الكلام واللغات

بقلم
محمد الأسعد

لم نعد نعتبر حصول ملكة السماء « أنانا » السومرية على الكلام المشروع والكلام البذيء من سيد الحكمة « أنكي » غير أسطورة جميلة (١) .

وأصبحنا نعرف الكلمات بوصفها أصواتا ومعاني وروابط نحوية وصرفية ، وبوصفها نتاجا تاريخيا لجدل المجتمعات والطبيعة . الا ان هذه المعرفة التي فتحت آفاق الخروج من الاسطورة لا تعفيني من الانغمار في مشكلة اللغة ومعاناة صياغتها مجددا .

فأنا كانسان شاعر أعاني من عدة ازدواجيات . الكلمة بالنسبة لي جزء من اللغة التي تؤديها ، بالاضافة الى اجهزة النطق والكتابة ، الالوان والخطوط والكتل والحركات . وكل هذه الجوانب اللغوية تدخل في اطار وعيي كصاحب تجربة يحاول أن يكوّن منها شيئا ما بحدود الكلمات المؤسسة على قواعد مجردة .

والكلمة بالنسبة لي تبدو احيانا ، وفي أشد حالات الوعي توهجا ، شيئا من الاشياء ، شيئا متفردا يعجز تنظيمها المنطقي عن ادائه . انني أحسّ الكلمات أشياء خسرها تطور الوعي البشري ونموه باتجاه استخدامها كرموز اصطلاحية .

والكلمة بالنسبة لي وعي بخصوصية الاشياء . كشف أتفرد به وأحاول الوصول به الى نهايته رغم ان المجتمع حولي يصرّ على أن تحسن كلماتي تصرفها . أي أن تظل في نطاق حساسيتها العامة المشتركة . والكلمة بعد كل هذا موروث قبلي لم أشارك في صياغته. وعليّ أن اكتسبه ، وأن أخضع لهذا الاكتساب ، وأن أزدوج بين اللهجة الرافضة للاعراب واللهجة المعربة .

ان علم القواعد يقدم أحكام تحويل الكلمات ليس بالرجوع الى الكلمات الحسية ، بل الى الكلمات بشكل عام دون أن يتناولها حسيا . ويقدم الاحكام لصياغة الجمل دون الرجوع الى الجمل المحسوسة الخاصة . أي بدون فاعل محسوس أو فعل محسوس ، وانما بالرجوع الى الجمل كلها بشكل عام . ودون النظر الى الشكل المحسوس لاية جملة بشكل خاص . وهو بتجريده نفسه سواء بالنسبة للكلمات أم الجمل عن الخاص والحسي يأخذ ما هو عام وأساسي في تحويل الكلمات وتركيبها في جمل . ويقيم ذلك وفق أحكام علم القواعد وقوانينه . فعلم القواعد هو حصيلة عملية تجريدية صاغها الفكر البشري عبر حقبة طويلة من الزمن . ان ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الانسان الانتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء . أما نظام القواعد فلا يتغير الا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا (٢) .

ويشارك هذا الجانب القواعدي في جانب واحد من التكوين اللغوي للقصيدة . فهو تعبير عن البناء المنطقي الذي تقيمه الكلمات سواء كانت بنائية أم منطقية، الى جانب النغم الذي يحدده الايقاع ، وجانب الصورة الذي تحدده جملة الاحساسات غير الكلامية . وخاصة تلك الاحساسات الكامنة في العلاقات بين الصور (٣) .

وعادة يطالب واضع القاعدة بأن تحسن الكلمات تصرفها . أي ان تنتظم في الجملة وفق حساسيتها المعروفة . ولكن مع استثناء بسيط أحيانا يبيح الحرية بما يناسب المقام . وهو استثناء مصدره الشذوذ الذي لا يمكن تطويعه لقاعدة ولكنه يفرض نفسه بقوة استخدامه في الموروث . ويختلف ترتيب الكلمات من

لغة الى اخرى ، فهنـــالك اللغات الحرة التي لا يخضع فيها نظام الترتيب لقواعد لازمـة بل تحدد هـذا النظام قـــوانين الاسلوب والمفاضـلة بيـن أسـلوب وآخر . فيخصص أسلوب معين بمجال من مجالات القول لا يصح استعمال غيره في نفس المجال ، كما هي اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية . وواضح ان أساس التنظيـم أساس بلاغي وليس أساسا نحويا .

وهنالك اللغات المستقرة التي تتبع نظاما معينا في ترتيب الكلمات لتأليف الكلام . ولا يستطيع المتكلم في هذه اللغات أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة، كما هي اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية ، أما في لغتنا العربية ، فقد جاء نظام ترتيب الكلمـــات على ثلاثـــة اضرب :

١ ــ ما عينه الواضع وحكم به على سبيل الوجوب، فيعدّ مخالفه مخطئا ويخرج الكلام الخالي من مراعاتـه عن الاسلوب العربي ، كتأخير التمييز عـــن المميز ، والمضاف اليه عن المضاف .

٢ ــ ما عينه الواضع ايضا ولكنه قضى به عـلى سبيل الاصالة وباعتبار ما هو الاولى . ولا تخرج العبارة بمخالفته عن حدود العربية كتقديم اسم من مصدر الفعل على اسم الذات الواقع عليها .

٣ ــ ما لا يقتضيه الواضع على التعيين ، وجعـل امره دائرا على رعاية ما يناسب المقـــام وتعينه بحسب التراكيب المخصوصة موكول الى المعية المتكلم ، وحسب تصرفه ، كتقـــديم اسم المفعول عـــلى الفعل لافادة اختصاصه به وعدم تعلقه بغيره (٤) .

وواضح ان هذه الحرية النسجية في التصرف لم توضع الا باستقراء الاستعمالات الموروثة . وهو ما نبه اذهان الكثيرين الى التفريق بين الفصاحة والبلاغة وبين قواعد النحو .

يقول ابن الاثير (٥) : « ينبغي لك أن تعلم ان الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة ، والدليل عـلى ذلك ان الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وانما غرضـه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ، ولهذا لم يكـن قادحا في حسـن الكلام » .

ويقول ابن خلدون (٦) : « ان الاعراب لا دخل له في البلاغة ، فالدلالة بحسب ما يصطلـــح عليه أهل الملكه . فاذا عرف اصطلاح في ملكه ، واشتهر ، صحت الدلالة . واذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضـى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة » .

وتشفّ هذه الآراء عـــن اختبار عميق للفاعلية الشعريـة .

ان ما تقدم يدفعنا الى القول بأن الكلمات ليست موروثا قبليا يسبق وجود الشاعر فقط، بل هي موروث اشكالي يعبر عن اكثر جوانب المشكلة الشعرية حـدة ، وخصوصية. لانها في الوقت الذي تلقي فيه بثقل مطلقها على الشاعر ، تعجز عن الاستجابة لوعيه كفرد أمـــام اللحظة المعاصرة . وهذا شأن كل أداة فنية ، رغـــم محاولة « بول فاليري » (٧) تشبيـــه الكلمة بالآلـــة الموسيقية ، والقول بأن الاخيرة اداة كاملة التهذيب . وناجحة في أداء وظيفتها كمطلق للموسيقى . فمـــا يناظر الكلمات في الموسيقى ليس الآلات ، وانمـــا قائمة من التكوينات المختلفة والمتغيرة عبر العصور مثـــل الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع (٨) .

معنى هذا ان الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعري . ولكن هذا التناقض هو في النظر الى الكلمـــة كشكل مجرد بحت ، والنظر اليها كوسيط بين النفس والعالم. وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الابـداع الشعري حين يمنحنا معيارا للتفريق بين اللغة والكلام .

اننا نتلمس ميلا نحو ايجاد هذا التفريق بين اللغة والكلام ولكن بمصطلحات مختلفة . فثمة احساس مبهم بالفرق بين النثر والشعر فـــي الحساسية النقدية . وثمة اشارات واضحة تقيم وظيفة للكلمة في الشعـــر غير وظيفتها في النحو (٩) .

ووصـــل البعض الى استخدام كلمـــات مثل « الجرس » و « الايحاء » و « الظلال » لوصف ما يتفرد به الكلام في الشعر من صفات (١٠) .

ولكن هذه المحاولات لم تمسّ الا مسا خفيفا مـا يمكن أن نطلق عليه البحث عن الاساس المادي لجماليات الشعر في خبرة الكائن البشري .

وتمثل جهود الشاعر الفرنسي « بول فاليري » لتحديد مصطلـــح الشعر الصافي وجهـود الحركـة السيريالية لتفجير التناقض الكامن في الكلمات ، اكثر المحاولات أهمية في نظرنا ، لانها تناولت الكلام كمـادة أولية وأساسية في تكوين القصيدة (١١) .

لقد شغل « فاليري » نفسه فـــي البحث عـن الخصائص الشعرية التي اذا اجتمعت وضعت أمامنـا شعرا خالصا . وهو يعتقد « ان الكلام عندما ينحـرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر ، أي عن أقل طـرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف الى الانتباه بشكل ما الى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فاننا نرى امكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر اننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطـور « وهو اذا تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيـره الفني » (١٢) .

وينصرف من ثم الى البحث عن ظواهر هذا الانحراف وضروراته لخلق نظام مصطنع ومثالي اي متميز عن الواقع العملي الخالص ، وذلك باستخدام مادة من أصل سوقي هي الكلام . أما السريالية فهي لا تنطلق من هذا التمييز بين الحساسية المشتركة والحساسية العامة ، بل من التمييز بين الأنا والذات . وتعتبر الأنا الاولى وهمية . ذلك اننا نتعلم ان نولد الكلمات بطريقة آلية مصطنعة ، عاملين بصورة واعية بليدة ، مساوين بذلك بين المبدع والمحترف . وهكذا يتوجب على العبقري حين تحين اللحظة المناسبة للابداع أن يصير نفسه غريبا عن الارض التي تضجره ، وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك . وهذا الرفض طقس مهم في أسطورة الفنان ، وهو وثيق الصلة بنظام التنسك عند الكاهن الى حد بعيد . وعلى الشاعر ، انسجاما مع طقس التغرب هذا ، أن يصير غريبا عن لغة قومه ، عن اللغة المألوفة التي يسمعها ويستخدمها عادة . وان يكتشف اللغة الاخرى الكائنة في الذات الحقيقية او الاسطورية . وهذه هي اللغة التي يوقظ بها الشاعر كلية الحكم الكبير على حد تعبير « رامبو » (١٣) .

ان تحليل فاليري وتحليل السريالية يهمنا من ناحية واحدة فقط ، هي التأكيد على خاصة انحراف الكلام عند الاول ، وخاصة ارتباط هذا الانحراف بتأكيد ذات الشاعر عند الثانية . وما هو مهمل هنا هو تفسير هاتين الخاصتين بالعودة الى تاريخ الكلام . وهو تاريخ يحيلنا الى اللغة البدائية . باعتبار ان الكلام مرحلة من مراحل ولادة صورة من صور اللغة ، لان كل الاضافات الانحرافية لا تأتي من ضرورات نظام متصور بعديا ، وانما تأتي من أصول الكلام بوصفه احد أجزاء اللغة .

ذلك الصوت الذي يعتقد « مورغان » انه جاء اولا كمعاون للاشارات والايماءات والحركات ، ثم اخذ يكتسب بالتدريج معنى متعارفا عليه ، بحيث أصبحت له السيطرة والسيادة والغلبة على لغة الاشارات أو على الاقل أصبح جزءا مهما فيها .

وكلما نزلنا في سلم التدرج اللغوي الى الصور الدنيا للغة وجدنا عنصر الاشارة يزداد وضوحا ليس فقط من حيث العدد والكم بل وايضا من حيث تنوع الاشارات ، الى أن نصل الى اللغات التي تعتمد على الاشارات لدرجة يصعب معها فهم ما يقال ان لم يكن مصحوبا بالاشارات والحركات والايماءات المناسبة . وفي هذا السياق أيضا يمكن اعتبار صوت الطبول الافريقية واشاراتالضوء والدخان نوعا منااللغات(١٤) .

ويعتبر « كولنجوود » الرقص التقليدي في الهند لغة على جانب كبير من الدقة والصرامة . فهو رقص تستخدم فيه تعبيرات الوجه وحركات الايدي ، ووضع القدمين والمسافات بينهما أو تني الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والراس في وحدة تامة متآزره الاجزاء لقول شيء ما أو عدة اشياء تحمل المعنى (١٥) .

فما هي هذه اللغة التي تحاول النفاذ الى المحيط، مستخدمة شتى الوسائط من حركة وايماءة ولون وصوت ومعنى ؟

ان الاجابة على هذا السؤال ترجعنا الى جزء من الصورة غارق في العتمة . هو أكثرها أهمية . نعني به فاعلية الانسان في بيئته . لان دراسة الفن كنشاط عقلي منفصل عن الحركه المادية في المكان والزمان لن يؤدي الا الى أجوبة كاذبة ، بينما دراسته في ضوء النشاط العصبي ستؤدي الى اجوبة صادقة .

ويقدم لنا « بافلوف » في نظريته عن الصلة بين العالم الخارجي والجملة العصبية أساسا قويا للربط بين النشاط العقلي والحركة المادية ، دون ان يعني ذلك احالة الفكر والوعي الى نشاط عصبي محض .

فقد دأبت الدراسات التقليدية لظاهرة الفن على النظر الى النفس الانسانية كوجود مستقل لا مادي ، وقوة حيوية لا تخضع لمبدأ العلية (١٦) .

وكانت مهمة بافلوف البرهنة تجريبيا على ان النفس الانسانية تخضع لمبدأ العلية وان الحياة العقلية وظيفة لمادة لها بنية عضوية منظمة نظاما دقيقا للغاية هي المخ (١٧) .

يبدأ بافلوف من الاحساس باعتباره انعكاسا ذاتيا للواقع الموضوعي ، أي الصلة المباشرة بين الوعي والعالم الخارجي . بمعنى انه توجد خارجا عنا وبصورة مستقله موضوعات وأشياء وأجسام ، وان احساساتنا صور عنها .

يكتب « غارودي » مفسرا : « ان التسلسل العصبي الذي يحركه فعل الوسط الخارجي يتعلق بالجملة العصبية ، لكن محتواه ليس محدودا بالتسلسل العصبي ذاته بل بطبيعة الموضوع الذي يمارس تأثيره فنيا ، فالاحساس ذاتي بشكله ، موضوعي بمحتواه ، والاحساس ليس انعكاسا سلبيا بل أحساس فاعل يتضمن رد فعل على العالم المحيط . هنا ننتقل من الانعكاس الى المنعكس ، من الاحساس الى المعرفة » . فالاشياء المادية تتمتع لا بخاصة واحدة بل بخصائص متعددة من حجم ولون ووزن وشكل ، وتنقل أعضاء حواسنا الى الدماغ تأثيرات متنوعة في وقت واحد ، صادرة عن تلك الخصائص . وعلى هذا الاساس يتشكل في الدماغ ادراك واحد كامل للاشياء . ان الادراك هو مجموعة الاحساسات المرتبطة فيما بينها ترابطا متلائما مع ترابط خصائص الشيء المثير فيها ، الادراك . ولدى

« بافلوف » ما يطلق عليه المنعكس باعتباره الجواب المنتظم للجهاز العضوي على عمل الوسط الخارجي . وهو الظاهرة الاولية والاساسية في الفاعلية العصبية . وتعريفه انه الارتباط بين تحريض آت من العالم الخارجي ، وعمل جوابي يرتد الى العالم الخارجي .

وفي الحالات الاكثر بدائية ، في غير الاحياء مثلا ، أو في الاحياء الدنيا ، يكون هذا المنعكس حركة ميكانيكية أو رد فعل . وهو في أكثر أشكاله خشونة انعكاس للعالم الخارجي يجد تعبيره في عمل ، وتركيب بين احساس وفعل محرك أو افرازي .

انه الوحدة التاريخية لاحساس وفعل ، وحدة تشمل بالضرورة الفرد والعالم الخارجي . ان عددا معينا من هذه الارتباطات موجود لدى الكائن الحي منذ ولادته . وتسمى الانعكاسات اللاشرطية ، وتعريفها انها رد فعل مباشر دون وسيط من قبل الجهاز العضوي على العمل الخارجي . ويمكن أن تتجمع بعض المنعكسات بفعل الشروط الخارجية في سلاسل معقدة من أفعال منعكسات السلوك وأن تثبت بالوراثة ، وتلك هي الغرائز ولكن ثبات هذه المنعكسات يتعلق بشروط حياة الكائن.

ان هذه المنعكسات اللاشرطية تشكل أدنى أشكال سلوك الكائن الحي وتبنى عليها منعكسات أكثر تعقيدا كلما صعدنا في سلم التطورات للكائنات . حيث يجيئنا المنعكس الشرطي . والفرق بين هذا المنعكس والمنعكس اللاشرطي يكمن في تدخل عنصر جديد هو الاشارة ، حين توفر الاشارة تآلفا أكمل بين الجهاز العضوي والشروط الخارجية للحياة . والاشارة تحريض غير مباشر يحرك الجملة العصبية . ويمكن احداث هذا المنعكس وفق تجارب « بافلوف » ، حين تلعب ظاهرة موضوعية دور المنبه ، فتنبه الجهاز العضوي الى ظاهرة ذات مغزى بيولوجي . ومن الضروري ، لاحداث منعكس شرطي ، أن يوجد تزامن بين مدة عمل الظاهرة الموضوعية غير الموجودة سابقا وعمل عامل لاشرطي .

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

النظام الاول تشكله الاشارة التي تنبه الحواس والالوان والروائح والاشكال وأوضاع الاشياء في المكان.

أما النظام الثاني فهو الذي تشكله اشارة اللغة ، وهو نظام خاص بالانسان وباستخدام هذه الاشارة التي تعتبر اشارة لاشارة النظام الاول ، أصبح الدماغ قادرا على اعطائنا صورا عن تلك الاشياء في الوقت الذي لا تثير فينا احساسات عنها . وهذه الصور تبدو وكأنها نتاج النشاط الاعتباطي للوعي ، الا ان الامر على خلاف ذلك ، فلا يمكن أن تتكون الا صور تلك الاشياء التي اثارت فينا عمليا في وقت ما احساسات طبعت آثارها في دماغنا . ان الصور التي تقوم على الاحساسات والادراكات هي انعكاسات وصور للعالم المادي ، شأنها شأن هذه الاحساسات والادراكات . ولما كانت الصور غير مرتبطة بتوفر الاحساسات في وقت معين فهي تتمتع باستقلال نسبي ويمكن أن يمتزج بعضها ببعض كيفيا في الدماغ . ويستطيع الخيال أن يجمع بين عناصر أكثر الصور تباينا ، هذه الصور التي تكونت على أساس ما كان من احساسات وادراكات في وقت ما ، الا ان هذه العناصر كلها ليست في الاصل غير انعكاس للواقع الموضوعي .

ويشير « بافلوف » في حديثه الى المؤتمر الدولي الرابع عشر للفسيولوجيا الى جهاز الكلام الاشاري باعتباره صورة من صور المنعكس الشرطي الخاص بالانسان وحده ، فيقول : « اذا كانت احساساتنا عن العالم المحيط بنا هي بالنسبة لنا اشارة الاشارات الاولية عن الواقع ، أي الاشارات المشخصة ، فان الكلام والتنبيهات الحركية التي تفيض من أعضاء الكلام الى اللحاء الدماغي هي الاشارات الثانوية ، أي انها اشارة الاشارات . فانها تمثل تجريدات للواقع وتسمح لنا باستخراج التعميمات ، وهذا هو ما يشكل لدينا في الحقيقة تلك الخاصية التي يتميز بها الانسان ، وهي خاصية الفكر » .

ويرى « بافلوف » وآخرون ان الانتقال من نظام الاشارات الاول الى نظام الاشارات الثاني نتج عن العمل. فنشأت الاضافة البشرية المكملة لهذا النظام وهو جهاز الكلام تأسيسا على النظام الاشاري الاول مما أعطى الانسان امكانية خلق اتحادات من الصور والمفاهيم لاقامة ارتباطات جديدة وتلك هي التباشير المادية لفاعلية تضع الخطط وتذكر بالماضي وتتنبأ بالمستقبل (١٨)

تأسيسا على هذا ، يمكن القول ان اشارة الاشارات ، أي الكلمة ، جاءت لتختزل اللغة ، تلك التي بدأت تعبيرا عضويا خالصا الى أن أصبحت تعبيرا فكريا لكائن يواجه الاصوات والالوان والاشكال والاحجام والفراغات ... الخ في المحيط الخارجي .

ولكن هذا الاختزال الذي يعتبر طريق الانسان نحو تكوين المفاهيم ونحو أرقى أشكال المعرفة لم يمنع الكلام من أن يتخذ عدة صور ، فهو مرئي ومسموع ومنطوق ومكتوب . أي انه ، في كل حالة من حالاته ، يميل الى الخروج على نطاق التجريد ، ليدخل مجددا في صيرورة الفعل الانساني عبر الزمان ، بالابتعاد عن صورته الشكلية والتطابق مع الظاهرة النفسية . وهذا الجانب يأخذ حيزا كبيرا من اهتمام علم اللغة الحديث، ذلك الذي يقيم وزنا كبيرا للجوانب النفسية في دراسة اللغة ، فيلاحظ تذبذب اللغة باستمرار بين مثل الانسجام الرياضي ومثل الانسجام التخيلي .

ويضرب الباحث ل.س. فيجوتسكي مثلا يخص المبتدأ والخبر ، والتباعد بين الناحية النحوية والنفسية في الاستعمال ، اي بين الجانب «السيمانتكي» والجانب الصوتي . ففي جملة مثل « وقعت الساعة » قد يتغير التأكيد والمعنى في المواقف المختلفة. ولنفترض اننا لاحظنا ان الساعة توقفت ونسأل كيف حدث هذا ؟ تكون الاجابة « وقعت الساعة » . هنا يتلاحم المبتدأ النحوي والنفسي ، فالساعة هي الفكرة الاولى في الوعي ، أما وقعت فهو ما يقال عن الساعة . ولكن اذا سمعنا صوت قرقعة وتحطيم في الحجرة المجاورة ووقفنا على ما حدث وتلقينا نفس الاجابة ، فان المبتدأ والخبر ينعكسان من الناحية النفسية ، فنحن نعلم ان شيئا ما قد وقع ، وهذا هو ما نتحدث عنه . وتكمل الساعة الفكرة . ولا يوجد هذا التباعد بين التنظيم النحوي والنفسي في المبتدأ والخبر فقط ، بل يشمل ايضا التذكير والتانيث والعدد والحال والفعل وزمن الفعل وما الى ذلك . وقد يكون التلفظ التلقائي خاطئا من وجهة النظر النحوية ولكن قد تكون له قيمة ابداعية وجمالية (١٩) .

ويكشف الشعر كيف ان الشاعر حقيقة لا يتعامل مع الابجدية وحدها ، اي الصوت وحده ، بل يتعامل مع جماع المؤثرات التي يتلقاها جهازه العصبي ، اللون والحركة والصوت والحجم والفراغ ، بالاضافة الى المعنى . وفي هذه النقطة يبدو الشاعر متعاملا مع اللغة بمفهومها الشامل اي بوصفها جماع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان .

ان الدلالة في الشعر أو المعنى الذهني ، ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة وفق النظام النحوي والقاموسي . فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التوليف بين معطيات شخصية وخارجية ليس المعنى القاموسي الا أحدها ، وقد يكون اكثرها تعرضا لتغيير دلالته واكتساب غيرها من مجمل التوليف في لغة القصيدة .

وما النظر الى لغة الشعر ، سواء باعتبار مصدرها الكلام او باعتبارها مساوية للكلام ، الا افتراض سيىء ظهر في عهود التقنين حين جاءت اللغة مختزلة في الابجدية ، فجرى تثبيت هذه الاخيرة عند حدود الدلالات المعروفة ، سواء في الشعر أو الخطب أو الحديث أو القرآن . أي اعطيت صفة الاداء المطلقة الخالدة فوق مستوى المكان والزمان على نسبيتهما .

ولم تفت هذه الحادثة بعض المفكرين ، فقد كتب د. ابراهيم السامرائي يقول : « ان الذين اقاموا انفسهم حماة للعربية في جميع أطوارها لم يفهموا سنة التطور ، ولم يقبلوا الجديد . فاللغويون والنحويون من العرب يحصرون الفصيح من اللغة بعصور معينة لا تتعدى صدر الاسلام . وهذه الحقبة هي ما يصح أن يحتج بكلامها ، فلم يجيزوا الاحتجاج بلغة الاحقاب التالية .. » (٢٠) .

وهو نفسه ما قام به النحاة الرومان حين جمعوا استعمالات اللغة بين عصور شيشرون واغسطس وما قبل ذلك ، وهو نفسه ما فعله النحاة الاغريق الذين بنوا نحوهم على اللهجة الاتيكية .

وليس شيء من هذا عند علماء اللغة في العصر الحديث . فعلم اللغة عند هؤلاء يصف طرق الاستعمال اللغوي في مرحلة خاصة من مراحل تاريخ اللغة المدروسة (٢١) . ولعل سوء الفهم الذي تلقاه حركات التجديد الشعرية ينبع من هنا من النظر الى لغة الشعر بوصفها الابجدية نفسها ، بكل حدودها من معان وروابط ووسائل بناء تشكل ثوابت في الثقافة الموروثة .

واي بحث نقدي لا يمتلك هذا التمييز بين الابجدية واللغة سيعجز عن تنسيق ألفاظ تستخدم كثيرا مثل « سحر الشعر » و « أسره » أو « جماله » وما الى ذلك لانه سيظل دائرا في الثابت الموروث الذي جعل الشعر نوعا من أنواع الكلام مضافا اليه النظم والمعنى ، بينما تعبر الملامح المميزة للتجارب الشعرية الكبيرة والمؤثرة عن احتفال كبير بأحد جوانب اللغة . فالشاعر الفرنسي « رامبو » يتعامل مع الكلمات على أساس قدرتها السحرية على التغيير . ولذا يحاول أن يكشف فيها ألوانا وأصواتا تفجر أحلاما ليست من هذا العالم . وأبو تمام يركز طاقته على حرفيات الصورة من استعارات وتشابيه أصبحت من علامات تجربته . أما الشاعر الانكليزي ت.س. اليوت فينصرف الى التوليف الصوري بوصفه معادلا محايدا للعواطف والمشاعر والافكار . ويهتم شعراء آخرون بصوت الكلمات دون معانيها أو جوانبها الصورية . وكل هذه الاهتمامات تنبع من كل اكبر من الكلمات ، ذلك هو « اللغة » ، لاعطاء القصيدة كيانا موضوعيا فاعلا شبيها بكيان كائن من الكائنات .

ان هذه الشبكة المعقدة التي تجمع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان ، تلك التي يطلق عليها الوعي ، لا تعرف فصاما بين الوظائف ، أي بين الكلمة كشكل والكلمة كحقيقة نفسية ، بين الجانب العقلي للوعي والجانب الانفعالي .

كتب فيجوتسكي (٢٢) ان من النقائض الاساسية لعلم النفس التقليدي الفصل بين هذه الجوانب . فالتفكير في هذه الحالة لا بد أن يتحول الى تواتر ذاتي مستقل للافكار وينفصل عن التكامل الخلاق للحياة وعن الاهتمامات والميول الحية للانسان المفكر . وفي هذه الحالة يصبح التفكير اما ظاهرة لاحقة غير ذات معنى لا يستطيع أن يغير شيئا في حياة الانسان او سلوكه الشخصي ، أو يتحول الى قوة بدائية تؤثر على الحياة الشخصية بطريقة غامضة .

فمن يفصل التفكير منذ البداية عن الوجدان يغلق امامه والى الابد الطريق الى تحـــديد اسباب واصل التفكير ذاته ، لان التحليل العلمـــي للتفكير لا بد وان يتطلب الكشف عن الدوافع المحركة للفكـرة والحاجات والاهتمامات والحوافز والميول التي توجه حركة الفكرة من هذا الجانب او ذاك .

وكذلك من يفصل الكلام عن الانفعال يجعل مـن المستحيل سلفا دراسة الاثر العلمي للتفكير على الجانب الانفعالي والارادي مـن الحياة النفسية ، لان المعـالجة العلمية للحياة النفسية تستبعد نسبة التفكير الى قوة غامضة تحدد سلوك الانسان بنظامه الذاتي ، كمـــا تستبعد تحول الفكرة الى اضافة غير لازمة للسلوك او الى ظلال واهية عديمة الجدوى . ان هذه الوحدة بين الوظائف العقلية تجد تعبيرهـــا لدى الشاعر برفض التعامل مع الكلمات بمعانيها الحرفية ، فليست الكلمـة هي وحدة الجملة الشعرية بل ان وحدتها هي الصورة.

وسيرى س.م. بورا « ان التعبـــير بالصـورة لا يروي فقط ما يدور في راس الشاعر ، بل يعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة . ويرجـع سبب تأثير الكلمات التي خلقها لحالة مـن الفكر يلعب فيها الادراك دورا كبيرا (٢٣) .

وسيرى « شارل لالو » ان بيت الشعر الجميـل هو متقابلاتموسيقية مركبة منأربعة أو خمسة أجزاء . ايقاعات ورتينات وروابط منطقيـة أو نحويـة أو معـان حرفية وايحاءات شخصية (٢٤) .

وسيرى فيـــه مخـــرج سينمائي كسيرجي ايزنشتاين (٢٥) نوعا من التوليف بين اللقطات لمشاهد انسانية وطبيعية . ولعلاقات التعجبالثنائية أو الثلاثية دلالتهـــا الكبيرة . فهي تـوحي بزيادة حجم اللقطات . ويتحقق هذا عند القاء الشعر بوساطة نغم الكلام ورفع الصوت . وسيرى ان نجاح التعبير الصوتي للصور في اثارة العاطفة المطلوبة يعتمد عـلى التوليف بحيث يحقق التوليف الصورة الذهنيـــة المعادلة للعاطفة المطلوبة . ويمضي التوليف الى ابعد من ذلك عنـــدما يستخدم أسلوب القطع . ففي هذا النوع من البناء يصبح الايقاع على أساس تتابع الجمل الطويلة والجمل التـي تقتصر على كلمة واحدة وسيلة من وسائل رسم الشخصيـات رسما حركيا . والمثير للانتباه في هـــذه الملحوظات وغيرها انها لا تتحدث عن تأثير متبادل بين الفنون بقدر ما تكشف عن عناصر لغة تبدو مشتركة بين الفنون .

ولا شك ان هذه اللغة ترجع في أصولها الى ذلك الزمن الذي كانت فيه اللغة الشعريـة شيئـا آخـر غير مجرد الكلام .

وما هـــذا الانحراف الذي اهتم به فاليري أو التغرب الذي يعشقه السرياليون أو تداخل وظائفالوعي الذي يشير اليه « بورا » الا ظاهرة انصراف الشـاعر الى تلك اللغة . بحيث كان الدفاع عـن الشعر وعن فهمه ينطلق من شيء أكثر عموميـة وشمولا لدى غالبيـة الشعراء (٢٦) .

اشارات :

١ ـ اكتسب التفسـير الاسطوري لنشاة الكلام تسميـات مختلفة عبر العصور . وكلعصر يروي القصة نفسها بمصطلحاتمختلفة.
في الاسطورة السومرية « انانا ملكة السماء وانكي اله الحكمة » (٤٠٠٠ ق.م.) تحصل « انانا » ضمن ما تحصـل عليه من فنـون الحضارة على « الكلام المشروع والكـلام البذيء » بمنحة من الـه الحكمة انكي في لحظة نشوته .
ويتحدث افلاطون على لسان هيراقليطس عن الاسماء التي تعطى بقوة الهية ، ولذا جاءت وقفا على المسميات .
ويروي العهد القديم حادث الحصول على الكلام هكذا : « وجبل الرب الاله من الارض جميع حيوانات البرية وأتى بهـا آدم ليرى ماذا يسميها . فكل ما سماه آدم من نفس حية فهو اسمه » .
أما القرآن فقد اشار الى ما فهم على انه أصل الكلام بقـوله « وعلم آدم الاسماء كلها » .
وفسر احمد بن فارس فعل التعليم بانه فعل منح اللغـة فكتب « اعلم ان لغة العرب توقيف أي وحي . ودليل ذلك قوله تعالى : وعلم آدم الاسماء كلها » .
الا ان من الملاحظ ان ثمة تفسيرا مضـــادا لهذا التفسيـــر الاسطوري كـان يقـــول بالتواطؤية أي بالاصـل البشري للكلام منذ العصور المبكرة .
فمقابل نظرية هيراقليطس يضع افـــلاطون نظرية ديمقريطس القائلة بان منشا اللغة عملية تواطؤية لان الشيء ذاته كثيرا ما يقبـل عدة أسماء . ولان الشخص الواحد ذاته يظل هو رغم تطوره او تنازله عن اسمه . والتسمية وليدة التكرار والعادة عند الذين زاولوا فعلها .
ومقابل تفسير ابن فارس يكتب ابن جني الموصلي : « اكثر أهل النظر على ان أصل اللغة انما هو تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف . ذلك بان يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا فيحتاجوا الى الابانة عـــن الاشياء الى المعلومات ، فيضعوا لكل واحدة فيها لفظا اذا ذكرعـرف به مسماه » .
وتوجد فئة ثالثة اتخذت موقفا وسطا مثـــل القاضي ابو بكر وغيره ، فقالت ان من الممكن وقوع كل من هذين المذهبين ، فالقـــول « وعلم آدم الاسماء كلها » يعني ان التعليم قد حصل بالالهام. بالقوة. لقد وضع الله في الانسان ملكة الخلق ثم تركه يخلق عـــلى هواه . وتبنى ابن خلدون نفس هذا الموقف الوسطي .

* الاساطير السومرية ـ صمويل نوح كريمر ـ ترجمة يـوسف عبد القادر ـ بغداد ـ ١٩٧١ .
* في فلسفة اللغة ـ كمال يوسف الحاج ـ دار النهار للنشر ـ طبعة ١٩٦٧ ـ اشارة الى محاورات افلاطون .
* العهد القديم ـ سفر التكوين ـ الاصحاحالثاني ـ اصدار جمعية الكتاب المقدس في الشرق ـ ١٩٧٠ .
* الاتباع والمزاوجة ـ احمـــد بن فارس ـ نشرة المستشرق رودولف رو ـ ١٩٠٦ .
* الخصائص والنحل ـ ابـن جني الموصلي ـ دار الكتب المصرية ـ القاهرة ١٩٥٦ .
* مقدمة ابن خلدون ـ دار احياء التراث العربي ـ بيروت ـ بـلا تاريـخ .

٢ ـ الماركسية وقضايا علم اللغة ـ ستالين ـ دار دمشق للطباعة والنشر ـ بلا تاريخ .

٣ ـ يستخدم ارشيبالد ماكليش اغنية انكليزية للاشارة الى هذا النوع من الاحساسات . تقول الاغنية :

يا ريح الغرب متى تهبين
فينزل المطر الخفيف على الارض
يا الهي ... ليت حبيبي كان بين ذراعي .
وانا في فراشي مرة اخرى .

فالعاطفة هنا موجودة ولكنها ليست في مشهد الريح والطقس من جهة ولا في الحب والفراش من جهة اخرى ، ولكن في العلاقة بين المشهدين (الشعر والتجربة ـ ارشيبالد ماكليش ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ـ دار اليقظة العربية ١٩٦٣) .

٤ ـ مجلة « اللسان العربي » ـ مقال « اللغة الانسانية » ـ احمد عبد الرحيم السايح ـ المجلد التاسع ـ الجزء الاول يناير ١٩٧٢ .

٥ ـ المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ـ ضياء الدين ابن الاثير ـ القاهرة ١٣١٢ ـ المطبعة البهية .

٦ ـ مقدمة ابن خلدون ـ دار احياء التراث العربي ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

٧ ـ الرؤيا الابداعية ـ مجموعة مقالات جمعها هاسل بلوك وهرمان سالنجر ـ ترجمة اسعد حليم ـ الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي ـ ١٩٦٦ .

٨ ـ تعتقد « جيزيل بروليه » مثلا ان الشكل الرومانتيكي في الموسيقى حمل طابع الانكار في جوهره . فهو ينكر الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع ، وكلها تحديدات الشكل الكلاسيكي التي تدخل المعقولية في الصورة الموسيقية . وتذكر ان النزعة اللامقامية التي ابعث من فاجنر والتي سعت الى تحقيق موسيقي للصيرورة الخالصة عبارة عن شكل سلبي في الاصل وضع طريق نفي الشكل المقامي نفسه. وقد اتخذت هذه النزعة حديثا عند ليبوفتس بالنزعة اللالحنية التي تعبر هي ايضا عن شكل مؤسس بصورة مفارقة على سلب مفهوم الشكل نفسه . (جماليات الابداع الموسيقي ـ جيزيل بروليه ـ ترجمة فؤاد كامل ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ١٩٧٠) .

٩ ـ يقول يحيى بن المنجم : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما » . وحين حاول « ابن طباطبا » ان يضع للشعر اساسا فكتب : « اذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلسل له القول عليه ... » ، رد عليه ابو سليمان المنطقي بالتركيز على العواطف والاحاسيس فكتب : « ان النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر .. » .

ومن المحاولات الحديثة لتحديد الفاصل بين النثر والشعر محاولة « ادونيس » التي يقول فيها ان النثر اطراد وتتابع لافكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر . والنثر يطمح لان ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح لان يكون واضحا . اما الشعر فيطمح لان ينقل شعورا او تجربة او رؤيا ، ولذلك فان اسلوبه غامض بطبيعته، والنثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة محدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه » .

وهناك محاولة لمجموعة من الشعراء صدرت تحت عنوان « البيان الشعري » ترى ان « المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره اداة ايصال وتفاهم بين الناس .. ولكن اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة . والمنطق الشعري هو غير المنطق النثري . اذ يسعى النثر الى مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي ، ما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف .. » (مجلة « الاداب » ـ مقال « نظرة جديدة في النقد القديم » ـ د. احسان عباس ـ يناير ١٩٦١ ـ زمن الشعر ـ ادونيس ـ دار العودة ١٩٧٢ ـ مجلة « شعر ٦٩ » ـ البيان الشعري ـ مايو ١٩٦٩) .

١٠ ـ يتساءل « سيد قطب » : « كيف تدل الالفاظ .. اولا على معانيها الذهنية ، وثانيا على الصور والظلال المصاحبة » . ويجيب : « بالعودة الى المؤثرات الحسية التي كانت تقع على الانسان البدائي » . ويكتب : « أغلب الظن ان شيئا ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشىء من مخارج حروفها كان له صلة ما بالمشاهد او الحالات التي اطلقت عليها .. وشيء آخر ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ .. ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة وتلك الملابسات المتنوعة وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى ، كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ وهو جزء من دلالته ، وقد كان هذا الجزء ملحوظا غالبا عند اطلاقه للمرة الاولى » . (مناهج النقد الادبي ـ سيد قطب ـ دار احياء الكتب العربية ـ عيسى البابي الحلبي وشركاه ـ بيروت ١٩٦٥) .

١١ ـ هنالك دعوة تناولت الكلام كمادة اولية في التكوين الشعري تقوم على اساس استخدام « لغة الحياة اليومية في الشعر » . وتنطلق هذه الدعوة من ان لغة الشعر هي « الكلام » في الشعر ، ولذا وجهت انظار اصحابها الى ازدواجية الكلام اليومي والكلام الموروث واعتبرت هذه الازدواجية لب المشكلة الشعرية . ورغم ان هذه الدعوة تتطلع نحو حل اشكالية حقيقية ، الا ان وجهة نظرنا تقوم على ان حل مشكلة استخدام الكلام في الشعر لا يقوم على المفاضلة بين « لغتين » بل على التفريق بين الكلام سواء كان يوميا ام موروثا واللغة كما سننظر اليها في الصفحات التالية .

١٢ ـ الرؤيا الابداعية ـ المرجع السابق ذكره .

١٣ ـ اندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السيريالية ـ ميشيل كاروج ـ ترجمة الياس بديوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٣ . وكذلك : عصر السيريالية ـ والاس شاولي ـ ترجمة خالدة سعيد ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ١٩٦٧ .

١٤ ـ Morgan .Iwis .H, Ancient Society

١٥ ـ Collingwood, the principles of art Oxford, Clarendon press, 1938 .

١٦ ـ اعتمد الفيلسوف الفرنسي « هنري برجسون » على الذاكرة للبرهنة على لامادية النفس الانسانية في وقت مبكر من هذا القرن . واقام قناعاته على لامكانية الذاكرة وعلى بضعة اسئلة لم تتوفر الاجابة عليها في وقت لم تتطور فيه دراسات المخ بصورة كافية ، ولكن التجارب التي تجري منذ ما يقارب العشر سنوات على المخ اظهرت ان الذاكرة مركب من المركبات الكيماوية في خلايا الدماغ . وتوصل بعض الخبراء باجراء تجارب على الحيوانات الى نقل الذاكرة من حيوان الى آخر بوساطة استخلاص هذه المركبات وحقنها . (المادة والذاكرة ـ هنري برجسون ـ ترجمة د. اسعد درقاوي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٧ ـ مجلة « عالم الفكر » ـ مقال « مستقبل المخ ومصير الانسان » مجلد ٤ عدد ١ ـ ١٩٧٣) .

١٧ ـ رغم كل التقدم الذي أحرزه علم النفس التجريبي وعلم الفسيولوجيا وخاصة فسيولوجيا الاعصاب يصر ناقد بريطاني معاصر هو « غراهام هو » في كتابه « مقالة في النقد » في معرض كشفه عن الاساس المشترك لوحدة الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي على أن « العقل ليس عرضة لتنقيبنا ونحن لا نعرفه الا من خلال المشروعات التي يتعهدها ، رغم انه يعترف بأن الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي نتاج العقل . (مقاله في النقد ـ غراهام هو ـ ترجمة محيي الدين صبحي ـ المجلس الاعلى لرعاية الفنون ـ دمشق ١٩٧٣) .

١٨ ـ * النظرية المادية في المعرفة ـ روجيه غارودي ـ ترجمة محمد عيتاني ـ دار المعجم العربي ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

* باڤلوف وفرويد ـ هاري ويلز ـ ترجمة شوقي جلال ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

* المادية والفهم التجريبي النقدي ـ لينين ـ ترجمة د. فؤاد أيوب ـ دار دمشق ـ ١٩٧٥ .

* العمل والمخ ـ يودي فرولوف ـ ترجمة د. شكري عازار ـ دار الكاتب العربي ـ بلا تاريخ .

* ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ .

* من الميثولوجيا الى الفلسفة عند اليونان ـ د. حسام الالوسي ـ جامعة الكويت ـ ١٩٧٣ .

* الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين ـ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧١ .

١٩ ـ التفكير واللغة ـ ل.س. فيجوتسكي ـ ترجمة د. طلعت منصور ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٧٦ . والجدير بالذكر ان التمييز بين التنظيم النحوي للجملة والتنظيم النفسي الذي هو موضوع مبحث علم المعاني الحديث ، قد استرعى انتباه الكثير من الكتاب العرب ، مثل ابن الاثير وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون في حديثهم عن الشعر ، وخاصة في تمييزهم الذي مر ذكره بين النحو والبلاغة ، اذ يبدو واضحا ان البلاغة تعنى بالعلاقة بين الكلمة والتجربة ، بينما يعنى النحو بالعلاقة بين الكلمة ونظام القواعد .

٢٠ ـ فقه اللغة المقارن ـ ابراهيم السامرائي ـ المكتبة العصرية ـ ١٩٦٨ .

٢١ ـ المصدر السابق .

٢٢ ـ التفكير واللغة ـ المصدر السابق .

٢٣ ـ التجربة الخلاقة ـ س.م. بورا ـ ترجمة سلافة حجاوي ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ .

٢٤ ـ مبادىء علم الجمال ـ شارل لالو ـ ترجمة مصطفى ماهر ـ وزارة التربية والتعليم ـ القاهرة ١٩٥٩ .

٢٥ ـ مذكرات مخرج سينمائي ـ سيرجي ايزنشتاين ـ ترجمة انور المشري ـ المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .

٢٦ ـ دفاع « كولردج » عن الشعر ينطلق من الدفاع عن الخيال الثانوي في مقابل الخيال الاولي ، لان الخيال الاولي وسيلة ادراك للمحدود بينما الثاني يعكس الاستخدام الارادي للخيال حيث يخلق مركبات جديدة . وهذا الاستخدام بالمعنى الواسع يعتبر استخداما شعريا ، وكذلك ينطلق دفاع « شيللي » عن الشعر من دفاعه عن الاستعمال البدائي والبكر للغة ، لدى اولئك الذين يكتشفون لانفسهم طبيعة الحقيقة الواقعية بوساطة اللغة . (مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ـ ديفيد ديتشس ـ ترجمة د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧) .

صدر حديثا :

الطريق الى الخيمة الاخرى

دراسة في اعمال غسان كنفاني

تاليف الدكتورة رضوى عاشور

دار الآداب