خواطرهم حول النظام الإيقاعي للشعر العربي ما لم يعجز عنه رواد الشعر المعاصر في تجاوزهم ورفضهم له.

وُجد الشعر في الأصل للتغني لما فيه من نبرات موسيقية متكررة، وما هذه النبرات إلا القوافي التي تتردد عبر الأبيات. لذا فوجودها في القصيدة شيء ضروري لوجود شعر دقيق في تكونيةالموسيقي13 (موقع الانترنت، النور)وفي هذا

الصدد يعتبر صفاء خلوصي الشعر العربي أدق أشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلا عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه، وهو ما لا نجده في كثير من اللغات14 (عبو عبد الناصر، 2016/ 88)ولما كانت حركة الشعر الحداثي قد جعلت أول أهدافها تفتيت موسيقا الشعر القديم، كان لبدا أن يمس هذا نظام القافية باعتباره جزءاً من ذلك البناء الموسيقي العام. وارتباطا بموضوع الحداثة الأدونيسية يمكن تسجيل انتهاء دور القافية مع أدونيس بوصفها ضوءا أحمر أو علامة وقف إجبارية.

بل تعد محطة وقوف اختيارية للشاعر من أجل أن ينفس عن مشاعره وأفكاره قبل أن يجدد الرحلة. 15(علامات نقدية، 11، ج 41 /100)

تلك بعض قسمات الشكل الشعري الأدونيسية ونسرد بعض الملاحظات التي قدمها أحمد المعداوي المجالطي

1. نسجل مع الباحث المجاطي أحمد، أن أدونيس ليس حجة في موضوع حركة التجديد موسيقا الشعر، لأنه في رأيه لم يترك بابا من أبواب الخرق العروضي إلا طرقه. ويجدر القول هنا إلى الحماس لدي أدونيس في إحداث فوضى وثورة إيقاعية شاملة ومتميزة، وسانده كل من محمد بنيس، وكمال خير بك، وزوجة أدونيس خالدة سعيد.
2. ويقولها الناقد كاظم جهاد، وتتعلق بوسمة لشعر أدونيس بخاصية اللعب الشكلي أو الخطي الذي لا يضيف شيئاً إلى التجديدات المحققة على أيدي الدادائيين، وأبو لونير لطبوغرافية القصيدة، بل إنه يقصر عنها أولا، ولا تجد له تبريرا داخليا في طبيعة تجربته الشعرية ثانيا. والأنموذج الفاضح يتمثل هنا في مفرد بصيغة الجمع حيث يستعير الشاعر رموز الرياضيات والهندسة: (أنا تساوي أنا طعام لا يدخل المعدة / لا يعود إلى الفم. يبقى بين الحلقوم والمعدة) إلخ.. ومن هذا أيضا لجوءه إلى التعداد الحسابي، كما في قبرص من أجل نيويورك:

في تلك الناحية حفلة جاز.

في هذا البيت شخص لا يملك غير الحبر.

في هذه الشجرة عصفوريغني.16 (مجلة الوحدة،1991 /799)

وغيرهذا كثير.

في الجانب التراث العربي:

يصرح الشاعر أدونيس في كتابه **الثابت والمتحول لايمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، ويتخلص من المبنى التقليدي الإتباعي.**

وهذه دعوة صريحة جاهزة للثورة على الدين الإسلامي، والقيم العربية والأخلاق الإسلامية، ثم يقول في مقابلة معه في مجلة فكر وفن عام 1987م (إن القرآن هو خلاصة ثقافة لثقافات قديمة ظهرت قبله.... وأنا أتبنى التميز بين الشريعة والحقيقة، أن الشريعة هي التي تتناول شؤون الظاهر، والحقيقة هي التي يعبرون عنها بالخفي، والمجهول، والباطن، ولذلك فإن اهتمامي بالمجهول ربما يأتي ويتغبر باستمرار، وهذا ما يتناقض مع الدين).

يقول الدكتور عوض القرني الكويتي:((يعتبر أدونيس المنظر الفكري الحداثيين العرب الذي أخذ على عاتقه نبش كتب التراث من اجل استخراج منه الشاذ ومنحرف من الشعراء و الأدباء والمفكرين من أمثال بشار بن برد، وأبي نواس لأن في شعرهم كثير من المروق عن الإسلام. ويصرح بعظمة لسانه انه لا يحب التراث العربي الإسلامي بل هو حاقد عليه و نظرته للعرب مستقاة من فكر استشراقي عدائي))17 (كاظم جهاد أدونيس، 1991م/22-23)

من أقواله الخبيثة، بأنه يكره جميع الناس، إلى جانب أنه يكره الله تعالي حيث يقول في أعماله الشعرية الكاملة:

أكره الناس كلهم.

أكره الله والحياة.

أي شيء يخافه.

من تخطاهم ومات.

لكن من يزعم هكذا؟ الإجابة واضحة المستشرقون المتعصبون هم الذين يمجدون الفكر الوجودي لفلسفة، سارتر والفلسفة الإلحادية. كما نجده يساوي هذا الشاعر الحداثي، الخبيث بين الله والشيطان تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا، حيث يقول: 18(عوض القرني، 2010/29-30)

من أنت؟.

من تختاريا مهيار؟.

أنَى تجهت.

الله أو هاوية الشيطان.

هاوية تذهب أو تجيء.

والعالم اختيار.

لا الله أختار.

ولا الشيطان.

كلاهما جدار.

كلاهما يغلق لي عيني.

هل أبدل الجدار بالجدار؟.(الأعمال الكاملة أدونيس/210)

ومن مواقفه أيضا نجده يعتبر الدين عائقا أمام نهضة العرب، والعربي في كتابه" صدمة الحداثة" شخص ما ضوي يستخدم موروثة لكي يفهم كل شيء، ثم يتحدث عن الإسلام وكأنه مستشرق في ثوب عربي زاعما التراث العربي مومياء جامدة. وفي الختام نتوصل إلى نتائج من هذه الجولة القصيرة في رحاب الحداثة الأدونيسية .19(عبد العزيز، 1998م/102-103)

1. دعوة أدونيس للتخلي عن تراثنا وهويتنا وهذا مظهر استشراقي صرف.
2. أدونيس إنسان حاقد وناقم على التراث العربي والحضارة الإسلامية وهذا ما لا يخفى من انجازات المستشرقين.
3. أدونيس يجور على التاريخ لصالح النظرة الأحادية ذات المنظور الحداثي.
4. أدونيس يدعو إلى محاربة اللغة العربية وذلك بخرق النظام العام لها وجعل الغموض أساسا لها، أليس هذا ما دعا إليه المستشرق اليهودي البريطاني دافيد صموئيل مارجوليوث؟.

الخاتمة:

وأخيرا نجد أن الفكر الاستشراقي تجلى حقيقة في شعر أدونيس، وسنذكر مراوغته وتستره عما بدر منه من أفكار عدائية للتراث العربي عامة، حيث يقول " بلى.... إنني أدعو إلى نوع من الانفصال عن الماضي ممتثلا بما أسميه البنية الماضوية بمختلف أشكالها وأبعادها، وما أسميه أيضا بالثبات والإبداع والنمطية المذهبية، فأنا أدعو ولا أتردد في ذلك ولن أتردد..... أطالب بالانفصال عن الرماد لا عن اللهب.

مرة أخرى هذا تعصب كبير تجلى في أدب الحداثي أدونيس. إن المجددين في التراث العربي كأبي تمام وأبي نواس ومن عاصرهم عبروا بطريقة جديدة دون أن يقطعوا اتصالهم بجوهر الماضي، فمثل هذا الانقطاع يقتل الشعر ويستحيل للشعر أن يحيا بهذا الفكر أقصد الحداثي عند شاعر عربي يدعو إلى ما مجده المستشرقون.

قائمة المراجع والمصادر:

1- الأعمال الشعرية الكاملة- لأدو نيس- دار العودة –بيروت- لبنان –ط1 سنة 2000م

-2- حامد أبو أحمد، نقد الحداثة ، دار المنتخب العرب نبيروتن ط1- 1994م

-3- سامي مهدي، افق الحداثة وحداثة النمط في الشعر العربي، مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا بدون سنة الطبع

-4- طراد الكبيسي، كتاب المنزلات منزلة الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط1 سنة 1987م

-5- عبو عبد الناصر -الإيقاع الشعري بين الأمس واليوم- دار الأمة الجزائر-الطبعة 2 سنة-2016

- 6- علامات نقدية، 11، ج41،(مس)

-7- عوض القرني- الحداثة في الإسلام- دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر- الطبعة- 1 سنة -2010

-8- عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية- سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت -أبريل -1998م

- 9- غالي شكرين شعرنا إلى أين؟- دار الشروق- ط1- بيروت- لبنان- 1991م

-10- فاضل ثامر، مدارات نقدية وجدل الحداثة في الشعر، دار القلم، دمشق الطبعة الثامنة، 1420هـ2000م

-11- كاظم جهاد أدونيس- منتحلا إفريقيا الشرق- 1991

-12- محمود شلبي، التأصيل والحداثة في الشعر العربي ،دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ط أولى سنة 1999م

- 13- محمد العبد حمود- الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظهرها- دار الكتاب اللبناني –بيروت- لبنان -ط1 - 1986م

-14- محاضرات جامعة مولاي الطاهر- سعيدة- الأستاذ طيبي- يوم 15-04-2015 -مدرج مفدي زكريا

-15- مجلة الوحدة -عدد مزدوج 83/82 يوليو – أغسطس 1991 مقال البنية الإيقاعية الجديدة ----احمد المعداويا المجاطي

-16- ندوة ثقافية، بعنوان سقطة الحداثة والخصوصية الغربية،مجلة البيان الصادرة، من المنتدى الإسلامي

See more at: http://www.alnoor.se/article.asp?id=18136#sthash.xYweWRZl.dpuf -17-

Faculty of letters, languages and arts,
University of Saida.- Dr. Moulay Tahar.ALGERIA

Atras

An academic peer-reviewed journal issued by
Faculty of Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Moulay Tahar. Algeria
Devoted to critical and linguistic studies

Address: Atras review, Faculty of Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Moulay Tahar
Tel &Fax: 048476888 BP: 138 Cité En-nasr Saida 20000 Algeria

E-mail: revue.atras@univ-saida.dz
Site web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

ISSN: 2710-8759

Depot Legal: Janvier 2021

ATRAS is semestrial international Academic Review issued by the faculty of letters, languages and arts, University of Saida Dr Moulay Tahar, Algeria. It is interested in publishing academics researches in the fields of critical and linguistic studies. The decision for accepting publishing scientific articles refers to the recommendations of the scientific advisory committee. The Review is a space of expression which opens perspectives to all researchers in linguistics and literature in Arabic, in English and in French.

The Journal Family Members

- **Honorary Director:**
- Pr. Fethallah Ouahbi TEBBOUNE the University Rector
- **Director and Publishing Officer:**
- Dr. Mohammed Yacine MESKINE: Dean of the Faculty of Literature, Languages and Arts
- **Editor in Chief**
- Pr. Laouari BELGUENDOUZ
- **Deputy Editor-in-Chief:**
- Pr. Abdelkader RABHI
- **Secretary of the Journal:**
- Dr. Chikh DAHMANI
- **Editorial Board:**
- Pr. Abdelkader RABHI, Dr. AbdelKrim OULD SAID, Dr Houari BESSAY, Dr. Djamel BENADLA, Dr. Hanaa BERRAZOUG, Dr. Fouzia BENOUALI, Dr. Amina ABDELHADI, Dr. Nabila ABDELHAMID, Dr. Nawal BOUBIR,
  Dr. Abdeslam MORSLI, Mrs. Iman AZAZGUA, Mrs. Hatem AMRANI,
  Mrs. Nafissa BENYAKHLEF.
  - **Scientific Journal Committed Board:**
- Pr. Ahmed YOUSSEF. Soltan KABOUS University, Saltanate of Oman;
- Pr. El Hadj DAHMANE. Haute Alsace University, Mulhouse Colmar ,Strasbourg, France,
- Pr. John Paul BRONKARD. University of Geneva Switzerland,
- Pr. Jean Michael ADAM. University of Lausanne Switzerland,
- Pr. Bilal WISSI. University of Kairouan, Tunisia,
- Dr. Abdelhamid BOUGATF. University of Sfax, Tunisia.

- Pr. Abdekader FIDOUH. Qatar University,
- Pr. Abdelhak BALABED. Qatar University,
- Pr. Abdelallah AL-ACHI, University of Batna, Algeria,
- Pr. Mokhtar HABBAR. University of Oran, Algeria,
- Pr. Nasseur STAMBOUL. University of Oran, Algeria,
- Pr. Amina BELLALA. University of Tizi Ouzou, Algeria,
- Pr. Abdelkader SALAMI. University of Tlemcen, Algeria,
- Pr. Mazari CHAREF. Saida University, Algeria,
- Pr. Mohamed BALOUHI. University of Sidi Bel Abbes, Algeria,
- Pr. Mohamed MELLOUK University of Sidi Bel Abbes, Algeria,
- Pr. Brahim OUARDI , University of Saida, Algeria,
- Pr. Boualem MEBARKI, University of Saida, Algeria,
- Pr. Dr.Saddar NOUREDDINE University of Mascara, Algeria,
- Dr. Ezzeddine BAKKERIA. University of Algiers, Algeria,
- Pr. Saadane BREIK. University of Naama, Algeria,
- Pr. Meriem HADDAD. University of Biscra, Algeria,
- Dr. Wahiba HATEM. University of Bijaya , , Algeria,

- **Technical teams**

- Fatima GUERROUDJ.
- Aounia ELAROUBI.
- Lakhdar GUERROUDJ.

Sommaire

-Les voix de l'altérité dans le langage faresien,

Michele EVILACQUA 06

- Vers une approche transculturelle du texte littéraire dans les établissements scolaires, **Cas du secondaire qualifiant,**

Yassine KARTIT..... 21

-La théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre,

Mohammed Yacine MESKINE 33

Les voix de l'altérité dans le langage faresien

The voices of otherness in the language of Nabile FARÈS

Michele BEVILACQUA
Université de Salerne, mibevilacqua@unisa.it

Reçu le:06/04/2020 ***Accepté le: 15/07/2020*** ***Publié le: 31/01/2021***

Abstract:
The importance of searching for common values, accepting the right to be different, the right to criticism, giving the right to singular histories, old and new languages, which make it possible to reduce injustices and promote gender equality, to allow otherness to express itself and to promote what is essential: This is the aim of Nabile FARES, a polyhedral French-speaking Algerian writer who, in his literary career, has several times questioned the role of the other in relation to himself, using a very colorful language to give an "open" image of differences, as in the case of his work " L'exil au feminine". In our contribution we have sketched a discursive portrait of the language used in that book to analyze the way in which FARÈS approaches the role of women in the Algerian socio-cultural context, transforming their otherness into a common vision.
Keywords: Nabile FARÈS– women's voices.

Résumé
L'importance de rechercher des valeurs communes, admettre le droit à la différence, le droit à la critique, donner droit de cité à des histoires singulières, employer de nouveaux langages qui permettent de faire reculer les injustices et favoriser l'égalité des sexes, de laisser s'exprimer l'altérité et de favoriser l'essentiel : cela est le but de Nabile FARÈS, écrivain algérien polyédrique qui, dans sa carrière littéraire, s'est interrogé plusieurs fois sur le rôle de l'autre par rapport à soi-même, en utilisant un langage très bariolé pour donner une image « ouverte » des différences, comme dans le cas de son œuvre « L'exil au féminin ». Dans notre contribution nous essayons d'esquisser un portrait discursif de la langue utilisée dans ce livre afin d'analyser dans quelle manière FARÈS aborde le rôle des femmes dans le contexte socioculturel algérien, en transformant leur altérité en une vision commune.
Mots-clés : Altérité - Nabile FARÉS - voix de femmes

Michele BEVILACQUA, e-mail: mibevilacqua@unisa.it

1. INTRODUCTION

Déconstruire le regard humain sur l'altérité des genres est une tâche de notre temps. Ce qui se joue c'est l'être commun, le vivre ensemble.La pensée occidentale considère que ses valeurs au sujet des femmes et de la société, de l'espace, de la loi, des rapports à l'autre sont les seuls valables, alors qu'ils peuvent poser des problèmes pour d'autres cultures. L'importance de rechercher des valeurs communes, admettre le droit à la différence, le droit à la critique, donner droit de cité à des histoires singulières, employer de nouveaux langages, qui permettent de faire reculer les injustices et favoriser l'égalité des sexes, de laisser s'exprimer l'altérité et de favoriser l'essentiel : cela est le but de Nabil FARÈS, écrivain algérien polyédrique qui, dans sa carrière littéraire, s'est interrogé plusieurs fois sur le rôle de l'autre par rapport à soi-même, en utilisant un langage très bariolé pour donner une image « ouverte » des différences, comme dans le cas de son œuvre L'exil au féminin. Pour lui, l'échange de visions sur le sens humain, la société et le monde ne peuvent pas être évités. Dans notre contribution nous esquissons donc une étude de la langue utilisée dans le livre cité ci-dessus a fin d'analyser dans quelle manière FARÈS aborde le rôle des femmes dans le contexte socioculturel algérien, en transformant leur réalité en une vision commune.

2.Nabile FARÉS et les « voix plurielles »dansson écriture :

Écrivain d'expression française1, Nabile FARÈS écrit des textes « inclassables », comme les définit Zemmouri (Zemmouri, 2005 : 1), qui sortent du cadre des genres littéraires traditionnels et dans lesquels le travail sur l'écriture atteint des limites extrêmes ; en effet, du point de vue idéologique, ces textes s'inscrivent dans une contre-culture qui va à l'encontre de la culture dominante et officielle. L'écrivain poursuit dans son œuvre, qui est le lieu de la subjectivité, un questionnement sur l'être humain à travers la réflexion sur soi et les autres, au moyen de l'écriture et de l'imaginaire. À travers la création littéraire, il paraît préoccupé par la recherche du sens et fait de son œuvre un espace où s'expriment des valeurs (Zemmouri, 2005). Cette conception du texte littéraire nous sert d'hypothèse de lecture de l'œuvre farésienne où, aussi bien à travers

l'imaginaire que le discours d'idées, l'auteur défend une vision de l'être humain, des rapports humains et des valeurs qu'il désire faire prévaloir. L'œuvre de FARÉS est le lieu des paradoxes. Son écriture 2est celle de la subjectivité et tourne souvent autour de la recherche, la construction et l'affirmation du moi ; mais elle est en même temps un appel de l'autre, une ouverture sur l'autre, voire une passion de l'altérité 3. La langue farésienne dépasse les différentes règles et catégories du roman algérien (Chikhi, Lazali, Chibani, 2019), puisqu'elle a apporté avec elle toutes ses nouveautés, les changements et modifications effectuées à travers la rénovation : les textes de FARÉS se donnent comme le lieu de l'écriture de la révolte et de l'éclatement des genres littéraires, car il a développé à outrance la transgression des limites du genre romanesque (Roche, 1976).L'élément le plus frappant du langage dans les écrits de FARÉS, c'est la présence remarquable de la langue orale, ce qui donne naissance à une écriture originale, car « tout message linguistique construit avec émission de sons articulés et des actes d'audition complémentaire, appartient à l'ordre de l'oral (Peytard, 1968 :29) ».Cependant, l'originalité réside même dans la transgression de l'oral à l'écrit, ce qui nous donne cette impression de ne plus lire mais d'écouter et c'est la raison pour laquelle FARÉS accorde une grande importance à la parole, en optant aussi pour une écriture polyphonique 4 dénotant la présence dans le discours de « voix » distinctes de celle de l'auteur de l'énoncé (Moeschler, Auchlin, 2018). À cet égard, Kristéva explique que « le roman polyphonique est pluralité des langages, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse, sans, et sans axial. Le 'fantastique', l''onirique' et le 'sexuel' parlent ce dialogisme, cette polyphonie non finie, indécidable (Kristéva, 1970 : 15) »5.Or, la langue farésienne se trouve remarquablement touchée par la polyphonie 6:voix plurielles, variété de registres et d'accents, interpénétrations d'ordre énonciatifs (Cheikhi, 1998), discursifs ou historique aussi, et mélange des codes linguistiques (arabe, français, oral, écrit, etc.).Cependant, l'écrivain algérien s'intéresse non seulement à la réalité esthétique de la langue d'écriture, mais aussi à la réalité historique la plus complexe (Cheikhi, 1998) :« La modernité d'un texte, tel le lieu

théâtral où la cité, interroge sont temps, serait au-delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé futur, d'un passé (déjà) devenu futur ; en ce sens que la modernité présente le paradoxe et l'antinomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou l'incroyance d'origine […].Promu

à cette fracture, le texte littéraire est fait du recouvrement de ces ruptures historiques, contenues et lisibles, audibles autant dans les transformations linguistiques que cette cryptographie narrative (FARÉS, 1992 :12).FARÉS veut exprimer l'inconcevable, l'incompréhensible et l'impossible, se donnant comme condition primordial la déconstruction, en abandonnant les modèles littéraires traditionnels. Ce qu'il fait prévaloir dans ses œuvres c'est la voix de l'interculturel, ce qui l'amène à construire un imaginaire qui explore les voies du pluralisme culturel 7et instaure des lieux de sens symbolisant l'ouverture, le métissage, l'échange et la tolérance. Les textes farésiens sont le lieu du cosmopolitisme (Chevalier, 2005) ; on y assiste à la confluence des cultures à travers la rencontre des femmes et des hommes venus d'horizons divers. Son œuvre apparaît comme un appel à la tolérance, au respect et à l'amour de l'Autre, à l'équité et à la paix entre les différents êtres humains. À travers ses textes, l'auteur défend le choix de la rencontre entre différents genres et cultures. L'inscription dans une appartenance singulière débouche chez lui sur une ouverture sur les autres, la reconnaissance et l'échange. L'écriture apparaît comme le lieu de la polyphonie interculturelle qui découle du refusd'une culture unique et fermée (Zemmouri, 2005). Face à l'instrumentalisation de la religion et à la perte des valeurs, aggravées par des réactions aveugles, la langue de l'écrivain algérienest testée et elle peut avoir des difficultés à traduire la réalité pour corriger les dérives et maintenir vivante la diversité humaine : donc pour éviter la dérive, l'écriture farésienne redouble les efforts, afin d'empêcher l'isolement et l'opposition dans une Algérie qui symbolise la civilisation et la pluralité linguistique. De plus, Nabile FARÉS court souvent à la parodie pour dénoncer et dénigrer certains aspects de la réalité sociale de l'Algérie, en se cachant derrière la voix narrative (Achour, 1990).

3 Les discours des femmes dans « L'exil au féminin »

Aux origines de l'écriture faresienne se trouvent aussi les femmes, celles qui ont le don du conte et à lesquelles FARÉS consacre le recueil de poèmes « L'exil au féminin », écrit en 1986 (Farès, 1986)8.Dans ce recueil poétique, à l'exil territorial d'un groupe de femmes, s'ajoute un exil intérieur et social de la figure féminine qui se construit en tant que signe par les métaphores et les espaces blancs qui occupent certaines pages. En cela, l'écrivain fait de la langue française l'espace voyageant dans « une langue devenue plusieurs (Farès, 2012 : 124) ». Ses contes sont à leur façon un lieu généalogique de narrativité mythique qui archive les structures de la représentativité du monde et de ses angoisses9.Chaque poème de ce recueil propose une scénographie qui fait jouer un geste, une parole, un mouvement, un déplacement ou une souffrance (Chikhi, 1997). Dans la première section de l'œuvre, « Clandestine de la langue », le poème « Sortie », daté d'août 1984, ouvre le recueil faresien, où le poète emprunte un itinéraire de la figure de la femme algérienne, nommée avec le prénom personnel « Elle », qui entre dans l'espace cognitif de l'écrivain :

« Elle a l'ombre d'une voix que je connais bien. » (EF, p. 11)

L'itinéraire se dessine dans la densité en croissance des vers, qui de trois passent à six vers, avec le pronom « Elle » qui devient « Je », en contemplation-reconnaissance de l'imminente intimité(Chikhi, 1997) :

« Je pense alors à ce premier exil où mon corps fut pris d'une longue attente. » (EF, p. 12).Ce changement de personne permet de décrire le pronom « je » comme renvoyant non à « celui qui parle », mais à l'être qui d'après l'énoncé en est l'autrice (Moeschler, Auchlin, 2018). En effet, la locutrice met en scène dans parole d'autres voix que la sienne : la voix de celle qu'elle s'adresse et la voix de n'importe quelle femme à la troisième personne, en se posant en non-responsable du discours (Maingueneau, 2017) et en restant neutre quant à la vérité de ce qui est dit. En tournant la page il y a la date de juillet 1985, une année après, mais sans titre, avec un fragment de prose sur cinq lignes, un espace blanc et une reprise en suspension au milieu de la page du fragment de vers :« …n'existaient plus les rivages. (EF, p. 12).

Ensuite, à la ligne, deux tercets brachylogiques ; le texte n'occupe que la moitié de la page, tandis que l'autre moitié est livrée au blanc, un espace blanc vaste qui ouvre à la pensée. L'instance poétique du pronom « Je », qui contemple l'« Elle »,dévient le pronom « Nous » à la page suivante, engagé dans l'évocation du premier exil :

« Nous fûmes surpris de leur forces
Au détour de leurs langues… » (EF, p. 13)

À cet égard, nous remarquons que les femmes farésiennes ne se contentent pas d'exprimer leurs propres opinions, mais elles font constamment entendre diverses autres voix, plus ou moins clairement identifiées, par rapports auxquelles elles se situent. Bakhtine, qui considère l'œuvre littéraire en tant que travaillée par le dialogisme et la polyphonie (Bakhtine, 1978, 1998), trouve écho auprès des textes de FARÈS, qui apparaissent comme une illustration très forte des concepts bakhtiens, où le locuteur cumule plusieurs rôles, à savoir celui qui construit l'énonciation, celui qui sert de point de repère aux embrayeurs et finalement celui qui est responsable de ses propres points de vue. De même, pour ce qui est de la structure, Chikhi esquisse que :

« On notera au passage la structure consonantique en ur, our, or, ir, re, ro, ar, à raison de deux syllabes identiques au moins par ligne et par vers : « premier », « corps », « pris », « dures chambres », « soir », « journées », « finir », « lèvres », « dure lèvre », « frottait », « ouvert », « rivages », « échardes », « navire », « conservait », « malgré le froid », « ouverture », « terres ». »(Chikhi, 1997 : 181)10

Or, le texte accentue la même structure consonantique et le rythme 11: six vers au total regroupés dans la partie supérieure de la page, divisées en petites strophes de deux vers. Toutefois, en tournant la page, le blanc devient de plus en plus envahissant, car l'espace de la parole diminue : quatre vers sur la page de gauche et trois sur l'autre à droite, le reste n'est qu'un énorme espace blanc qui désoriente le lecteur qui suit l'itinéraire personnelle de ces femmes. D'une manière analogue, aux deux pages suivantes, en nous donnant une image d'un langage bref (Lafon, 1997) qui veut substituer la présence des vers avec l'absence. Dans les pages qui suivent, le texte s'affirme plus nettement par le biais de la prise de parole,

en terminant avec l'espoir d'un instant à saisir :

« Un instant, elle attendit que la pluie cesse.
L'instant d'après, nous n'étions que de frêles ombres
sous le jour… »(EF, p. 21)

Puis il y a le « Poème orphique », où du premier au dernier jour se déroule le récit de l'Hégire : en effet, avec le titre évocateur de « L'Hégire, le premier jour », FARES revient sur les « pointes avides de la langue », à savoir :

« Quel froid intense sur la mer : pointes avides de la langue (nous voulons ajuster leurs voiles, les lever) puis les lancer sur la mer immense où déjà soufflaient les forces de leurs mondes […] » (EF, p. 22)

Le pronom « Nous » masculin jusqu'à ici, en contemplation des femmes, se transforme en un « Nous » que des femmes, avec un emploi itéré du pronom qui parcourt tout le roman :

« Nous observions la montée des voiles
Tendues vers le Levant.
Et à peine levées
Nous implorions. » (EF, p. 23)

En reprenant à la page suivante avec :

« Nous implorions :
Jeunes femmes nouées
Aux armes des voyages… » (EF, p. 24)

Effectivement, nous constatons que sa langue s'offre comme le lieu de médiation sur les relations entre les femmes ; elle défend un humanisme qui vise à dépasser une identité négatrice de l'autre et qui exalte l'altérité comme l'autre face ou l'autre partie de soi. Les textes de Nabile FARÈS délivrent un message de paix et de solidarité entre les êtres humains dans un monde où les diverses sociétés, à des degrés divers, produisent des systèmes de domination, de la répression, de la discrimination, de l'exclusion, de la marginalisation, dont est victime l'« autre » à cause de sa différence par rapport au genre, à la couleur de peau de la classe dominante ou par rapport à l'orthodoxie religieuse, politique et idéologique. Les vers se lisent dans un mouvement alterné de contraction qui se manifeste dans les ellipses fréquentes des rares verbes ; ils se déroulent dans la juxtaposition

substantifs et de prédicats qualificatifs en se répétant cependant : « implorer », « être », « avoir»

« Elles imploraient
Voyelles inévitables
Le Passeur de Monde
Pour leur don légitime
De lèvres perceptibles. » (EF, p. 24)

Ainsi les femmes s'expriment par gestes, avec un langage corporel bien expressif qui nous permet d'avoir une image très claire d'elles et d'être capables de nous identifier à leurs mouvements :

« Elles entouraient leurs corps
D'actes jamais vus :
Exemplaires.
Elles dirent –
Acte – Si en moi
L'Autre
Fut désigné
Entre-monde suspendu
Aux regards de l'Intense. » (EF, p. 25)

Pour le regard farésien, elles sont « exemplaires » pour l'humanité, qui ne peut que s'inspirer d'elles. À la page 33, on trouve un exemple des modes divers de conversation du soi féminin, en nous donnant une photographie de l'âme des femmes en question :

« Nous écoutions le sel
Et la mer joyeuse
Celle qui pourrait
Devenir un jour
L'épure de leurs élancements. » (EF, p. 33)

Femmes et nature sont deux champs lexicaux récurrents et interdépendants : ils sont en lien constant dans ses discours, des figures de liberté et d'une vaste beauté qui ne cesse de s'exprimer. Ensuite, dans d'autres passages, nous avons remarqué la présence de différentes descriptions concernant la figure féminine avec un usage très bariolé

d'adjectifs et substantifs, comme de figures de rhétorique qui « hyperbolisent 12» leur esprit :

« Femmes aux cueillettes dénouées » (EF, p. 39)
Une autre dit Vibrante : « Même l'orage
Ne peut arrêter notre avance… » (EF, p. 41)
« Rêves des jeunes femmes entrevues. (EF, p. 45)
[…]
« voyageuses infatigables de l'aube »(EF, p. 46)
« […] comme de vieilles
incrédules habituées aux demeures » (EF, p. 46)
« Nous marchons, entre lieux semblables, sur des exiles
différents. » (EF, p. 46)
Je me souviens de la plainte de la jeune femme appe-
lante, appelée, que j'avais nommée en franchissant les
vieux exils mon rêve ma ville ma langue ma jeune ma
ravissante… … épousée… » (EF, p. 46-47)
« Jeunes mariées de l'exil. » (EF, p. 48)
« Jeunes dépositaires
De paroles anciennes
Désaxées. » (EF, p. 50)
« Leurs mains étaient agitées
Leurs tendresses prises » (EF, p. 54)
« Mère obscure des jeunes épousées » (EF, p. 58)
« Aux enfants
Des jeunes épousées… » (EF, p. 59)

L'exil estalorsune constante du parcours des femmes d'Algérie, entre contrainte et quête de liberté ;toutefois, des adjectifs tels que « jeune », « infatigable », « incrédule », nous donnent l'image d'une femme algérienne têtue et forte.

Finalement, dans la deuxième et dernière section, « La nuit imperceptible », datée juillet 1984,il y a toute une série de pronoms et prédicats verbaux qui dénotent des actions qui nous expliquent d'avantage ce que les femmes font dans cet exil. L'absence presque totale designes de ponctuation dans les phrases donne une idée d'une écriture ambigüe, et qui s'éloigne,
Complètement des conventions traditionnelles d'écriture

(Anokhina, Davaille, Sanson, 2014) :

« Elles disaient (EF, p. 68)
Elles murmuraient (EF, p. 69)
Elles chantaient (EF, p. 70)Elles énonçaient (EF, p. 71, p. 72)
Elles regardaient (EF, p. 73)
Elles approuvaient (EF, p. 74)
Elle disait : (l'une d'entre elles) (EF, p. 75)
« Elles disaient » (EF, p. 76)
« Elles attendaient » (EF, p. 78)
« Dans leurs sommeils
Elles se tournèrent
Vers l'universelle cité
[…]
Elles parlèrent
Comme si elles s'étaient éveillées
Dans un premier rêve de monde. » (EF, p. 80)
« Elles chantaient simplement
De dignes lieux d'amour. » (EF, p. 89)

Son écriture, en effet, est presque toujours un jeu avec la « norme linguistique », englobant, selon le Trésor de la langue l'ensemble de règles:

« définissant ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue, ce à quoi doit se conformer la communauté linguistique au nom d'un certain idéal esthétique ou socio-culturel, et qui fournit son objet à la grammaire normative ou à la grammaire au sens courant du terme ; tout ce qui est d'usage commun et courant dans une communauté linguistique et correspond alors à l'institution sociale que constitue la langue »13.

Quant aux femmes, la parole est ce qu'elles ont en commun, le désir de liberté, d'évasion, le désir de chanter et simplement de célébrer l'amour. FARÈS leur donne le pouvoir d'exprimer ce qui n'est pas visible dans la réalité et qu'elles seules peuvent communiquer, parce qu'elles sont capables d'aller au-delà, jusqu'à l'exil. De fait, nous remarquons que le discours farésien annule l'altérité des genres, à travers un chemin de lecture du texte qui nous permet enfin de nous ouvrir à leur destin et de les accompagner dans ce long exil.

4. Remarques pour conclure

À partir de l'analyse de l'œuvre faresienne, nous avons constaté que l'écriture de Nabile FARÉS exalte la dimension la plus profonde de l'altérité, représentée par la femme par rapport à l'homme, en orientant le lecteur vers une rencontre avec l'identité féminine. Autrement dit, l'« autre » peut être marqueur de notre ouverture sur le monde pour comprendre que l'altérité, même de genre, c'est tout simplement connaître mieux notre dimension intérieure, et donc la confirmation qu'il y a de l'égalité dans la diversité humaine.

Le discours poétique apparait, alors, comme une nécessité vitale pour l'écrivain et pour celui qui lit son œuvre, et qui, à travers ses poésies, inverse la fonction attribuée aux mots dans les discours de haine et refus des diversités, en fonction d'ouverture à ces dernières.

Ainsi la femme, nœud de « L'exil au féminin », ouvre la voie à la libération de contraintes socio-culturelles existantes encore de nos jours dans la société algérienne, pour ouvrir les esprits à l'espoir d'une amélioration de la condition humaine par un langage déclencheur. Avec l'emploi d'une optique d' « ouverture » dans son écriture, FARÈS donne enfin une juste reconnaissance aux femmes dans l'histoire d'Algérie. Sa langue est une raison d'émancipation, et même le simple fait de lire ce texte nous projette dans une dimension d'égalité.

5. Note

1. *Cf. https://la-plume-francophone.com/2016/09/10/vie-et-oeuvre-de-nabile-fares/, consulté le 24/02/2020.*
2. *Jacques Noiray souligne que « FARES use une écriture éclatée, dispersée, jouant de tous les registres et de tous les genres : récits, légendes, poèmes en prose, calligrammes, fragments de journal intime, avec une variété et une complexité que l'on pourrait parfois qualifier de virtuosité pure, et qui s'exerce souvent aux dépens de la lisibilité. Cette écriture difficile n'est jamais gratuite. Elle est u service d'une quête impossible et toujours reprise, à travers le temps et l'espace, la mémoire et l'errance, la guerre et toutes les formes d'oppression, dans l'Algérie colonisée comme dans celle de l'indépendance, au pays comme dans l'exil. Pour dire cette impossible conquête de soi, qui est à la fois désir des origines, recherche d'un lieu et d'un nom, l'écriture fragmentaire, protéiforme et souvent délirante de FARES doit nous apparaitre comme le seul moyen littéraire possible. À travers la dispersion du récit et la multiplication des voix, c'est une personne qui se cherche et qui, dans le désordre, tente de reconstruire son histoire et son unité. (Noiray,1996 : 154).*
3. *Comme le dit Martine A. Pretceille : « Il nous faut partir d'un constat : nos sociétés sont structurellement et durablement marquées par la pluralité et la diversité culturelle. C'est une diversité à caractère exponentiel. Au sein de chaque groupe voie au sin de chaque individu, on constate une pluralisation de plus en plus forte. L'hétérogénéité est devenue le dénominateur commun de tous les groupes, que ceux-ci soient nationaux, sociaux, religieux ou ethniques. On assiste à une hétérogénéisation de fait, liée à la mondialisation notamment. Celle-ci n'a pas pour unique conséquence une homogénéisation du monde, confondue d'ailleurs trop souvent avec une forme d'américanisation. Au contraire, la mondialisation favorise et multiple les contacts, les lectures, les rencontres et entraîne une ouverture des identités. Chaque individu, même le plus casanier, est, par ses lectures, par la télévision, par internet, etc… en contact avec le monde entier. L'étrangéité est devenue quotidienne et proche. Chaque individu construit son identité selon les modalités de plus en plus différenciées en s'appuyant sur des exemples extérieurs à son groupe de naissance. » (Pretceille, 2011 : 92).*
4. *Pour un aperçu sur la théorie polyphonique dans le domaine francophone voir : Bres, Rosier, 2008*

5. *Tylkowski soutient que « […] Julia Kristeva définit le 'dialogisme', d'une part, comme 'un principe formel inhérent au langage', d'autre part, elle le présente comme 'le terme qui désigne [la] double appartenance du discours à un "je" et à l'autre. [Selon Julia Kristeva] Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot,*
6. *Maingueneau souligne que : « Au départ, cette problématique de la polyphonie a été développée en théorie littéraire par M. Bakhtine, qui disait 'polyphoniques' les romans où la voix du narrateur ne dominait pas celles des personnages. Cette problématique a ensuite été étendue à l'étude du langage, en particulier par le linguiste O. Ducrot dans les années 1980. Mais il existe diverses théories de la polyphonie ; elles se donnent pour mission de répondre à des questions comme celles-ci : comment ces voix se manifestent-elles dans un énoncé ? Quelles relations entretiennent-elles ? Quelles relations entretiennent-elles avec le locuteur qui les fait entendre ? » (Maingueneau, 2016 : 148).*
7. *La complexité et le caractère pluriel de l'Algérie est souligné dans ce passage de son roman Mémoire de l'Absent : « cette disparité de notre monde, ces morcellements qui, tour à tour, obligèrent les natifs du pays mère » (FARES, 1974 : 222).*
8. *Dorénavant on citera le recueil avec EF suivi du numéro des pages.*

9. *Cf. https://la-plume-francophone.com/2016/09/10/vie-et-oeuvre-de-nabile-fares/, consulté le 24/02/2020.*
10. *Elle ajoute à la note : « Cette structure consonantique est dominante dans les romans de FARES ; elle exprime la négation de l'autorité et se manifeste dans les moments de profusion de la parole « en rage » selon l'expression de l'auteur ».*
11. *Pour la métrique du vers on renvoie à :Mazaleyrat, 2016.*
12. *À cet égard, Paola Paissa estime que « l'investigation sur l'hyperbole met habituellement sur le même plan procédés amplifiants de nature rhétorique et moyens intensifs purement linguistiques (d'ordre morphologique, lexical ou grammatical), bien que la fonction d'intensification prévue en langue ne détermine pas nécessairement l'hyperbole » (Paissa, 2015 : 26).*
13. *Le Trésor de la langue française ajoute que : « la norme se confond avec la correction quand les sujets parlants considèrent la norme comme obligatoire. Un argument fréquent évoqué est celui de l'« autorité » des « bons » auteurs, argument qui débouche souvent sur un cercle vicieux : on cherche la norme chez les « bons » auteurs, mais on définit aussi le « bon » auteur comme celui qui respecte la norme. » (https://www.cnrtl.fr/definition/norme, consulté le 25/02/2020).*

6. Références bibliographiques

- Achour,C. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. ENAP/Bordas.
- Anokhina, O.,Davaille, F., Sanson, H. (2014). Mythes et réalités de l'écriture. Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ? *Continents manuscrits*, 2, pp. 1 – 9.
- Bakhtine, M. (1978).*Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1998).*La Poétique de Dostoïevski*. Seuil.
- Bres, J., Rosier, L. (2008). Réfractions : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones.*Slavica Occitania*, Association Slavica Occitania, 25 (25), pp. 238-251.
- Cheikhi, B. (1998). *Maghreb en textes. Écriture, histoire et esthétique*. L'Harmattan.
- Chevalier, K. (2005).Nabile Farès au miroir de l'absent. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, pp. 365-376.
- Chikhi, B., Lazali, K.,Chibani,A. (2019) *NabileFarès. Un Passager entre la lettre et la parole*.Koukou.
- Chikhi, B. (1997).Nabile Farès : d'un Exil au féminin. « Poème d'Orient et d'Occident.*Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. L'Harmattan.
- Farès, N. (1992).À propos de la modernité. *Kateb Yacine et la modernité textuelle*. OPU.
- Farès, N. (1986).*L'exil au féminin. Poème d'Orient et d'Occident*. L'Harmattan.
- Farès, N. (2012).Liberté francophone. Les voyages et découvertes littéraires de BeïdaChikhi.Douaire-Banny, A. (Dir.). *Isthmes francophones du texte aux chants du monde*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Farès, N. (1974).*Mémoire de l'Absent*, Le Seuil.
- Kristéva, J. (1970).*Introduction à la poétique de Dostoïevski de M. Bakhtine,* Éd. Seuil.
- Lafon, M. (1997) Pour une poétique de la forme brève. *América : Cahiers du CRICCAL*, n°18 tome 1.
- Maingueneau. D. (2016).*Analyser les textes de communication.* Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2017).*Discours et analyse du discours*. Armand Colin.
- Mazaleyrat, J. (2016).*Éléments de métrique française*. Armand Colin.
- Moeschler, J.,Auchlin, A. (2018), *Introduction à la linguistique contemporaine*.Armand Colin.

- Noyray, J. (1996), *Littératures francophones. Le Maghreb*. Éd. Belin Sup.
- Paissa, P. (2015), L'hyperbole, une 'figure dérivée' par excellence : revue des procédés rhétoriques d'hyperbolisation.*Tranel*, 61-62.
- Pretceille, M. A. (2011).La pédagogie interculturelle entre multiculturalisme et universalisme. *Lingua rumarena*, vol. 2.
- Roche, A. (1976).Sur l'œuvre de Nabile Farès. L'acceptabilité d'un discours politique : Nabil Farès, en marge des pays en guerre. Annuaire de l'Afrique du Nord, vol. XV.
- Tylkowski, I. (2011). La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*). *Cahiers de praxématique* 57, Montpellier,Pulm.

Zemmouri,M. (2005), La passion de l'altérité chez l'écrivain Nabil Farès. Éthiopiques. Revue socialiste de culture negro-africaine numéro 75, 2ème semestre

Vers une approche transculturelle du texte littéraire dans les établissements scolaires, Cas du secondaire qualifiant

The impact of globalization on the reception of literary texts: towards a trans-cultural perspective

Yassine KARTIT
Université Mohamed V – Rabat. y.kartit@gmail.com

Reçu le:09/04/2020 ***Accepté le: 20/07/2020*** ***Publié le:31/01/2021***

Abstract:

The worldwide consequences of the use of ICT means that we are now living within a shared unique civilization, characterized by a total openness on the world which allows people to no longer be compartmentalized in a single cultural pattern. Hence, they are able to perceive the world differently and to rethink their being through countless, unconditional discoveries of otherness. Literature, on its own, is also a striking feature in the formation of individuals and, thus, the teaching must be circumspect. It is in this sense that this study will closely examine the reception of literary texts in the Moroccan educational system, in a variety of socio-cultural fields, in order to grasp the impact that ICT has on the cognitive mechanism of representation and the processing of information by the reader.

Keywords: Education, didactics of literature, culture, identity, otherness, globalization and humanism.

Résumé:

Les conséquences planétaires des moyens de technologies de l'information et de la communication ont fait que nous vivons désormais au sein d'une seule et même civilisation, une ouverture considérable sur le monde permettant à l'Homme de ne plus être cloisonné dans un seul et même pattern culturel, débridé, il est en mesure de percevoir le monde différemment et de repenser son être par le biais d'innombrables découvertes inconditionnelles d'altérités. La littérature, de ce fait, se voit également être un dispositif marquant dans la formation de l'individu et son enseignement doit être circonspect. C'est dans ce sens que notre étude examinera de près la réception des textes littéraires dans le système éducatif marocain, et ce, dans des champs socioculturels diversifiés, pour ainsi saisir l'impact que les moyens de technologies ont sur le mécanisme cognitif de représentation et de traitement de l'information du lecteur.

Mots clés : Education, didactique de la littérature, culture, identité, altérité, mondialisation et humanisme.

Yassine KARTIT, e-mail: y.kartit@gmail.com.

1. Introduction:

Au Maroc, depuis l'indépendance, la jeunesse estudiantine a su manifestement accorder un intérêt particulier pour la lecture. Une jeunesse qui a su faire entendre sa voix et faire connaître ses idées, en s'exprimant et en s'engageant sur des questions d'intérêt général. Le livre, dès lors, occupe une place considérable dans la société et prend progressivement une toute autre estime. De ce fait, l'enseignement par la littérature dans les établissements scolaires se fait conjointement avec, l'enseignement des langues et particulièrement, le français. Aujourd'hui, grâce à la didactique des langues-cultures, plusieurs pratiques enseignantes relatives au texte littéraire sont remises en question et l'élève qui jadis était ignoré, deviendra une composante principale à considérer. Ce présent article a pour objectif d'analyser les différentes approches relatives à l'enseignement de la littérature française/francophone dans le cycle secondaire qualifiant marocain pour ainsi, déterminer par le biais d'une démarche pratique, la place assignée au lecteur dans une classe d'apprentissage, chose qui pourra prévenir le futur enseignant de l'existence d'une substantielle pluralité de lectures dans les classes d'apprentissage. De surcroît, nous essayerons d'appréhender quelques mécanismes cognitifs mis en œuvre par l'élève lors d'une activité de lecture lui permettant de penser et d'interpréter délibérément le texte littéraire dans une corrélation entreprise avec le texte, avec soi et surtout avec le monde qui l'entoure. Toutefois, ces approches de lecture, nous laissent dubitatifs quant à la formation identitaire/culturelle de nos sujets-lecteurs et par conséquent, la question qui se pose aussitôt est bien de savoir : **quelles sont les retombées des technologies de l'information et de la communication sur la réception des textes littéraire et particulièrement, sur la construction identitaire du sujet-lecteur ?**Une question capitale à soulever puisque nous estimons que la mondialisation configure chez l'élève un tout autre ordre de pensées transnationales cultivé par un ailleurs; et c'est à partir de cette conjecture que s'inscrit ce présent travail.

2. L'instance lectrice : du lecteur au sujet-lecteur.

En Europe, avec les différentes théories de la deuxième moitié du XXème siècle, la position du lecteur au sein de l'instance lectrice prend une toute autre estime, et ce, expressément sous l'influence proéminente des théoriciens de l'école de Constance ; une interversion qui remanie de fond en comble la circonspection des chercheurs par rapport à cette instance lectrice dans le but de mieux approcher les modalités réceptives du texte littéraire ; ces théoriciens présentent une « théorie de réception » qui s'intéresse à l'effet que le texte peut produire sur le lecteur.

Nombreux sont les théoriciens qui concèdent une grande importance à l'objet-livre, le plaçant sur un piédestal et parfois même, le sacralisent . L'œuvre, de ce fait, est située au centre gravitationnel entre trois grandes configurations : l'auteur, le monde, et le lecteur. Wolfgang Iser, Umberto Eco et Michel Rif atterre sont les principaux adeptes de ce primat. Comme disait Iser : « Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induira à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte (1). » Le texte est donc un dispositif conditionnel qui permet au lecteur, en le programmant, de construire du sens.

En revanche, d'autres supportent l'idée que c'est principalement au lecteur qu'on doit accorder le plus d'intérêt. Hans Robert Jauss et Michel Picard le démontrent clairement, même si, dans leurs théories, figurent quelques antinomies dues –certainement- à la complexité de la diversité de cette instance lectrice ; une chose qui rend l'approche objectivement difficile à analyser contrairement aux deux autres instances : auctoriale et textuelle. Robert Jauss sollicite donc la contribution effective du lecteur au texte par rapport à son acte interprétatif : « Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon

pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit(2).». L'appréhension du texte dépendra, ipso facto, du réfèrent culturel individuel correspondant à tout un chacun ; un lecteur pluriel, complexe et conditionnel, qui est modulable dans le temps et dans l'espace ; une chose qui rend formellement le texte arbitraire. La lecture devient donc une instance synchronique qui s'empare délibérément du texte, en l'acclimatant dans « un champ référentiel » propre au vécu du lecteur, à savoir : ses références individuelles, culturelles, sociales, communautaires… mais aussi, ses lectures antérieures : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites(3)» des configurations majeures qui aménagent des horizons d'attentes individuellement conçus. Désormais, le lecteur qui jadis était fortement marginalisé, deviendra une composante principale à prendre en considération ; une avancée humaniste plaçant« l'homme à mesure de toutes choses(4)» et que l'herméneutique Gadamérienne(5) a su, préalablement, bien aménager.

Plus tard, Michel Picard, dans son essai sur la littérature La Lecture comme jeu approfondira davantage la question du lecteur en s'intéressant aux divers processus mis en œuvre lors de son activité lectrice, privilégiant le lecteur et non le texte, et quelquefois, allant jusqu'à le libérer des convenances déterminées par le texte en laissant libre cours à sa subjectivité : « Le lecteur ne subit pas la lecture, il la produit(6)». Mais, encore faut-il savoir quels sont les mécanismes de son approche ? Comment se structurent-ils ? Et surtout, comment s'assemblent-ils mutuellement pour chercher du sens ? Pour y répondre, ce théoricien met en place une modélisation théorique d'une « lecture empirique » qui sollicite un petit « jeu » de « va-et-vient dialectique(7) » entre « lecteur » et « texte ». Une interférence d'ordre psychologique, structurée autour de deux postures : « l'identification » et « la distanciation » ; deux attitudes contraires, mais fondamentales dans la réception des textes surtout quand il s'agit d'œuvres

littéraires issues de milieux socioculturels éloignés et que nous retrouvons à foison dans nos programmes éducatifs marocains qui préconisent l'enseignement des langues par le biais de la littérature.

3. La lecture dans le système éducatif marocain.

Après avoir retracé laconiquement les différentes théories de réception importantes, intéressons-nous à présent aux textes officiels recommandés par le Ministère de l'Éducation nationale, de la Formation professionnelle, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique portant sur l'activité de lecture dans les classes de FLE. Pour ce faire, nous nous sommes intéressés particulièrement à l'analyse minutieuse de ces textes :

La charte Nationale d'Education et de Formation ;

Les orientations pédagogiques 2007

La vision stratégique 2015 - 2030 pour la réforme de l'école marocaine.

Rapport de la COSEF relatif à la mise en œuvre de la réforme du système d'éducation et de formation (1999-2004).

En raison des multiples réformes afférées à l'enseignement de la langue française au Maroc, et surtout en relation avec les différentes méthodes employées lors d'une activité de lecture en classe, un regard analytique a donc été porté sur l'ensemble de ces documents et ce, dans le but de mieux approcher la place attribuée au lecteur et à la lecture littéraire dans enseignement de la langue française au Maroc. Pourtant, qu'en est-il réellement de ces pratiques enseignantes ? Pour ce faire, ont-elles suffisamment pris en considération les compétences lectrices, les communautés culturelles et leurs sujets-lecteurs ?

4. L'aspect transculturel dans le système éducatif marocain.

Recommandations pédagogiques :

Les différentes réformes entreprises par le Ministère de l'Éducation nationale, de la Formation professionnelle, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique afférées à l'enseignement du français, mettent l'accent sur l'importance de la lecture et sur le développement de compétences culturelles. Mais par la même occasion, aucune note ne prête attention à la singularité du sujet-lecteur et à ses stratégies réceptives de

traitement de l'information. Les approches préconisées par les recommandations pédagogiques(8) veulent que l'élèves interfère selon un réfèrent culture qu'il partage avec l'ensemble de sa communauté.

« La réforme, engagée par le ministère de l'Education nationale, vise le développement d'un enseignement de qualité s'appuyant sur nos constantes civilisation elles et culturelles(9). »

De ce fait, la lecture des œuvres littéraires en classe d'apprentissage est enrichissante dans la mesure où elle permet à l'élève de mieux se connaître et de mieux appréhender le monde qui l'entoure. Cependant, avec la mondialisation, l'élève serait-il toujours en mesure de limiter sa compréhension selon un ordre bien précis de références cultuelles communautaires ? Comme citoyen du monde, il est capable de percevoir le monde différemment par le biais de plusieurs paradigmes de pensées - parfois éloignés de ses constantes civilisation elles - en adoptant une approche que nous qualifierons de « transculturelle » et que les textes officiels n'ont pas su mettre en relief.

Le « transculturel » comme approche universelle du texte littéraire.

Le « transculturel », est un mot composé du préfixe « trans » et du radical« culture ». Conformément à la définition admise par l'Unesco(10), le mot « culture » signifie « le mode de vie, d'interaction et de coopération dans une collectivité, ainsi que la façon dont ces interactions sont justifiées par un système de croyances, de valeurs et de normes(11)» et le préfixe « trans » qui s'y ajoute, en se référant au dictionnaire Larousse en ligne, signifie« par-delà » exprimant l'idée de changement et de traversée. Cependant, le mot dans son ensemble, peut désigner la traversée(12) d'une culture à une autre, dans l'espace ou dans le temps. Un processus d'acculturation, où l'individu, imprégné de plusieurs cultures et compétences, devient citoyen du monde. Averti, il est en mesure de repenser son être et construire son identité à travers d'innombrables découvertes issues de cultures et de milieux différents ; une approche universelle que la mondialisation a mise en place ces dernières années via différents moyens de technologie de l'information et de la communication. Cette ré estimation anthropologique de l'individu constitue un fondement inconditionnel de

Plusieurs recherches en didactique des langues-cultures afférées à l'enseignement de la littérature dans les établissements scolaires, et plus précisément, au lycée. Au Maroc, c'est principalement dans ce cycle que l'enseignement des langues par la littérature est préconisé. Pourtant, aucun texte de recommandations officiel ne fait allusion à cette « compétence transculturelle » dont dispose « l'élève 2.0 (13) ». De surcroît, plusieurs expériences empiriques doivent être menées en classes d'apprentissages pour attester et prévenir de la présence effective d'une culture universelle qui influence et détermine le comportement réceptif de nos sujets-lecteurs. A ce niveau, et comme la mondialisation s'enracine profusément dans notre société, nous devons pressement agir quant à la formation de nos futurs professeurs« médiateurs culturels », compétiteurs d'une éducation humaniste.

5. Etat des lieux : La réception des textes littéraires dans le cycle secondaire qualifiant.

Résultats et discussion:

Les résultats de notre analyse s'appuient principalement sur une observation empirique réalisée auprès d'un échantillon de plus de 300 élèves marocains issus de milieux culturels différents de la région de Rabat-Salé-Kenitra. Cette recherche a permis d'observer et d'analyser par le biais de méta textes réalisés par les élèves, quelques facteurs d'influences relatifs aux représentations socioculturelles de nos sujets-lecteurs au moment d'une activité de lecture. L'organisation et l'analyse des données récoltées ont été régentées de manière itérative par rapport à chaque classe observée. Notre postulat est que la réception des textes littéraires est une réception programmée qui se construit principalement sur plusieurs mécanismes d'approches qui correspondent aux « compétences culturelles » propres à chaque profil d'élève, à savoir :

Des compétences culturelles où le lecteur reçoit le texte en l'acclimatant et en le convenant à des normes et à des valeurs déterminées par son propre référent culturel -individuel ou communautaire- une sorte d'analyse de congruence mettant en œuvre un processus

d' « indentification » fondé sur des schèmes identitaires -qu'on peut même qualifier d'ethnocentriques.

IDENTIFICATION → IDENTIFICATION

Des compétences interculturelles où le lecteur structure (ou restructure) systématiquement sa réception du texte littéraire en la mesurant à d'autres ordres d'appréhensions lui permettant de ré appréhender le texte au gré d'une culture « autre » issue d'un « ailleurs ». Une expérience d'une altérité qui provoque un dépassement de soi « ipséitique » vers une « altérité » permettant au lecteur de penser et d'interpréter le texte à travers l'Autre tout en restant soi. Ce lecteur est en constantes interférences entre une « identification » et une « distanciation » que M. Picard qualifierait de « va-et-vient dialectique(14). ».

IDENTIFICATION → DISTANCIATION

Des compétences transculturelles où, le lecteur ne sera pas en mesure de distinguer nettement ce qui relève de sa culture et de celle des autres. Dès lors universaliste, il dispose d'un nouveau système syncrétique de références universel par lequel il se définit. Car il faut l'admettre, la mondialisation et les différents moyens de technologies de l'information ont fait que nous vivons actuellement au sein d'une seule et même civilisation mondiale, une ouverture considérable sur le monde qui permet au lecteur« citoyen du monde » de ne plus être cloîtré dans un seul et même pattern culturel ; débridé, il est en mesure de percevoir le monde dans sa globalité et de repenser son être par le biais de découvertes inconditionnelles d'altérités agissantes sur son « savoir-être » et non plus seulement sur son « savoir » ou « savoir-faire ». Par ailleurs, dans cette conjoncture, nous retrouvons pareillement un « double jeu(15) » proéminent d'un « syncrétisme culturel » et d'une « identification » par rapport au texte mais à un niveau beaucoup plus saillant laissant aussitôt s'affirmer et se former l'identité propre à chaque sujet- lecteur , chose qui fera du texte littéraire un dispositif marquant de formation identitaire.

SYCRETISME → IDENTIFICATION

L'observation et l'analyse de ces différentes attitudes attestées par nos sujets-lecteurs mettent en évidence une mouvance et un déséquilibre qui, vraisemblablement, explique les difficultés rencontrées quand on cherche à traduire les défaillances liées à cet enseignement/apprentissage du FLE par le biais du texte littéraire. Les lectures sont plurielles, et c'est vers cette diversité culturelle que la didactique des langues-cultures doit agir.

6. CONCLUSION

Par son intransigeance, le texte littéraire porte en lui des valeurs éthiques, esthétiques et culturelles invitant le lecteur à les approcher en usant de ses compétences culturelles (culturelles, interculturelles ou transculturelles) qu'il met en œuvre lors de son activité lectrice. Cette figure si complexe, à la fois ferme et influençable, se configure à travers des expériences importantes d'altérités (nationales ou transnationales) liées au vécu du lecteur. Des expériences qui sont aujourd'hui bigarrées quant au nombre effectif des moyens de conscientisation véhiculés en communauté, mais aussi à travers certains moyens de technologies de l'information et de la communication à savoir : la télévision et internet. On assiste désormais à une hégémonie d'une culture planétaire qui véhicule des coutumes et des valeurs susceptibles d'altérer et d'influencer d'emblée une culture nationale. Ajoutons à cela, le fait que même « la littérature charrierait des codes moraux et des mœurs sociales susceptibles de brouiller l'identité nationale(16) ».C'est dans cette mesure que cette notion de « crise identitaire(17)» se voit encline dans notre système éducatif marocain, à de nombreux débats controversés que les textes officiels n'ont pas su mettre en relief. Aujourd'hui, l'enjeu majeur de la Didactique des Langues-Cultures est de reconsidérer le statut du « sujet-lecteur » dans l'enseignement/apprentissage du FLE, en conviant les enseignants et les chercheurs à plus de discernement et de prudence à son égard.

7. Note :

1 Iser, Wolfgang, (1985).L'acte de lecture, Mardaga, Bruxelles, p. 68.

2. Jauss, Hans R.,(2007).Pour une esthétique de la réception , Paris, Gallimard, p.51.

Ibid., p.51

3 Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs (Vème siècle avant JC)

4. Hans- Georg Gadamer, (1960). Vérité et méthode, éd. Orig.

5. Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris, p. 52

6 Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis, Ledur, Dominique, (2005).Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe De Boeck, Bruxelles.

7 Publiées par le Ministère de l'Education Nationale Marocain en 2007.

8 Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.

9 Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, organisation fondée en 1945.

10 Rapport mondial sur la culture, 1998: culture, créativité et marchés » Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358 : Bibliothèque numérique : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113822

11Trans-. Dans Le dictionnaire Larousse en ligne. Consulté le 10 mars 2020.https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans/79048

12Appellation empruntée du Forum des pratiques numériques pour l'éducation, L'élève 2.0 est-il plus compétent avec le numérique ?(8ème édition)

13 Cette expression est développée en 1986 par M. Picard dans La lecture comme jeu.

14Théorie de M.Picard présente dans son ouvrage, (1886). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris.

15El-Harmassi, Soumaya, (2008).L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par http//trema.revues.org.

16Terme emprunté à DUBAR, Claude (2010) dans son ouvrage La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France.

8. Note :

- **1** Iser, Wolfgang, (1985).L'acte de lecture, Mardaga, Bruxelles, p. 68.
- **2**. Jauss, Hans R.,(2007).Pour une esthétique de la réception , Paris, Gallimard, p.51.
- Ibid., p.51
- **3** .Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs (Vème siècle avant JC)
- **4**.Hans- Georg Gadamer, (1960). Vérité et méthode, éd. Orig.
- **5**. Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris, p. 52
- **6** . Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis, Ledur, Dominique, (2005).Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe De Boeck, Bruxelles.
- **7** Publiées par le Ministère de l'Education Nationale Marocain en 2007.
- **8** Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.
- **9** Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, organisation fondée en 1945.
- **10** Rapport mondial sur la culture, 1998: culture, créativité et marchés » Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358 : Bibliothèque numérique : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113822
- **11** Trans-. Dans Le dictionnaire Larousse en ligne. Consulté le 10 mars 2020.https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans/79048
- **12** Appellation empruntée du Forum des pratiques numériques pour l'éducation,L'élève 2.0 est-il plus compétent avec le numérique ?(8ème édition)
- **13** Cette expression est développée en 1986 par M. Picard dans La lecture comme jeu.
- **14** Théorie de M.Picard présente dans son ouvrage, (1886). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris.
- **15** El-Harmassi, Soumaya, (2008).L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par http//trema.revues.org.
- **16** Terme emprunté à DUBAR, Claude (2010) dans son ouvrage La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France.

8. Références bibliographiques

1. Books :

1. Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.
2. Le Rapport mondial sur la culture, 1998 : culture, créativité et marchés - Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358
3. Dubar, Claude, (2010). La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France. Dufays, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, (2005). Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe,De Boeck, Bruxelles.
4. El-Harmassi Soumaya, (2008). L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par http//trema.revues.org.
5. Fish, Stanley, (2007). Quand lire c'est faire- L'Autorité des communautés interprétatives, Les prairies ordinaires
6. Iser, Wolfgang, (1985). L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, Mardaga, Bruxelles, 1985 p. 68
7. Jauss, Hans R., (2007), Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, p.51.
8. Hans-Georg Gadamer, (1960),Vérité et méthode, éd. Orig.
9. Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, Editions de Minuit, Paris, p. 52.
10. Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs,(Vème siècle avant JC)

La théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre

The dramatization of philosophical discourse in Huis-clos by Jean-Paul Sartre

Mohammed Yacine MESKINE

Université de Saida Dr Moulay Tahar, mohammed.meskine@univ-saida.dz

Reçu le:10/10/2020 ***Accepté le: 20/11/2020*** ***Publié le:31/01/2021***

Abstract:

This article emphasizes the staging of the philosophical ideas of J.-P. Sartre developed in his play Huis-clos (1947). It is meant to investigate how this playwright uses the ingredients of dramatic art so as to support and illustrate his philosophical views, particularly the concept of otherness. The concept of otherness draws its foundations from Sartre's famous essay on ontological phenomenology "The Being and the Nothingness" which is published in 1943 and which is a seminal work for French existentialism. This interpreting reading aims at analyzing the different fields constituting the text, in particular the themes, the "dialogal" body and the scenic body.

Keywords: Dramatization- Sartre- Existentialism- Otherness- Philosophy

Résumé :

Cet article s'intéresse à la mise en scène des idées philosophiques de J.-P. Sartre, développées dans sa pièce de théâtre Huis-clos (1944). Il est question de voir comment cet auteur se sert des composants de l'art dramatique comme support pour exposer et illustrer ses thèses philosophiques, particulièrement le concept de l'altérité, qui tire ses fondements de son célèbre essai sur la phénoménologie ontologique L'Être et le Néant, publié un peu plus tôt, en 1943 et qui pose les jalons de l'existentialisme français. Cette lecture interprétative consiste à analyser les différents champs constituant le texte, notamment les thèmes, l'écriture dialogale et l'écriture scénique.

Mots-Clés : Sartre- Existentialisme- Altérité- Philosophie- Huis-clos.

Mohammed Yacine MESKINE, e-mail: mohammed.meskine@univ-saida.dz.

1. INTRODUCTION

Sous l'intitulé Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 1 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai L'Être et le Néant, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 2 sur l'altérité.

Huis clos 3 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 1944 4. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées –appelé par certains le théâtre de l'absurde– constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories 5

sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative– celle de Sartre– pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens 6. Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialoguale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

Sous l'intitulé Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 7 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai L'Être et le Néant, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 8 sur l'altérité.

Huis clos 9 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 19441. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées –appelé par certains le théâtre de l'absurde– constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste

et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories 11sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative– celle de Sartre– pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens12. Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialoguale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

2. Titre Existence de l'autre / rapport à l'autre selon Sartre

Sartre nous apprend que la prise de conscience de l'ego passe inéluctablement par la confrontation à l'Autre. En effet, dès les premières pages du chapitre intitulé « L'existence d'autrui », Sartre part du postulat qu' : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même » et que : « Je reconnais que je suis comme autrui me voit » (Sartre, 1943 : 222). Ensuite, il retrace l'évolution du concept de l'altérité en philosophie, en commençant par les Réalistes, lesquels, saisissent l'autre dans son aspect extérieur, comme étant un simple corps, une machine. Puis, il revient aux Idéalistes, en donnant la conception de Kant, qui tentait d'établir des lois universelles de la subjectivité. Celle de Husserl ou encore de Heidegger qui développe son idée sur le mitsein ou l'être-avec 13. Une conception que Sartre rejette dans ces termes :

« L'idéalité de l'essence des hommes n'empêche la diversité incommunicable des consciences humaines […] Ainsi, les rapports des consciences est par nature impensable […] L'objet – Autrui renvoie à un système cohérent de représentation et ce n'est pas le mien […] L'Autre se présente comme la négation radicale de mon expérience en tant que sujet et réciproquement la conception idéaliste de l'autre relève du solipsisme. » (Sartre, 1943 : 271-272).

Ainsi, Sartre voit qu'à l'origine du problème d'autrui, il y a une : « présupposition fondamentale : autrui, en effet, c'est l'autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi. Nous saisissons donc ici une négation comme structure constitutive de l'être-autrui » (Sartre, 1943 : 275) Et ce néant est celui qui nous sépare d'autrui.

Sartre reconnaît, néanmoins, que Hegel a réalisé un progrès important quant à la nature du rapport à l'autre en introduisant la notion d'« exclusion réciproque ». En d'autres termes : « l'autre se donne à moi comme objet et j'apparais à l'autre comme objet » (Sartre, 1943 : 282). De là, nait la fameuse formule de Hegel « maître-esclave », d'où l'ambition de domination chez l'homme. Néanmoins pour Hegel, quand on reconnaît qu'on apparaît à l'autre comme objet, on reconnaît en même temps qu'il est sujet donc on l'appréhende dans son intériorité. Paradoxalement, ce phénomène génère une situation conflictuelle : l'autre doit me reconnaître

comme sujet, et non pas comme objet. Or pour Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre le moi et cet « objet-autre », qu'il qualifie toutefois, d'objet « privilégié ». Dans ce sens que je ne peux pas saisir l'autre dans sa subjectivité (son intériorité). C'est ce que Sartre appelle le Poursoi : « Le poursoi est inconnaissable par autrui comme pour-soi car je lui apparais comme objet c'est-à-dire un pur donné et la seule conscience qui me connaît comme pour-soi est la mienne en renonçant à toute objectivité de même que je suis incapable de saisir autrui pour soi à partir de l'objet-autrui pour soi à partir de l'objet-autrui qui m'apparaît. » (Sartre, 1943:282).

Le regard

Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle.

L'amour

Le thème de l'amour est développé dans la pièce pour illustrer les propos de Sartre qui estime que ce dernier n'est pas seulement un « Pur désir de possession physique », car si c'est le cas : « Il pourrait être facilement satisfait». Il conclue, d'une part, qu' : « Il est donc certain que l'amour veut captiver la conscience […] c'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer […] En touchant ce corps, je touche enfin la liberté subjective de l'autre. C'est là le vrai sens du mot possession.» (Sartre, 1943 : 416). D'autre part, il trouve que : « Le désir est désir d'appropriation d'un corps, en tant que cette appropriation me révèle mon corps comme chair. » (Sartre, 1943 : 439).

L'amour est aussi pour Sartre une illusion d'une « re-connaissance » mutuelle. Or, dans un couple, on est objet-pour-autrui. Il suffit donc de l'intrusion d'un tiers dans un couple pour atteindre son harmonie. Cette idée est illustrée par les propos d'Inès qui a pu détruire la vie amoureuse de Florence, sa cousine: «Je me suis glissée en elle, elle l'a vu par mes yeux... pour finir elle m'est restée sur les bras » (Sartre, 1947 : 56). Ce thème est développé aussi un peu plus loin dans la pièce quand Inès tente de

manipuler Estelle qui a commencé à ressentir des sentiments amoureux pour Garcin. Inès n'hésite pas à utiliser la même manigance avec laquelle elle a détruit la vie de sa cousine, en menaçant Garcin : « Elle te verra avec mes yeux » (Sartre, 1947 : 57). Aussi, le choix de trois comédiens dans la pièce n'est pas anodin, car c'est par le biais du troisième personnage que Sartre va assurer l'« objectivation » du couple, rôle, comme on vient de le voir, assumé par Inès Serrano :

« L'illusion, le je de glaces qui fait la réalité concrète de l'amour cesse tout à coup dans l'amour, chaque conscience cherche à mettre son être pour autrui à l'abri dans la liberté de l'autre. Cela suppose que l'autre est par delà le monde comme une pure subjectivité, comme l'absolu par quoi le monde vient à l'être. Mais il suffit que les amants soient regardés ensemble par un tiers pour que chacun éprouve l'objectivation, mon seulement de soi-même mais de l'autre... c'est que l'apparition d'un tiers, quel qu'il soit, est destruction de leur amour ». (Sartre, 1947 : 426).

Le langage

Si dans la plus part des pièces de théâtre de l'absurde, des années 40-50, le langage traduit l'incommunicabilité entre les hommes de par l'incohérence des dialogues. Ce dernier est tout à fait cohérent et limpide dans Huis-clos. Cela correspond à la conception de Sartre qui trouve que le langage est « originellement l'être-pourautrui ». Pour lui, le langage : « fait partie de la condition humaine […] il ne se distingue donc pas de la reconnaissance de l'existence d'autrui ». (Sartre, 1943 : 422). D'où le choix du philosophe du théâtre comme canal privilégié pour véhiculer ses idées, car le dialogue est l'une des substances essentielles de ce genre.

L'indifférence

L'une des attitudes qu'on peut adopter vis-à-vis de la présence des autres selon Sartre est l'indifférence. Toutefois, ce comportement est synonyme de mauvaise foi, car on ne peut nullement nier l'existence d'autrui. Sartre explique cette attitude dans ces termes :

« Je peux ... me choisir comme regardant le regard de l'autre et bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celles des autres, c'est cette attitude que nous nommerons l'indifférence envers autrui... je pratiquerai alors une

sorte de solipsisme de fait; les autres ce sont ces formes qui passent dans la rue, ces objets magiques qui sont susceptibles d'agir à distance et sur lesquels je peux agir par des conduites déterminées. J'y prends à peine garde, j'agis comme si j'étais seul au monde : je frôle « les gens » comme je frôle les murs, je les évité comme j'évite des obstacles, leur liberté objet n'est pour moi que leur « coefficient d'adversité » ; je n'imagine même pas qu'ils puissent me regarder... » (Sartre, 1943 : 430-431)

Le personnage qui symbolise l'indifférence dans la pièce est Joseph Garcin. Du début jusqu'à la fin de la pièce et comme pour fuir le regard des autres, ce dernier ne cesse d'échapper aux dialogues. La didascalie (Garcin demeure la tête dans ses mains, sans répondre) (Sartre, 1947 : 43) revient très souvent dans la pièce.

En outre, il n'hésite pas et ce de façon récurrente, de demander aux deux autres d'essayer d'ignorer la présence de l'autre, mais en vain, comme en témoignent les propos d'Inès :

« Ah ! Oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? Arrêterez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne vous avez beau vous rencogner sur votre canapé, vous êtes par tout les sons m'arrivent souillée parce que vous les avez entendus au passage. Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez et je ne le connais pas .Et elle ? Elle ? Vous me l'avez volée : si nous étions seules croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ? Non, non : ôtez ces mains de votre figure je ne vous laisserai pas ... à visage découvert » (Sartre, 1947 : 50-51)

Le sadisme

Inès Serrano est sans doute la figure à l'aide de laquelle Sartre symbolise le sadisme dans sa pièce Huis-clos. Elle reconnaît être « méchante » : « Je suis méchante […] J'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis toute seule je m'éteins. Six mois durant j'ai flambé son cœur : J'ai tout brûlé.» (Sartre, 1947 : 56-57). Aussi, après avoir détruit la vie de couple de

sa cousine Florence et de son amant, comme nous l'avons précisé précédemment, cette comédienne adopte le même comportement face au couple qui se dessine entre Garcin et Estelle, en tentant d'instrumentaliser Estelle pour s'emparer de son corps. En effet, Sartre pense que :

« Le sadique est un passionné, son but est comme celui du désir, de saisir et d'asservir l'Autre non seulement en tant qu'Autre objet mais en tant que pure transcendance incarnée. Mais l'accent est mis dans le sadisme, sur l'appropriation instrumentale de l'Autre-incarné. Le «moment » du sadisme en effet dans la sexualité, c'est celui où le pour-soi incarné dépasse son incarnation pour s'approprier l'incarnation de l'Autre. Aussi, le sadisme est à la fois, refus de s'incarner et fuite de toute facticité et, à la fois, effort pour s'emparer de la facticité de l'autre » (Sartre, 1943 : 449).

En outre, le sadisme d'Inès, et consolidé par un sentiment de haine, dont Sartre nous dira qu'il est à la fois un désir de liberté sans limite et une ambition visant la destruction de l'autre : « Le pour-soi abandonne sa prétention de réaliser une union avec l'autre. Il renonce à utiliser l'autre comme instrument pour récupérer son être en soi. Il veut simplement retrouver une liberté sans limites de fait : c'est-à-dire se débarrasser de son insaisissable être-objet-pour-l'autre et abolir sa dimension d'aliénation. Cela équivaut à projeter de réaliser un monde où l'autre n'existe pas. C'est cet objet qu'elle veut détruire. » (Sartre, 1943 : 461).

Le nous-sujet, altérité/altruisme

Sartre insiste dans son essai sur l'incommunicabilité entre les consciences. Il avance que l'essence des rapports entre consciences n'est pas le « Mit sein », dont parlait Heidegger, mais plutôt le conflit. Il explique ce fait dans ces termes :

« L'expérience du nous-sujet est un pur événement psychologique et subjectif […] qui correspond à une modification intime de la structure de cette conscience mais qui n'apparaît pas sur le fondement d'une relation ontologique concrète avec les autres et qui ne réalise aucun Mitsein. Il s'agit seulement d'une manière de me sentir au milieu des autres. Et sans doute cette expérience pourra être recherchée comme symbole d'une unité absolue et métaphysique de toutes les transcendances ; il semble en effet, qu'elle

supprime le conflit originel des transcendances en les faisant converger vers le monde, en ce sens, le nous-sujet idéal serait le nous d'une humanité qui se rendrait maîtresse de la terre. Mais... les subjectivités demeurent hors d'atteinte et radicalement séparées... » (Sartre, 1943 : 477).

Ainsi, Sartre remet en cause tout rapport de reconnaissance mutuelle entre sujets. La solidarité serait d'ordre purement éthique et demeure donc tributaire de ces consciences qui sont totalement indépendantes les unes des autres. C'est l'attitude d'Inès dans la pièce qui rend impossible tout projet d'entraide et qui ne voit aucun intérêt dans sa solidarité avec les autres. En effet, Garcin, demande, dans la séquence suivante, s'ils ne pouvaient pas s'entraider : « ... Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns les autres? »(Sartre, 1947 : 62).Tout de suite, Inès lui répond sèchement qu'elle n'avait pas besoin d'aide. Il essaie de lui faire comprendre qu'elle ne pourrait pas échapper à cette cohabitation et que leur sort est commun: « Inès, ils ont embrouillé tous les fils. Si vous faites le moindre geste, si vous levez la main pour vous éventer, Estelle et moi nous sentons la secousse Aucun de nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous tirions d'affaire ensemble ...choisissez. »(Sartre, 1947 : 62). Mais Inès comme incarnant le solipsisme lui répond : « Je suis sèche .Je ne peux ni recevoir ni donner, comment voulez-vous que je vous aide...»(Sartre, 1947 : 62).

La mort ou la fin du poursoi

Dès son entrée sur scène, Garcin se voit jugé pour son ensoi. À présent il est mort, et seuls les actes accomplis à son vivant déterminent ce qu'il est. Il demande au Garçon, déjà sur scène, s'il n'y avait pas de brosse à dent et ce dernier réplique : « C'est formidable que la dignité humaine te revient » (Sartre, 1947 : 15). L'implicite (Kerbrat-Orecchioni, 1986) dans cette expression, c'est qu'on présuppose que le Garçon connait la vie de Garcin et donc, il le détient comme objet-autrui. Garcin, (frappant sur le bras du fauteuil avec colère) (Sartre, 1947 : 15) prie le Garçon de lui épargner ses formalités, en lui disant qu'il n'ignorait rien de sa position et qu'il ne supporterait pas qu'il ...L'auteur n'achève pas sa phrase. Ce qui traduit l'embarras de Garcin, qui semble à court d'arguments.

Le Garçon, comme pour pousser un coupable à passer aux aveux dans

un interrogatoire, demande à Garcin la cause de son décès et ce dernier répond : « Douze balles dans la peau » (Sartre, 1947 : 31). On aurait pu s'attendre à une réponse, du genre « tué » ou « assassiné » tout simplement. Mais l'expression « douze balles dans la peau », traduit à la fois l'acharnement de celui qui l'avait tué et la reconnaissance de Garcin de l'atrocité de sa mort. Ce dialogue est suivi par la didascalie (Un silence. Garcin va s'asseoir sur le canapé du milieu et se met la tête dans les mains) ce qui laisse aisément entendre que l'auteur, à l'aide de ces indications scéniques, donne à voir un personnage toujours en proie aux remords, car peu après une autre didascalie vient entériner la première : (Garcin demeure la tête dans ses mains sans répondre) (Sartre, 1947 : 43). Garcin veut à tout prix échapper à ses remords, mais le fait de rester toujours éveillé ne lui facilite guère la tâche : «Je ne dormirai plus... mais comment pourrai-je me supporter ? ». Il demande alors au Garçon : « Et si je balançais le bronze sur la lampe électrique, est ce qu'elle s'étendrait ? ». Le Garçon lui répond que le bronze est « trop lourd ». Garcin (prend le bronze dans ses mains et essaie de le soulever) et énonce : « vous avez raison. Il est trop lourd ».

Dans la scène suivante, c'est au tour d'Inès de dévoiler la mauvaise foi de Garcin. Il demande à Estelle si c'était une faute de vivre selon ses principes. Elle lui répond que personne ne pouvait le lui reprocher. Il commence à lui raconter ses expériences en lui disant qu'il dirigeait un journal pacifiste quand la guerre2 éclate: « Je me suis croisé les bras et ils m'ont fusillé » et lui demande où était la faute. L'expression « croiser les bras » est un indice de culpabilisation et laisse entendre que Garcin lui-même se le reproche. Estelle (lui pose la main sur le bras) en lui disant qu'il n'y avait pas de faute, et qu'il était... mais Inès ne la laissant pas terminer ce qu'elle allait dire (achève ironiquement): « Un héros » p. 38. On remarque que Sartre utilise ici l'ironie pour condamner un point de vue pour faire passer une adhésion difficile à assumer explicitement (Jouve, 2007 : 125)

Garcin, ensuite, insiste auprès d'Estelle pour qu'elle lui dise qu'il n'était pas « lâche », mais celle-ci utilise toujours un discours détourné pour échapper cette question. Embarrassée, elle lui répond qu'il avait bien fait puisqu'il n'a pas voulu se « battre ». Une périphrase qui reflète la gêne de la

comédienne face à cette question et qui lui épargnerait la peine d'être franche, en prononçant le mot « lâche ». (Garcin fait un geste agacé) (Sartre, 1947 : 78). Soudain, Inès s'invite à la discussion et demande à Garcin comment il était mort. « Mal » répond-il. Elle éclate de rire (Sartre, 1947 : 79).

Garcin pense soudain à son collègue : « ... Ce qu'il pense de moi est rentré dans sa tête... ». Sartre illustre que la mort est mort du POUR-SOI où nos possibilités meurent. Nous ne sommes plus qu'un EN-SOI : nous sommes ce que nous sommes, au lieu d'être ce que nous avons à être.

Enfin, Estelle tente de consoler Garcin et lui demande d'oublier ses collègues, auxquels il fait souvent allusion dans ses dialogues, mais ce dernier lui dit qu'ils ne l'oublieraient pas et même si ceux-ci mouraient, d'autres viendraient pour prendre la consigne et qu'il leur a laissé sa vie entre les mains, (Il rit) du fait qu'il est mort « comme un rat » et qu'il n'a plus la possibilité d'agir comme autrefois. Il tente de fuir Inès et Estelle, (Il va à la porte […] Il appuie sur le bouton de la sonnette. La sonnette ne fonctionne pas […] La porte s'ouvre brusquement, il manque de tomber). Une scène dans laquelle Sartre montre qu'on ne peut échapper ni à la contingence de la présence d'autrui ni à l'ensoi.

Ne trouvant pas d'issue, Garcin essaie de les convaincre qu'il n'était pas lâche. Il demande si on pouvait juger une vie sur un seul acte. Peu convaincue, Inès lui demande de chercher des arguments et lui fait rappeler qu'il était vulnérable et qu'il était un lâche. Il rétorque : « Et si tu dis que je suis un lâche, c'est par connaissance de cause ... ».

L'autre détient : « le secret de ce que je suis […] et je suis projet de récupération de mon être […] Je veux étendre ma main pour m'en emparer et le fonder par ma liberté même. » (Sartre, 1943 :414). Le philosophe illustre ses propos sur scène en les théâtralisant. Car, après les reproches d'Inès. Ce dernier, comme l'indique la didascalie suivante, (marche sur elle les mains ouvertes). Elle lui dit qu'elle le tient et qu'« on ne peut pas attraper les pensées avec les mains ». Garcin demande alors s'il ne ferait jamais nuit. Inès lui répond que jamais il ne ferait nuit et qu'elle le verrait toujours. Il comprend qu'il est en enfer, avec des regards qui le « mangent ».

3. CONCLUSION

La lecture de la pièce théâtrale Huis-clos à la lumière de l'ouvrage théorique L'Être et le néant nous a permis de cerner et de comprendre les différents concepts philosophiques que l'auteur a préféré illustrer à travers la scène. En effet, l'auteur a utilisé des stratégies discursives et artistiques qui nous ont permis de remonter à l'instance énonciative, en établissant à chaque fois des liens avec les idées développées dans son essai. Nous avons constaté que Sartre délègue sa voix à Inès, l'une de ces personnages, en utilisant des procédés littéraires comme l'ironie ou la périphrase.

L'analyse des didascalies nous autorise à dire que ces dernières sont autant d'indices qui nous ont permis de détecter la subjectivité et/ou le parti pris de l'auteur, en procédant à leur catégorisation selon les opinions positives ou négatives, comme la position de Garcin que Sartre condamne explicitement, vu que la pièce a été rédigée en contexte de guerre.

La symbolique de l'enfer a deux fonctions dans la pièce. La première révèle la nature conflictuelle du rapport du moi à l'autre et la deuxième renferme le moi dans l'ensoi et met fin, de surcroit, au poursoi.

Il en ressort de l'analyse discursive, notamment l'analyse thématique que l'auteur a repris, d'une manière assez exhaustive, tous les thèmes sur l'Autre abordés dans l'Être et le Néant. Notamment le regard de l'autre qui nous perçoit comme objet. Un regard auquel on ne peut pas échapper et qui constitue selon Sartre « une chute originelle », car d'une manière ou d'une autre, l'autre me révèle ce que je suis. Ce qui nous oblige, au bout du compte, à assumer ce moi, dont l'autre détient le secret, sans que nous ayons la moindre possibilité de le façonner par notre propre liberté.

L'existence de l'autre est indéniable, c'est ce que Sartre essaye de nous faire comprendre tout au long de la pièce. Le langage, faisant partie, lui aussi, des principaux liens avec autrui, selon Sartre, en est une preuve de reconnaissance de l'autre. Vu qu'il nous met dans une situation d'être-pourautrui. Aussi, l'indifférence, adoptée par Garcin, face à la présence des autres, n'est qu'un faux-fuyant, une mauvaise foi. De même que ses maintes tentatives de fuite, toujours vouées à l'échec, selon les indications scéniques.

L'amour se présente dans la pièce comme étant un forme de reconnaissance mutuelle de subjectivité qu'un tiers suffit pour en dévoiler l'illusion. Parmi les autres rapports passionnels avec l'Autre que Sartre met en scène on trouve le sadisme ou la haine, incarnés par Inès, qui tente d'asservir l'Autre en tant que transcendance, afin de se donner l'illusion « de s'emparer instrumentalement de la liberté de l'autre, c'est-à-dire de couler cette liberté dans la chair », selon les termes de Sartre.

Pour finir, nous pouvons dire que la philosophie de Sartre est « réaliste », car bien qu'humaniste, cette dernière met l'accent sur le caractère originellement conflictuel entre individus. Ce qui serait dû principalement au fait que les consciences soient ontologiquement séparés.

L'étude menée sur ce corpus est purement thématique, mais la pièce s'apprête à d'autres lectures et d'autres études, notamment sur le caractère absurde de la pièce ou les autres thèmes comme la responsabilité, la liberté ou la mauvaise foi.

3 Note

D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).

2 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.

3 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.

4 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.

5 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).

6 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

7 D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).

8 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.

9 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.

10 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.

11 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).

12 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

13 Il s'agit pour Heidegger d'une « solidarité ontologique » qui présuppose une reconnaissance naturelle plutôt qu'une confrontation des consciences. Les philosophes et les critiques contemporains qui prônent l'acceptation de l'autre, comme J. Kristeva (1988), E. Levinas (1995) et bien d'autres, rejoignent les idées idéalistes selon lesquelles il devrait y avoir des rapports de reconnaissance réciproques (intersubjectifs). Or, pour J.-P. Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre consciences qui font que je n'ai de l'intérêt pour l'autre que parce qu'il est un moi qui n'est pas moi.

14 Il faut rappeler que la pièce a été écrite et représentée sur scène dans un contexte de l'occupation et de la libération en 1943/1944.

4. Liste Bibliographique:

1. Books :

- Gallèpe, Theirry, (1998), Didascalies, les mots de la mise en scène, L'Harmattan, Paris.
- Jouve, Vincent, (2007), Poétique du roman, A. Colin, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1986), *L'implicite*, A. Colin, Paris.
- Pavis, Patrice, (1980), Dictionnaire du théâtre, Les éditions sociales, Paris.
- Sarfati, George-Elia, (2005), Éléments d'analyse du discours, Armand Colin, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1947), Huis clos. Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1943), L'être et le néant, Gallimard, Collection Tel, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1946), L'existentialisme est un humanisme, Nagel, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1977), *Lire le théâtre I*, Éditions sociales, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1996), Les termes clés de l'analyse du théâtre, Le Seuil, Paris.
- Tomès, Arnaud, (2005/2), « Petit lexique sartrien », Dans Cités, (N° 22), pages 185 à 196.