

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

*- د. بثينة شמוש

*- جامعة طرطوس – سوريا-

*- البريد الإلكتروني: b.shemous@gmail.com

تاريخ القبول: 2023-05-03

تاريخ الإرسال: 2023-02-02

*- الملخص:

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

الكلمات المفتاحية: القصص الشعرية، حكاية الحيوان، الأدب المقارن، أحمد شوقي، إبرج

ميرزا.

Abstract

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

Keywords: Fable; Poetic Ballad; Ahmed Shawky; Iraj Mirza

*- مدخل:

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

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

وكانت هنالك بعض القصص من ذوات الحكم المتقاربة وغير المتطابقة بالكامل، إلا أننا لم نخضعها للدراسة لضيق المجال، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن حكايات كل من شوقي وإيريح متأثرة بحكايات لافونتين التي جاءت على ألسنة الحيوان أو بحكايات أخرى ككليلة ودمنة، إلا أننا لسنا في صدد مقارنة الحكايات الواردة بالأصل، فهناك الكثير من الدراسات التي اهتمت بذلك، وإنما نهدف إلى مقارنة حكايات شوقي وإيريح ببعضها لعرض التشابهات والاختلافات، والدوافع التي أدت بالشاعرين إلى سرد الحكاية على لسان الحيوان. وقد قمنا بدراسة كل حكاية على حدة بعرضها لدى شوقي أولاً ثم لدى إيريح، وذلك عن طريق عرض ملخص نظري للحكايات الشعرية وبنائها الحكائي وعناصرها من شخصيات وزمان ومكان وحوار عارضين أثناء ذلك البناء السردى، والحكمة المرجوة وطريقة عرضها ولغتها والحقول الدلالية التي تركزت الألفاظ حولها لدى كل من الشعارين، خاتمين ذلك كله بقراءة مقارنة لكل حكاية شعرية، قارناً فيها الحكائيتين المدروستين في بنائهما الظاهري ومضمونهما، واتبعنا الطريقة ذاتها في بقية القصص، وختمنا ذلك كله بنتائج عامة مستخلصة من الدراسة، خاتمين البحث بثبت للمصادر والمراجع التي أفدنا منها في دراستنا.

1/ الحكايات الحيوانية أو الحكايات التعليمية:

مصطلح "Fable" يدل إما على قصة حيوانية لا مغزى لها "Beast Fable"، وإما قصة حيوانية لها مغزى وتساوي موعظة "Apologue" وإما قصة خيالية بشكل عام "Fiction" أي أعم من قصة حيوانية. ولكن أجمع المهتمون بهذا المجال على تعريفها بأنها قصة حيوانية ذات مغزى يتكلم فيها الحيوان ويمثل مع احتفاظه بحيوانيته، ونُسبت إلى الحيوان خاصة لأن القصص التي وردت عنه أكثر، ودوره فيها أظهر، والأبطال فيها رموز لأشخاص¹، وقد أطلقت عليها مصطلحات متعددة، منها: حكايات الحيوان، أو الحكايات التعليمية، أو الحكايات الخرافية، أو الحكايات الرمزية، وهي على تنوعها قديمة جداً، وقد تناثرت خيوطها وتعدد نسجها على ألسنة الرواة مشافهة جيلاً بعد جيل²، فقد أجمع الدارسون على أنها تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتقي من الحالة الشعبية إلى المكانة الأدبية الفنية³. ولكنهم اختلفوا في نسبة منشئها إلى شعبٍ دون آخر، فارتأى معظمهم أنها تعود إلى أكثر من حضارة في العصور القديمة، سواء عند الرومان أو اليونان من جهة، أو عند الهند والفرس من جهة ثانية⁴.

وأهم أركان هذا النوع أنه يقوم على التمثيل والرمز، وذلك لأنه في ظاهره قصص لطيفة تجري على ألسنة الحيوان، ولكنها في الحقيقة تتضمن معاني سياسية وطنية يفهمها الكبار والخاصة⁵، وارتكازها على التمثيل جعل شخصياتها غير بشرية تحمل صفة الإنسان وتعمل مثله على صنع الخيال الفني في مضمون القصص والحكايات والأساطير من خلال الشخصيات والأحداث والفكرة، وهذه الشخصيات غالباً ما تكون من الحيوان أو الطير أو الجن أو النبات⁶، وقد اختير الحيوان بطلاً لهذه القصص نظراً لكونه يحمل في طبيعته تفاعلات رمزية تكسب الزمن الإنساني فضولاً للكشف عن حقيقة تجاوزه تتداخل في النفس للبحث عن الصورة المماثلة في واقع المجتمع⁷، ولكن دلالاتها التمثيلية ورموزها يجب ألا تخفي مدلولها الرمزي، إذ يجب أن يكون القناع الذي تختفي الأشخاص خلفه غير كثيف كيلا تنطمس الغاية الرمزية من القصة⁸. وقد رأى الدارسون أن الغاية الأهم لهذا النوع من الحكايات اتجاهها التعليمي والأخلاقي، فهي ترسم سلوكيات الإنسان في الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور⁹، إذ تستهدف الفئات العمرية الصغيرة، ولهذا يجب أن تكون بأسلوب يحقق المتعة والفائدة، فتجلب السرور والمتعة للأطفال وتحفز خيالهم، وتغرس القيم العليا الصحيحة والأخلاق الفاضلة والمثل السامية في عقل الطفل ووجدانه، فهي تكافئ الخير بخيره

والشهير بشره¹⁰. والغاية الأخرى التي قد تكون باعثاً للجوء إليها نقد المجتمع وتعرية عيوبه بهدف إقصائها، فخلفيتها المعنوية دلالة نقدية بعيدة القصد تستلهم من المجتمع عيوبه، ومن الحكام فسادهم، ومن العادات السلبية والتقاليد البالية موضوعاً قصصياً تتناوله بالسخرية¹¹.

وكان أشهر من عُرف بها في الأدب الشرقي ابن المقفع في أثره الشهير كليله ودمنة¹²، وفي الأدب الغربي الحديث برز لافونتين الذي طور هذا الفن وجعله شعرياً، واهتم بشكل الحكاية الشعرية ومضمونها، إذ رأى أن الحكاية الخلقية ذات جزأين؛ جسم وروح، فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلفي¹³، وأثر بالكثير ممن جاؤوا بعده، ومنهم أحمد شوقي من العرب، إذ صاغ حكاياته التعليمية شعراً على طريقة لافونتين، حين كان الشعر التعليمي قد ذاب في الشعر القصصي والغنائي، وربما كان هذا نهاية حتمية للتطور¹⁴. كما برز في هذا الفن من الشعراء الفرس إيج ميرزا كما سنتبين عند التعريف به. وعليه، فإن الحكايات التعليمية حكايات تقوم على الرمز والتمثيل بشخصيات حيوانية تتقنع خلفها صفات بشرية، وغايتها نقد المجتمع أو تعليم الصغار.

2/التعريف بالشاعرين:

1/2 أحمد شوقي:

هو أحمد بن علي بن أحمد شوقي (1868-1932م)، أشهر شعراء العصر الأخير، ويلقب بأمر الشعراء، مولده ووفاته في القاهرة، وهو أول من جود القصص الشعري التمثيلي بالعربية¹⁵، إذ أجمع الدارسون والنقاد على أن أمير الشعراء بلغ بهذا الفن غايته¹⁶، فقد مارسه باقتدار عظيم، فكان يختم منظوماته بأبيات رائعة في الحكمة، ويسير على طريقة كليله ودمنة فيما نظم من هذه الأفاصيص¹⁷، كما تأثر أيضاً بأسلوب لافونتين¹⁸، إلا أن بعض المحققين أنكروا هذا التأثير بكليته ودمنة ولافونتين، انطلاقاً من اعتقادهم بأنه لا صلة لحكايات شوقي بحكايات لافونتين إلا من حيث إعدادها إعداداً تعليمياً، كما أنها عديمة الصلة بحكايات كليله ودمنة، إلا صلة بعيدة غير مباشرة ترجع إلى اشتراك الروح العامة بين الاثنين¹⁹. وقد امتازت حكايات شوقي بكون معظمها أراجيز مصرعة الأبيات

ومتنوعة القوافي²⁰، وهي تستمد رمزيها من ثلاثة مصادر: الحكمة المشرقية والأمثال العربية والقرآن الكريم²¹.

2/2 إيرج ميرزا:

هو إيرج ميرزا بن غلام حسين ميرزا من السلالة القاجارية، وقد ورث عن أبيه ملكة الشعر، إذ كان أبوه شاعراً²². لقبه جلال الممالك أو فخر الشعراء. ولد عام (1291 هـ.ش). في تبريز لأسرة قاجارية عريقة الجذور في الشعر الأدب، وتعلم الفرنسية والعربية²³، وكان إتقانه للفرنسية باعثاً لاعتقاد الكثيرين بأنه تأثر بلافونتين في حكاياته التعليمية، وأنه استقى من المصادر الفرنسية مباشرة²⁴. خلف إيرج ما يقارب أربعة آلاف بيت، بأوزان مختلفة، واتسم شعره عامة بالوضوح، وبعرضه لمسائل اجتماعية مختلفة وسياسية وتعليمية لليافعين لحنهم على تعلم فنون جديدة، وكانت أشعاره بطريقة تتسم بالطرافة أو السخرية أحياناً والتمثيل أحياناً أخرى²⁵. وكان يهتم بتعليم الأطفال وتربيتهم، وهو ما دفعه إلى كتابة العديد من حكاياته الشعرية²⁶، فعلى الرغم من أن الحكايات الحيوانية كانت معروفة فيما مضى لدى الكثير من الشعراء الفرس، ومنهم العطار وجلال الدين الرومي، إلا أن إيرج ميرزا يعدّ مؤسس أدب الأطفال الحديث، إذ أخذ هذا الأدب هوية مستقلة على يديه²⁷. اعتمد إيرج ميرزا على المصرعات والقطع القصيرة بأوزان قصيرة ولغة واضحة وسلسة، وقدم موضوعه على لسان الحيوانات عن طريق التمثيل، حتى اعتقد جامع كليّاته "د. محجوب" أنه لا يوجد أنسب من لغته وأسلوبه لتنمية ذوق الأطفال ولفت انتباههم²⁸. توفي عام 1304 هـ.ش. وله العديد من الآثار²⁹.

3/قراءة تحليلية مقارنة لنماذج من القصص :

1/3 حكاية فأر الغيط وفأر البيت- حكاية الفأرين:

1-1/3 فأر الغيط وفأر البيت لشوقي:

تتألف هذه الحكاية من ستة وعشرين بيتاً، وهي تحكي عن عدم الأخذ بنصيحة ذوي التجربة، والانطلاق وراء المعالي دون امتلاك أسبابها، إذ تطالعنا بدايتها مع فأرة لديها ابنان؛ سمّت الأول نور الغيط واحتارت في اسم الثاني، فاختار لنفسه اسم "نور القصر"، وكان الأول يمارس نشاطاته في الحقول وهو ما يتناسب مع اسمه، لكن الأصغر كان يطمح إلى

المعالي، على الرغم من تنبيه أمه له ورغبة أبيه -على لسان الأم- بأن يبقى في البيئة ذاتها، إلا أنه اختار طريقه ظناً منه أن أمه وأباه خرفان، فذهب إلى حيث أراد، وصار يأتي أمه في مواعيد محددة بقطعة جبن أو شمعة أو شيء من البيوت، إلى أن أتاها يوماً وقد قطع ذيله، ومرة أخرى قطعت رجله، وفي المرة الثالثة لم يأت، فذهبت الأم باحثة عنه، ووجدته قتيلاً مسحوقاً تحت الأقدام، فناحت قائلةً هذا جزاء من يطمح إلى المعالي وليس أهلاً لها.

*- شخصيات الحكاية:

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

*- زمان الحكاية:

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

*- مكان الحكاية:

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

*-الحوار وطريقة العرض:

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

يُقالُ كانتْ فَارَةً الغِيطانِ تَتِيهُ بِابْنِهَا عَلَى الفِيرانِ³⁰

ثم تُعرض الحكاية بين سرد وحوار، بادئاً بالسرد المباشر في عرض شيء عن حياة الفئران الثلاثة وطباع الابن الأكبر، وهو الشخصية الثانوية هنا، عارضاً أثناء ذلك مناقضته للأخ الأصغر في الطباع، ورغبة الأصغر في الخروج عن الإطار المعروف لحياة هذه العائلة، وقد بدأ الفأر الصغير الحوار في اقتراحه اسماً لنفسه، وطال كلامه خمسة أبيات تبعها سرد، ثم جاء ردّ الفأرة الأم على ابنها، وقد تنبأت بمصير ابنها منذ البداية إذ خاطبته بقولها: "قتيل القوت" بما يدل على حكمته وتجربتها، وكان ردها على ابنها طويلاً نسبياً أيضاً، ثم عادت دفعة الحوار للفأر الساذج متهماً أمه وأباه بالخرف في قرارة نفسه، ليعود السرد إلى إيضاح بقية الحكاية، ويعود الحوار في سؤال وجواب بين الأم والابن عندما بدأ الفأر بفقدان أعضائه وتبريره لما كان يحدث معه، وعاد السرد مرة أخرى على لسان راوٍ خارجي، وانتهت الحكاية بنواح الأم مطلقة حكمة عرضها الشاعر على لسان الفأرة الأم:

فَنَاحَتِ الأمُّ وَصَاحَتِ وَاها! إِنَّ المَعَالِي قَتَلَتْ فَتَاها³¹

فكان الختام عرضاً موجزاً للحكمة بشكل غير مباشر، فالمعالي هنا اقترنت مع عدم امتلاك مقومات الارتقاء، وكانت الحكاية قد نالت بذلك حسن الختام في الإيجاز الذي عرضه البيت الأخير، وقد ساهم الحوار في تصوير الشخصيات بدقة، إذ عرفنا طبائعها

وميولها من حواراتها، كما رسم الأحداث ووضح تفاصيلها، وبهذا نرى أنه احتل أهمية بالغة في عناصر الحكاية.

*- اللغة:

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

2-1/3 حكاية الفارين لإبرج ميرزا:

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

*- شخصيات الحكاية:

كانت شخصيات الحكاية عند إيرج ميرزا فاران؛ أحدهما مسن وحكيم، والآخر فتى وجاهل، والشخصية الثالثة هي قطة لثيمة، وكلها شخصيات رمزية، فالفأر المسن رمز للإنسان الحكيم والمجرب، والفأر الفتى رمز للإنسان المتهور والساذج والمغفل، والقطة رمز للإنسان المخادع والماكر، وكلها شخصيات رئيسة دارت حولها أحداث الحكاية وساهمت بشكل بالغ في تغيير هذه الأحداث وتطورها. وقد عمل الشاعر على تصوير الشخصيات من الداخل كاشفاً عن خباياها ومكنوناتها، كما رسم القطة من الخارج والداخل، إلا أن هذا الرسم جاء بطرق غير مباشرة، فلم يعتمد فيه على السرد المباشر، بل جعلها تبرز نفسها بالحوار والتصرفات، وقلمنا تدخل بشكل مباشر في ذلك الرسم، وشخصيات هذه الحكاية مسطحة، باستثناء الفأر الصغير الذي تغيرت قناعته عما كانت عليه في بداية الحكاية، لذلك يمكن عدّه شخصية نامية، ونظراً لكون الحكاية هنا حيوانية فشخصياتها دون شك تشكل نماذج لصفات بشرية معينة، فهي شخصيات نمطية أيضاً.

*-الحوار وطريقة العرض:

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

اي يسر! لحظه اي تو گوش بده گوش بر قصّه ي دو موش بده³²

(الترجمة: أصغ إلي يا بني للحظة! أصغ إلي ما سأقصّه من حكاية الفأرين)

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

- گفت: اي موش جان! چه زيبايي! تو چرا پيش من نعي آيي؟

- هرچه خواهدي دل تو، من دارم پيش من آ، كه پيش تو آرم³³

(الترجمة: وقالت يا فأري العزيز! كم أنت جميل! لماذا لا تأتي إلي جوازي؟ لدي كل ما يتمناه قلبك، ففعال إلي لأهب كلّ هذا لك).

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

- گفت: مَنعَم ز گربه از پی چیست؟ او مرا دوست است، دشمن نیست
- گربه هم از قبيله ي موش است مثل ما صاحب دُم و گوش است³⁴

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

- كه به دادم رسيد؟ مُردم من! بی جهت گول گربه خوردم من
- دمَم از بیخ کند و دستم خورد شکمم پاره کرد و گوشم بُرد
- پنجه اش رفت تا جگرگاهم من چنین دوست را نمی خواهم³⁵

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

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

- پير موشش جواب داد برو! بعد از اين پندِ پير را، بشنو

- هر كه حرف بزرگتر نشنيد آن ببيند كه بچه موش بدید³⁶

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

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

*-المكان:

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

هر دو در کنج سقف یک خانه داشتند از برای خود لانه³⁷

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

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

*-اللغة:

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

- بهتو می گویم ای پسر در رو حرف این كهنه گرگ را مشنو
- گر به با موش آشنا نشود گرگ با بره هم چرا نشود³⁹

(الترجمة: أقول لك يا بني انج بنفسك، ولا تصغ إلى كلام هذا الذئب المخادع! لا يمكن أن تتصاحب القطعة والفأر، كما لا يمكن أن يتشارك الذئب والحمل في المرعى).

فهذا الاستخدام جاء داعماً للفكرة دون أن يُخلّ بأسس الحكاية الأخلاقية والتعليمية في التزامها بالوضوح وابتعادها عن التعقيد، كما استخدم الكناية مرتين في قوله: "الاغ: حمار" كناية عن الجاهل، إذ خاطب بها الفأر الفتيّ، محاولاً تقريعه، لعله يفيق من غفلته: تو كه باشی و گر به کیست؟ الاغ! رفتن و مردنت یکی است الاغ!⁴⁰

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

وابتعاد الشاعر عن الاهتمام باللغة الشعرية جاء نتيجة مباشرة للهدف من الحكاية، وهو التعليم، كما نلاحظ أن الشاعر ابتعد عن الأوصاف الطويلة والاستطراد دون مبرر، فعلى الرغم من تكرار القطعة لمحاولات الإيقاع بالفأر الصغير عن طريق الكلام والإغراءات، وتكرار محاولات الفأر الحكيم ثني الفأر الصغير عن قراره بالذهاب إلى القطعة، إلا أن هذا التكرار يدعم الفكرة التي ذهبت إليها الحكاية، ويحقق ما يرمي إليه الشاعر من مبالغة في ترسيخ صفات الشخصيات، ويقوي الحبكة ويعزز الحكمة التي رمت إليها الحكاية، ولا يعدّ حشواً لا طائل منه، فلم نجد حشواً أو استطراداً أبعد المحور الأساسي عن الفكرة الرئيسة للحكاية، وقد كانت مفردات الشاعر في هذه الحكاية ضمن الحقول الدلالية الدالة على طباع الشخصيات بما يخدم الحكاية، فالشخصيات الرئيسة هي الفأر المسنّ الذي اشتهر بحكمته في الحكاية، فكان هناك الكثير من الكلمات التي دلت على الحكمة، من قبيل: (پند: نصيحة، عاقل: عاقل، كارآگاه: حكيم، پیرموش: فأر مسنّ، بزرگتر: أكبر)، والفأر الفتيّ الجاهل الذي عرف بجهله، فاستخدم العديد من الكلمات التي دلت على الجهل، من قبيل:

(جاهل: جاهل، سفيه: مغفل، بچه: فتى، باورنکرد: لم يصدق، گمراه: ضالّ، كودن: بغل، الاغ: حمار، ساده: ساذج، فرتوت: مغفل وخرف، خرف: خرف)، والقطعة التي عرفت بمكرها، فكان مما استخدمه من كلمات دالة على المكر: (دغل: مفسد، فريب: خداع، گول: غش، دشمن: عدو، گرگ: ذئب، مکر: مكر، حيله: حيلة، طناز: هازئ، كذب: كذب)، وقد اعتمدت القطعة على الإغراء للإيقاع بالفأر وخداعه، ومن الكلمات التي استخدمت في هذا الحقل الدلالي: (زيبا: جميل، آرم: سألحضر، رفيق: صديق، نقل: مكسرات، بادام: لوز، گردو: جوز)، فنرى أن الكثير من الألفاظ كانت ضمن الحقول الدلالية المذكورة، فضلاً عن استخدام بعض الأساليب في التقديم والتأخير، كتقديم الجزء الثاني من الفعل المركب أو تقديم الفعل على بقية عناصر الجملة، وهو أمر غير رائج في الفارسية، من قبيل: (داشتند از برای خود لانه- نکرد از او باور- گول گریه خوردن من- مُردم من) وغير ذلك.

3-1/3- مقارنة الحكايتين:

عرض الشاعران لحكاية الفأرين بطريقة رمزية هادفة إلى غاية تعليمية، وكانت شخصيات الحكايتين حيوانية، وعددها ثلاث في كل حكاية، إلا أنها في حكاية شوقي ثلاثة فئران كان دور أحدها هامشياً، أما شخصيات حكاية إيرج ميرزا فكانت فأرين وقطة، وكان للثلاثة دور رئيس في مجريات الأحداث، وقد كانت الشخصيات الحيوانية لدى الشاعرين رمزية تعود إلى صفات بشرية، كما كانت شخصيات نمطية ومسطحة باستثناء الفأر الصغير لدى إيرج ميرزا، إذ تبدلت قناعاته عما كانت عليه في بداية الحكاية، فيمكن بذلك عدّه شخصية نامية، وقد اهتم الشاعران برسم أبعاد الشخصيات الداخلية دون الاهتمام بتصويرها الظاهري، وجاء هذا الوصف الداخلي بعيداً عن السرد المباشر من قبل الشعارين، إذ ترك كلُّ منهما لشخصياته أن تكشف جوهرها من خلال الحوار والتصرفات السلوكية الأخرى، باستثناء القطعة لدى إيرج ميرزا التي اهتم بوصفها وصفاً خارجياً وداخلياً بطريقة غير مباشرة أيضاً، إذ تبيّن لنا ذلك الوصف عن طريق حوار الشخصيات فيما بينها وتصرفات القطعة وسلوكياتها في الحكاية، وقد تشابهت الحكايتان في بنائهما، إذ بدأت كلتا الحكايتين بتمهيد، غير أن تمهيد إيرج ميرزا كان أدقّ، فقد أخبر القارئ بأنه سيروي حكاية، وذكر عنوان تلك الحكاية عن طريق ذكر شخصياتها الأساسية، أما شوقي فقد مهّد لكونه

سيروي حكاية في قوله: "يقال"، وابتدأ بعدها مباشرة بالحكاية، فالتقديم عند إيرج في المطلع كان أدق وأوضح.

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

كما جاء ختام الحكاية لدى الشعارين في عرض الحكمة المأخوذة منها على لسان الشخصية الحكيمة في الحكاية، فكانت لدى إيرج ميرزا حكمة واحدة ترمي إلى ضرورة الالتزام بنصائح ذوي التجربة، وهي حكمة متناسبة مع مضمون الحكاية، إلا أنها لم تُطرح بشكل مباشر، وهي غير مباشرة لدى شوقي أيضاً، فلم يقل "للمعالى أهلها" ولكن ذلك فهم من السياق، كما أنها تركبت مع حكمة ضمنية تقتضي بضرورة الأخذ بنصائح ذوي التجربة، إلا أنها لم تطرح مباشرة أيضاً، بل فهمت من الحكاية. وقد كان الزمن في الحكيتين غير خطي، فضمن الإطار العام لزمن الحكاية -الماضي- نرى أن دخول الماضي القريب والحاضر في الحوارات كسر رتابة الزمن في الحكيتين، وبثّ فيهما روحاً لطيفة بالتوازي مع الحوارات المتعددة التي أدت الوظيفة نفسها، وفيما يتعلق بالمكان فقد كان لدى شوقي مفتوحاً -الحقل- ومغلقاً -البيت- وقد خلق التنقل بينهما الأحداث التي لم تكن لتحدث لولا ذلك الانتقال، وهو لدى إيرج ميرزا بين سقف بيت وأرضه، أي كان مكاناً مغلقاً، وقد بقيت الأحداث والحوارات طيلة الحفاظ على المسافة والفضاء المكاني بينهما، وانتهت الأحداث عندما طويت تلك المسافة فكان ختام الحكاية مع إلغاء الفاصل المكاني، ومن هنا فإن المكان لعب دوراً بارزاً في هاتين الحكيتين وفي أحداثهما وحواراتهما وختامهما.

من الاختلافات البارزة في مضمون الحكيتين أن العدو في حكاية شوقي غير محدد، فقد يكون إنساناً أو حيواناً آخر، ولم يشر إليه إلا في سحقه للفأر الصغير، إذ يرجح حينها أنه

إنسان، ولكن ذلك لم يغير في مجرى الحكاية ولم يقلل من وضوحها، لكن في حكاية إيرج ميرزا كان العدو ركناً أساسياً في الحكاية، وكان محدداً وبارزاً. كما أن الباعث إلى التهلكة في الحكايتين كان الانقياد للمطامع، إلا أنها كانت مطامع مادية تتمثل بما لذّ للفأر وطاب من أطعمة في حكاية إيرج ميرزا، ومعنوية مغلفة بغلاف مادي تتمثل بالوصول إلى المعالي في حكاية شوقي، فكلمة المعالي هنا تورية، فهي تدل على البيوت العالية، ولكنها ترمز أيضاً إلى المكانة العالية.

فيما يتعلق بالبناء اللغوي للقاصدين نجد أن كلا الشاعرين ابتعد عن المحسنات والتعقيد اللفظي والتركيب والغرابة والغموض، فكانت لغته واضحة، ولكن لغة شوقي كانت أقرب إلى السهولة من لغة إيرج ميرزا، لكن جزالة ألفاظ إيرج لم تبعد التراكيب عن الوضوح، وقد نتج ذلك عن تقديم وتأخير في الأفعال المركبة وفي العناصر المترافقة عادةً، وربما كان مرد بساطة ألفاظ وسهولة تراكيب شوقي إلى أنه كتب العديد من القصص على لسان الحيوان مخاطباً بها الأطفال واليافاعين، وعددها خمسة وخمسون حكاية، إي ما يعادل نصف المجموعة الرابعة⁴¹، إلا أن إيرج ميرزا لم يهدف إلى الإكثار من هذه القصص، بل كانت موزعة على امتداد ديوانه بأعداد قليلة، وربما قصد بها الدلالة الرمزية والتمثيلية وحسب، وعلى الرغم من ابتعاد تلك اللغة عن المحسنات لدى إيرج ميرزا في هذه القصيدة إلا أنه عمد أحياناً إلى التشبيه بعد محاولات الفأر الحكيم لإقناع الفأر الجاهل بالابتعاد عن القطة، فجاء التشبيه خادماً للفكرة ومؤكداً لها حين عجز عن تقريب الفكرة إلى الفأر الجاهل، وبالمقابل نرى أن شوقي أيضاً قلماً لجأ إلى أساليب لغوية تؤدي إلى صعوبة الفهم، كما كانت ألفاظه بسيطة مستمدة من الحقول الدالة على العناصر الأساسية في الحكاية والصفات الأصلية للشخصيات، شأنه في هذا شأن الشاعر إيرج ميرزا. من هنا فإن السمة العامة والبارزة للغة عند الشاعرين هي الابتعاد عن كل ما هو بعيد عن الفكرة الرئيسة من أوصاف طويلة واستطرادات ومحسنات دون حاجة، فاهتمام الشاعرين بالفكرة والمعنى أبعدهما عن الاهتمام باللغة الشعرية وبالأغراض الفنية بما ينسجم مع طبيعة الحكاية، لهذا جاءت حكايتهما من الوضوح بمستوى يتناسب مع الغاية منها.

2/3 حكاية الكلب والحمامة- حكاية الأسد والفأر:

1-2/3 الكلب والحمامة لشوقي:

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

*-الشخصيات:

تعدّ هذه الحكاية أيضاً من القصص التمثيلية التي تهدف إلى التعليم وإطلاق العبر، وشخصياتها حيوانية - باستثناء الصيادين- ذات دلالات رمزية، وقد ذكرت الشخصيات الرئيسة في عنوان الحكاية، وهي الكلب الذي يرمز للإنسان الوفي للمعروف، والحمامة التي ترمز للإنسان النبيل الذي يبادر بالإحسان، والثعبان والصيادون رمز للعدو، وكلها شخصيات ساهمت في رسم الحكاية والأحداث، إلا أن دور العدو -الثعبان والصيادين- كان أقلّ لحاظاً. وقد رسمت هذه الشخصيات داخلياً، فاهتم الشاعر بإبراز دواخلها وتصوير أعماقها، دون الاهتمام بتصويرها ظاهرياً، وقد جاء تصويره هنا عن طريق سرد مباشر، وغير مباشر، إذ لم يكن هناك حوار تفصح فيه الشخصية عن مكنونها، ولكن استعاض عن ذلك بسرد الحكاية وإبراز دواخلها من خلال تصرفاتها وسلوكياتها، وقد حظي الثعبان في هذه الحكاية بوصف خارجي بسيط عن طريق سرد مباشر من قبل الشاعر أيضاً. وشخصيات هذه الحكاية دون استثناء شخصيات نمطية تدل على نماذج معينة من البشر، وهي أيضاً شخصيات مسطحة لم يكتب لها النمو على امتداد الحكاية المحدود.

*-الحوار وطريقة العرض:

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

- حِكَايَةُ الْكَلْبِ مَعَ الْحَمَامَةِ تَشْهَدُ لِلْجَنَسَيْنِ بِالْكَرَامَةِ
- يُقَالُ كَانَ الْكَلْبُ ذَاتَ يَوْمٍ بَيْنَ الرِّيَاضِ غَارِقاً فِي النَّوْمِ⁴²

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

هَذَا هُوَ الْمَعْرُوفُ يَا أَهْلَ الْفِطَنِ النَّاسُ بِالنَّاسِ وَمَنْ يُعِنُ يُعَنُ⁴³

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

*-الزمان:

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

*-المكان:

لم يهتم الشاعر كثيراً بوصف المكان، وهو ما تفرضه الحكايات القصيرة غالباً، إلا أن ذلك لا يعني أنه أغفله بالمطلق، فالأحداث تدور بين الرياض التي كان فيها الكلب، والبستان الذي كانت فيه الحمامة، فالمكان مفتوح هنا، وهو مكان حياة الشخصيات، وله أثر بالغ في تكوين طباعها، فالرياض والبساتين توحى بالرحابة واللين، وهو ما انعكس على شخصياتها بحمها للخير والمبادرة إليه وإلى رده، وعلى الرغم من أنه لم يوصف بما يكفي، إلا أن مجرد

ذكره يستدعي إلى الأذهان فضاءات رحبة وجميلة، فكان المكان مركّزاً في الاسم، إذ أغنى اسمه عن وصفه، ولا يمكن إغفال أهميته كركن مهم في الحكاية.

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

فَجَاءَ مِنْ وَرَائِهِ الثَّعْبَانُ مُنْتَفِخاً كَأَنَّهُ الشَّيْطَانُ⁴⁴

والإضافة التشبيهية في قوله: "طائر الرصاص"، وقد كانت محسنات بسيطة، بما يتناسب مع غرض الحكاية التعليمي، والفئة العمرية التي يرجح أنها موجهة إليها، فقد تركزت الأهمية على الفكرة والحكمة، مما ضيق مجال الاهتمام بالمحسنات واللغة الشعرية، لئلا تتوه الفكرة في غمرة الاهتمام باللغة والأوصاف وغير ذلك. من جانب آخر كانت مفردات اللغة المستخدمة في هذه الحكاية عائدة إلى حقول دلالية تنتمي إلى محاور الحكاية الرئيسة، أي الوقوع في الشدة، من قبيل: (الثعبان- يغدر- هبّ- النبح- أقلعت- الخلاص- سلمت- الرصاص)، وردّ الجميل، من قبيل: (تغيث- حفظ الجميل- ينذر- المعروف- يُعِن- يعن). فاللغة بسيطة ومباشرة وموجزة، إذ لم تهتم بالحشو والاستطرادات، وقد تركزت على الفكرة الرئيسة وحسب.

2-2/3 الأسد والفأر لإبرج ميرزا:

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

*-الشخصيات:

حكاية الأسد والفأر من القصص التمثيلية لدى إيرج ميرزا، والشخصيات الرئيسة فيها شخصيات حيوانية باستثناء الصيادين، وقد ذكرت الشخصيتان الرئيستان في عنوان

الحكاية، وكلها شخصيات رمزية، فالأسد رمز للإنسان المتسامح، والفأر رمز للإنسان الوفي الذي لا ينكر الجميل، والصيادون رمز للعدو، وقد شاركت الشخصيات جميعاً في رسم أحداث الحكاية إلا أنها اقتصرت على دور هامشي يكتفى منه بوجود الرمز في شخصية الصيادين. وقد قام الشاعر بتصوير شخصيات حكايته داخلياً بطرق غير مباشرة، إذ بين لنا مكنوناتها وخفاياها عن طريق حواراتها وتصرفاتها في الحكاية، ولم يهتم برسم ظواهرها أو أشكالها، وهي شخصيات نمطية يمكن أن تعمم على نماذج معينة في المجتمع، كما أنها شخصيات مسطحة لم نلاحظ نمواً واضحاً لها إلا ما نراه من استهانة الأسد بصغر الفأر في بداية الحكاية والحكمة التي أطلقت في نهاية الحكاية بضرورة ألا يُستهان بالصغير لصغره، إذ يمكن أن تُدرج في إطار النمو، وإن لم تكن على لسان الأسد ذاته، فهي -غالباً- شخصيات نمطية ومسطحة.

*-الحوار وطريقة العرض:

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

بود شیری به بیشه ای خفته موشکی کرد خوابش آشفته⁴⁵

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

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

- این حکایت که خوشتر اخ و د است حاوی چند نکته از پند است

- اولاً: گر نبی قوی بازو با قوی تر ز خود ستیزه مجو

- ثانياً: عفو از خطا خوب است از بزرگان گذشت مطلوب است

- ثالثاً: با سپاس باید بود قدر نیکی شناس باید بود

- رابعاً: هر که نیک یا بد کرد بد به خود کرد و نیک اخ و د کرد

- خامساً: خلق را حقیر مگیر که گهی سودها بری ز حقیر⁴⁶

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

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

- شیر چون موش را رهایی داد خود رها شد ز پنجه ی صیاد
- در جهان موشکِ ضعیفِ حقیر می شود مایه ی خلاصی شیر⁴⁷

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

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

*-الزمان:

اتضح زمن الحكاية الماضي منذ البيت الأول، فقد جرت الأحداث كلها في الماضي، وهو ما دلت عليه الأفعال وحسب، فاستخدم الماضي البسيط (أشفته كرد: أقلق، بازى كرد: لعب، تازى كرد: هاجم، گاز گرفت: عض، رها كرد: حرر، وغيرها الكثير) وأثناء الحوار تحول الزمن إلى الحاضر دون أن يخرج عن الإطار العام لزمن الحكاية، وهو الماضي، فالحاضر هنا هو حاضر في ذلك الحين، وليس حاضراً بالنسبة لزمن القص، ونظراً لأن الحوار طال على امتداد الحكاية فإن استخدام الزمن الحاضر أيضاً ازداد نسبياً على امتداد الأبيات (بازى می کنی: تلعب، پنجه کند: تنازع، رنجه کند: آلم، خطاکارم: مذنب، دارم: أملك)، وعاد الزمن إلى الحاضر عندما بدأ الشاعر بتعداد الحكم المأخوذة من الحكاية، أي بعد الخروج عن الإطار العام للحكاية في الأبيات الثمانية الأخيرة، وقد خلق التفاعل الزمني روحاً توحى

باستمرارية حكم الحكاية في أيّ زمان، فالخط الزمني في هذه القصيدة انتقل من الماضي في الحكاية إلى الحاضر في نتائج الحكاية، وهو ما يُشعر بإمكانية الاستمرار والمتابعة في كل زمان.

***-المكان:**

لخص الشاعر المكان بقوله "بيشه: عرين"، ويمكن للمتلقي تخيل ذاك العرين عن طريق الاستدعاء الذهني، إذ يبدو مجللاً بما فرضه الأسد من هيبة، وما جاء على لسان الفأر من مدح وتعظيم له، فلم يوصف المكان بدقة، إلا أن عناصر أخرى أغنت عن ذلك الوصف كالسرد والحوار، وقد تنوّعت الأحداث بين العرين والغابة التي أسر فيها الأسد، فحدثت الأحداث بين مكانين: مفتوح ومغلق، إلا أن الغابة أيضاً لم توصف، بل لم تُذكر حتى في الحكاية، لكنها فُهمت من السياق، فكان صيد الذئب والأسود هو الغابة غالباً، وعلى الرغم من عدم الاهتمام بوصف المكان إلا أنه نال من الأهمية ما يكفي في سير الأحداث وتبدلها، ولم يقلل من شأنه عدم ذكره علناً أو عدم وصفه، بل كان كالحاضر الذي لا حاجة لذكره لشدة حضوره، إذ لو لم يتبدل المكان لما جرت الأحداث، ولما انتهت بالطريقة ذاتها، وبهذا كان محوراً أساسياً للسرد في الحكاية.

***-اللغة:**

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

الشخصيتين الرئيسيتين، من قبيل: (بزرگی: الکبر- امید: أمل- مغفرت: الغفران- رحم: الرحمة- خلاص: التحرر).

3-2/3 مقارنة الحكایتين:

تتألف حكاية شوقي من شخصيتين رئيسيتين حيوانيتين ذكرتا في عنوان الحكاية، وقد شاركنا في رسم الأحداث، فضلاً عن وجود عدوين للشخصيات، أحدهما بشري والآخر حيواني، وقد اقتصر دورهما على ذكرهما في الحكاية، وكانت جميعاً ذوات مدلولات رمزية، وهي كذلك لدى إيرج ميرزا أيضاً، إذ تتألف من شخصيتين رئيسيتين ذكرتا في عنوان الحكاية، مع عدو واحد للأسد وهو الصيد، إلا أن عدو الفأر كان في البداية الأسد ذاته، لكنه سامحه ولم يعاقبه، وقد اهتم الشاعران بتصوير شخصياتهما داخلياً بشكل غير مباشر، فترك إيرج ميرزا ذلك الوصف يتشكل عن طريق تصرفات الشخصيات وحواراتها، في حين اكتفى شوقي برسمه عن طريق تصرفات الشخصيات مضيفاً بعض التفاصيل السردية المباشرة، وقد كانت الشخصيات في الحكایتين نمطية نموذجية، كما كانت مسطحة وغير نامية، إلا إن كان يصح أن يُطلق على الأسد صفة النمو لإدراكه لأهمية عدم استصغار الصغير، فيما عدا ذلك لا نلمح تغييراً ملحوظاً في نمو الشخصيات.

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

وبالنسبة للبناء نلاحظ أن الحكاية لدى الشاعرين تروي حكاية تعليمية تمثيلية عن الوفاء بالمعروف وردّ الجميل، إلا أن شوقي قدّم لحكايته في البيت الأول بما يوحي بأنه سيسرد حكاية، وقد ذكر تلك الحكاية صراحة، أما إيرج ميرزا فقد دخل في حكايته مباشرة ابتداءً من المطلع، ولم يمهد لها، وقد عرضت الحكاية لدى شوقي عن طريق السرد فقط، لكنها عرضت

لدى إيرج ميرزا عن طريق سرد وحوار، وقد تبادل الفأر والأسد الحوار مرة واحدة إلا أنه امتاز بامتداده، وخلت كلتا الحكايتين من المحسنات، كما كانت لغة شوقي بسيطة وواضحة، ويمكن أن يكون السبب مراعاة المرحلة العمرية التي وجهت إليها الحكاية، في حين كانت لغة إيرج ميرزا أكثر جزالة دون أن تتسم بالغموض. وجاء ختام الحكاية لدى شوقي مختصراً للحكمة المرجوة منها، إلا أن إيرج ميرزا ضمّنها عبّراً أخرى، ذكرها مباشرة في حكايته، وجاءت بعد الانتهاء من سرد الحكاية في النصف الثاني من القصيدة، وكان بيت الختام حكمة تختلف عما سبق ذكره بشكل مباشر، وبهذا فإن الحكم الوارد في قصيدة إيرج ميرزا ستة.

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

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

3/3 حكاية الكلب والبغاء- حكاية الغراب والثعلب:

1-3/3 حكاية الكلب والبغاء لشوقي:

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

*-الشخصيات:

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

*-الحوار وأسلوب العرض:

ابتدأ شوقي حكايته مباشرة دون مقدمة، فنرى مطلع قصيدته:

كَانَ لِبَعْضِ النَّاسِ بَبْغَاءٌ مَا مَلَ يَوْمًا نَطَقَهَا الْإِصْغَاءُ⁴⁸

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

وَمَا لَهَا عِنْدِي مِنْ ثَأْرٍ يُعَدُّ غَيْرَ الَّذِي سَمَّوْهُ قِدَمًا بِالْحَسَدِ⁴⁹

فقد أظهر ما يمكن أن يودي إليه الحسد، فجاء الختام مكثفاً لمضمون الحكاية. وقد ختم شوقي قصيدته بلفظ "الحسد" كمفردة جامعة وملخصة لمعاني الحكاية، وهي من الأساليب التي تحقق ملحة الختام⁵⁰.

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

*-الزمان:

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

*-المكان:

يبدو لنا أن المكان الذي حدثت فيه أحداث الحكاية هو "بيت المالك"، وقد ذكر مرتين باستخدام مترادفين: "بيت ومنزل"، إلا أنه نسب الببغاء إلى البيت "وكل من في بيته يهواها"⁵¹، وذكر المنزل حين ذكر الكلب: "كان في المنزل كلب عالي"، ويتضح من الحكاية أن أصحاب البيت كانوا يفضلون الببغاء على الكلب، ومن المعروف أن البيت أكثر حميميةً وارتباطاً بالعائلة من المنزل، فالمنزل قد يكون مكوناً من عدة بيوت، إذ هو دون الدار وفوق البيت، وأقله بيتان أو ثلاثة⁵²، وكأن الشاعر باستخدام مفردة "البيت" مع الببغاء دلنا على المكانة الرفيعة التي يحتلها الببغاء لدى أصحابه، إذ عومل كأحد أفراد العائلة، واستخدام مفردة "المنزل" مع الكلب يدل على بعدهم عنه، فالمكان واحد في الحقيقة، ولكن استخدام الشاعر للمترادفات في تعيينه كان ذا بعد دلالي أغنى الفكرة التي كان يطرحها. وهذا الفضاء المكاني المحدد لم يحظَ بالوصف كما رأينا، لكن استخدام المترادفات أغنى عن ذلك، كما أن

الفضاء المكاني غير متنوع في الحكاية لكنه لعب دوراً في تفاقم الأحداث، فوجودهما معاً خلق الحسد في قلب الكلب، وبهذا يكون للمكان دور بارز في إغناء الحكاية.

***- اللغة:**

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

2-3/3 حكاية الغراب والثعلب لإيرج ميرزا:

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

الشخصيات: شخصيات الحكاية التمثيلية عند إيرج ميرزا حيوانية رمزية بالكامل، فالثعلب رمز للإنسان المحتال، والغراب رمز للمغفل، وكلها مذكورة في العنوان، وهي شخصيات رئيسة ساهمت في تطور الحدث ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد عني الشاعر بتصوير الثعلب من الداخل بطريقة غير مباشرة، إذ جعله يكشف عن جوهره بتصرفه وكلامه، ولم يعر اهتماماً لوصف ظاهره، على خلاف الغراب الذي كان تصويره ظاهرياً وداخلياً وبشكل غير مباشر أيضاً، إذ بيّن ذلك الوصف عن طريق كلام الثعلب وتصرفات

الغراب، وكانت الشخصيتان نمطيتين، إذ شكّلتا نموذجاً يصلح لأي وقت، كما كانتا مسطحتين، إذ لم نلاحظ نمواً يذكر عند أيّ منهما.

الحوار وطريقة العرض: دخل إيرج ميرزا في حكايته مباشرة دون يقدم أو يمهد لحكايته: كلاغى به شاخى شده جايگير به منقار بگرفته قدرى پنير⁵³ (الترجمة: قد حطّ غراب فوق غصن وفي منقاره قطعة جبن).

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

بگفتا سلام ای کلاغ قشنگ که آیی مرا در نظر شوخ و شنگ⁵⁴
(وقال: مرحباً أيها الغراب الجميل! يا من تبدو لي جريئاً وظريفاً).

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

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

- خورد نعمت از دولت آن کسی که بر گفت او گوش دارد بسی
- چنان چون به چرپی نطق و بیان گرفتم پنیر تو را از دهان⁵⁵

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

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

*-الزمان:

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

المكان:

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

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

اگر راستی بود آوای تو بهمانند پرهاى زيبايى تو⁵⁶

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

ومما رفع المستوى اللغوي جزالة التراكيب، وقد قاد إلى ذلك تقديم جزء من الفعل المركب على جزء آخر (شده جايگير - جايگير شد: حط، نياورد به ياد - به ياد نياورد: لم يتذكر) وغيرها، فضلاً عن التقديم والتأخير بشكل عام، من قبيل: (بگرفته قدرى پنير - قدرى پنير بگرفته: أخذ كمية من الجبن، كه آي مرا در نظر: مرا در نظر آي: تبدو لي، شد زاغ شاد: زاغ شاد شد...) واستخدام أفعال قديمة (بگفتا - گفت: قال، بوى شنيد - بوييد: شم) وتراسل الحواس وحذف السوابق الفعلية (آي - مي آي: تأتي، خورد - مي خورد: يأكل) والترخيم (بُدى - بودى: كنت)، إلا أن ذلك لا يعني أنه أولى اهتماماً للغة الشعرية على حساب الفكرة، إذ بقيت الفكرة والمعنى محور اهتمامه، من جانب آخر كانت أغلب الألفاظ المستخدمة تنتمي

إلى حقول دلالية تخدم الموضوع، فهي إما أن تنتمي إلى موضوع المكر، وهي صفة الثعلب في الحكاية، من قبيل: (ربود: اختطف، چرپ و شیرین زبان: معسول الكلام و متملق، چرپي نطق: لطف كلامه)، وإما إلى المدح، وهي الحيلة التي استخدمها الثعلب للإيقاع بالغراب، ومن ذلك: (مدح، قشنگ: جميل، شوخ و شنگ: جرى و ظريف، پرهاي زباني تو: ريشك الجميل، سرور: سيد). ولم نلاحظ وجود مفردات تعود إلى الحقل الدال على الجهل، وهي صفة الغراب في الحكاية، لأنه لم يتفوه بكلمة، فما أن فتح فاه وصل الثعلب إلى مراده وانتهت الحكاية.

3/3-3 مقارنة الحكايتين:

كلتا الحكايتين من الحكايات التمثيلية التي تؤديها شخصيات حيوانية رئيسة ورمزية مذكورة في عنوانها، والرموز في الحكايتين هي ذاتها فالبغاء والغراب رمز للمغفل والمغرور، والثعلب والكلب رمز للمخادع، إلا أن الكلب أيضاً رمز للحاسد فضلاً عن المخادع، وقد عمل كلا الشاعرين على تصوير شخصياته الشريرة -الكلب لدى شوقي والثعلب لدى إيرج ميرزا- داخلياً بطريقة غير مباشرة، إذ جعلها تفصح عن نفسها بالتصرفات والحوار، فلم يكن تصويرها عن طريق السرد المباشر من قبل الشاعر، في حين صوّر كلا الشاعرين الشخصية المستضعفة والمغفلة تصويراً داخلياً وخارجياً بشكل غير مباشر، إذ لجأ إلى بيان ذلك عن طريق حوار الشخصية الشريرة -الكلب والثعلب- وتصرفات الشخصية المغفلة -الببغاء والغراب- وقد كانت الشخصيات جميعاً في الحكايتين نمطية ومسطحة لم يكتب لها النمو.

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

والمكان كذلك لم يحظَ بالكثير من الوصف لدى الشاعرين، وهو ما تفرضه طبيعة الحكاية الشعرية وقصرها، وقد كان مغلقاً لدى شوقي ومفتوحاً لدى إيرج ميرزا، ولكن مهارة

شوقي في تحديد المكان برزت في استخدام مترادفتين للمكان ذاته، إذ استخدم البيت والمَنْزل، ودعم بذلك ما أراد عرضه وتوضيحه، أما لدى إيريح فعلى الرغم من انفتاح الفضاء المكاني "الغابة" إلا أن الأحداث انحصرت بين غصن شجرة وأسفلها، وانتهت الحكاية بتضاؤل هذا الفضاء وتغيره بالنسبة لما تريد الشخصيتان الحيوانيتان الحصول عليه -قطعة الجبن- وكانت بذلك نهاية الحكاية، أي إن المكان لعب دوراً بارزاً في تقدم الأحداث ومسيرها لدى إيريح ميرزا أيضاً.

من الاختلافات الواضحة بين الحكايتين في المضمون أن الدافع إلى المكر لدى شوقي كان الحسد وحسب، دون منفعة حقيقية تعود على الكلب، إلا أن غرض الثعلب من خداع الغراب كان لعلّة تعود بالنفع عليه، وقد وردت الحكمة والعبرة من الحكاية على لسان الشخصيتين المخادعتين، إذ مثلاً العنصر الأقوى الذي يحقّ له إطلاق العبر. ومن التشابهات أيضاً أن كلا الشخصيتين المغفلتين خُدعت لدى مدح كلامها ومنطقها، وكانت وسيلة خداعها هي الكلام أيضاً، فما أدى إلى غرور الببغاء والغراب هو كلامهما، وما أوقعهما في فخ الكلب والثعلب هو كلام الكلب والثعلب وتملقهما، وقد أشار إيريح ميرزا إلى ذلك صراحة في حكمته في البيتين الأخيرين، وكان ذلك على درجة من الوضوح في قصيدة شوقي دون أن يشير إليه صراحة، وهذه إشارة ضمنية من الشعارين إلى أن المنطق والكلام هما ما يعطي الأهمية للمرء فهما وسيلة للتفضل والمكانة الرفيعة، وهما ما يوقع المرء في المشاكل أيضاً فهما سبب للمكر والإيقاع بالآخرين والوقوع في المشاكل.

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

*- خاتمة:

برع كل من الشعارين أحمد شوقي وإبرج ميرزا بالحكايات التعليمية الهادفة بقصد تعليم الصغار، إلا أن شوقي كان أكثر تطرفاً لهذا النوع من إبرج، فقد أكثر إبرج من الحكايات الهادفة والتعليمية، غير أن عدد ما جاء منها على لسان الحيوان كان أقل نسبياً مقارنة بشوقي، وقد قام هذا النوع لدى الشعارين على بناء في متماسك، إذ كانت حكاياتهما تمثيلية بشخصيات حيوانية رمزية لصفات بشرية معينة، بهدف إظهار أفكار الشاعر ورأيه في النواقص التي تعيب المجتمع في الجانب الاجتماعي والثقافي، ولكن معظم الحكايات اقتصر على عدد قليل جداً من الشخصيات، وهو ما يتناسب مع طبيعة الحكاية وقصرها، وكانت معظم الشخصيات رئيسة - خاصة ما ذكر منها في عناوين الحكايات- ولم يراعَ فيها الوصف الظاهري إلى نادراً، إذ انصبَّ الاهتمام على الوصف الداخلي، وسواء أكان التصوير داخلياً أم خارجياً لم يكن مباشراً من قبل السارد- الشاعر، بل جاء غير مباشر، إذ ترك المجال للشخصيات لكشف بواطنها عن طريق تصرفاتها وحواراتها أو حوارات بقية الشخصيات في الحكاية ذاتها، كما كانت الشخصيات جميعها نمطية يمكن عدّها نموذجاً للصفة التي تمثلها، وكان أغلبها مسطحاً لم يلاحظ نموه إلا فيما ندر كالفأر الصغير في حكاية الفأرين لإبرج ميرزا، وهو ما يتناسب مع طبيعة الحكايات الشعرية القصيرة التي لا يكون فيها متسع لنمو الشخصيات من جهة، ولكون شخصياتها نموذجية تمثل لصفات خلقية معينة نتيجة لهدفها التعليمي من جهة أخرى. وقد عرضت الأحداث وصفات الشخصيات لدى الشعارين عن طريق الحوار أحياناً والسرد المباشر من قبل الشعارين، إلا أن الاهتمام بالحوار وتنوعه بين الشخصيات كان أكثر لحاظاً لدى إبرج ميرزا منه لدى شوقي، أما الزمن الشائع لدى الشعارين في حكاياتهما فهو الزمن الماضي، وقد يتبدل ذلك الماضي في جهته بين ماضي قريب وبعيد ومطلق ومستمر دون أن يخرج عن الإطار العام للزمن المعتاد في القصّ، أي الماضي، مما خلق حيوية في الزمن، ولم يستخدم الشعاران دليلاً زمنياً إلا الأفعال. كما لم يهتما بوصف المكان غالباً، ولكن المكان في حكاياتهما لعب دوراً مهماً في تتابع الأحداث، وأدى تبدله أحياناً إلى حدوث الحبكة وتبدل مسار الأحداث، وأحياناً أخرى كانت خاتمة الأحداث بتبدل المكان، فكلما الشعارين أولى المكان أهمية بالغة دون الدخول في تفاصيل الوصف. من جانب آخر نرى أن لغة الشعارين كانت واضحة، إلا أن لغة شوقي

تتسم بالسهولة أكثر من لغة إيرج ميرزا، وعباراته كذلك، إذ لجأ الأخير إلى تقديم العناصر المتأخرة في التراكيب التي تلزم صيغة معينة، كما أنه لجأ إلى بعض المحسنات أحياناً بما يخدم غرض الحكاية، إلا أن ذلك لم ينف عن لغته سمة الوضوح، فكانت لغته واضحة أيضاً، كما ابتعد كلاهما عن كل ما هو بعيد عن الفكرة الرئيسة للحكاية، فقللا الاهتمام باللغة الشعرية والأغراض الفنية وابتعدا عن الحشو والاستطرادات والأوصاف الطويلة التي قد تشتت الانتباه عن الفكرة الأصلية.

من جانب آخر نرى أن ما اختاره الشاعران من ألفاظ يعود إلى حقول دلالية ترتبط بالصفات الرئيسة لشخصيات كل حكاية ولوسائلها في الوصول إلى غايتها، ويمكن أن نتمم اتصاف ألفاظ الحكايات لدى الشاعرين بالوضوح، ومرد ذلك قد يكون إلى التناسب مع غرض هذه الحكايات أي التعليم، ومراعاة الفئة العمرية المستهدفة منها والرغبة في تسهيل انتشارها بين العامة. وقد عرض كلا الشاعرين الحكمة المستهدفة في نهاية حكايته الشعرية بشكل مباشر، وربما كان مرد ذلك إلى اعتقاد الشاعرين بأن الحكمة يجب أن تكون فصل القول الذي ينتهي عنده كل كلام، وقد جاءت الحكمة على لسان الحيوانات الأقوى بغض النظر عن تصنيفها سلباً أو إيجاباً، أو على لسان الراوي في حالات قليلة. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن عناوين الحكايات المدروسة –وغيرها من حكايات الحيوان لدى الشاعرين- اقتصرت على أسماء الحيوانات الرئيسة التي تؤدي الأدوار في الحكاية، وهو ما يؤكد على دور هذه الحيوانات فيها فضلاً عن تمهيده للحكاية من جهة، ومن جهة أخرى فإن ذلك يحيل القارئ إلى الغابة وشريعة الغاب والفطرة الأولية التي تكون عليها الأخلاق قبل صقلها، وعليه فهي تركز على ضرورة صقلها بالتعليم، وهو ما هدف إليه الشاعران.

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

*-الهوامش:

¹ يوسف بكار و خليل الشيخ، الأدب المقارن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، 1996م، ص 237.

² أحمد زلط، أدب الطفولة؛ أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط 4، 1997م، ص 39.

³ محمد غنيي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط 9، 2008م، ص 148؛ ينظر: أحمد زلط، ص 40.

- ⁴ شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، عز الدين للطباعة والنشر، لبنان: 1985م، ص 413؛ وينظر: محمد غنيهي هلال، ص 149.
- ⁵ طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، لبنان، 1991م، ص 154-155؛ وينظر: محمد غنيهي هلال، ص 148.
- ⁶ أحمد زلط، ص 39.
- ⁷ شفيق البقاعي، ص 414.
- ⁸ يوسف بكار و خليل الشيخ، ص 238.
- ⁹ فريال جبوري غزول، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، فصول، ع 3، 1994م، ص 136؛ وينظر: محمد غنيهي هلال، ص 148.
- ¹⁰ أحمد زلط، ص 39-43 و 48.
- ¹¹ شفيق البقاعي، ص 414.
- ¹² أحمد زلط، ص 43.
- ¹³ محمد غنيهي هلال، ص 155.
- ¹⁴ الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، مصر، 1987م، ص 471.
- ¹⁵ فخر الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم، دار العلم للملايين، لبنان، ط 15، 2002م، ص 136-137.
- ¹⁶ الطاهر أحمد مكي، ص 471.
- ¹⁷ طه ندا، ص 154.
- ¹⁸ شفيق البقاعي، ص 423.
- ¹⁹ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص 270.
- ²⁰ المرجع نفسه، ص 264.
- ²¹ المرجع نفسه، ص 270.
- ²² محمد جعفر محجوب، تحقيق در آثار، افكار واشعار ايرج ميرزا: دراسة أعمال إيرج ميرزا وأفكاره وأشعاره، گلشن، إيران، ط 3، 1353 هـ.ش، المقدمة/ ص الثالثة.
- ²³ زهرا رضايي، مشهورترین نویسندگان و شاعران: أشهر الكتاب والشعراء، درنا، إيران، 1387 هـ.ش، ص 31-32.
- ²⁴ محمد جعفر محجوب، المقدمة/ ص. الثلاثون؛ وينظر: فرشته فتحي، داستان سرايي ايرج ميرزا براي كودكان: حكايات إيرج ميرزا للأطفال، المؤتمر السادس للنصوص والبحوث الأدبية، إيران، 1397 هـ.ش، ص 6.
- ²⁵ زهرا رضايي، ص 32.

- ²⁶ فرشته فتحي، ص 1.
- ²⁷ المرجع نفسه، ص 3-4.
- ²⁸ المرجع نفسه، ص 4.
- ²⁹ زهرا رضايي، ص 32.
- ³⁰ أحمد شوقي، ص 4/133.
- ³¹ السابق، ص 4/134.
- ³² محمد جعفر محجوب، ص 141.
- ³³ المرجع نفسه، ص 141.
- ³⁴ المرجع نفسه، ص 141.
- ³⁵ المرجع نفسه، ص 142.
- ³⁶ المرجع نفسه، ص 142.
- ³⁷ المرجع نفسه، ص 141.
- ³⁸ المرجع نفسه، ص 141.
- ³⁹ المرجع نفسه، ص 142.
- ⁴⁰ المرجع نفسه، ص 142.
- ⁴¹ محمد الهادي الطرابلسي، ص 271.
- ⁴² أحمد شوقي، ص 4/173.
- ⁴³ المرجع نفسه، ص 4/173.
- ⁴⁴ المرجع نفسه، ص 4/173.
- ⁴⁵ محمد جعفر محجوب، ص 145.
- ⁴⁶ المرجع نفسه، ص 146.
- ⁴⁷ المرجع نفسه، ص 146.
- ⁴⁸ أحمد شوقي، ص 4/174.
- ⁴⁹ المرجع نفسه، ص 4/174.
- ⁵⁰ محمد الهادي الطرابلسي، ص 272.
- ⁵¹ أحمد شوقي، ص 4/174.
- ⁵² أبو الفتح ناصر بن عبد السيد بن علي المطرزي، المغرب في ترتيب المغرب، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ت.ا، ص 448.
- ⁵³ محمد جعفر محجوب، ص 153.

⁵⁴ المرجع نفسه ، ص153.

⁵⁵ المرجع نفسه ، ص153.

⁵⁶ المرجع نفسه ، ص153.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية:

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

-
- رضایی، زهرا، "مشهورترین نویسندگان و شاعران: أشهر الكتاب والشعراء"، درنا، ایران، 1387 هـ.ش.
- فتحی، فرشته، "داستان سربای ایرج میرزا برای کودکان: حکایات ایرج میرزا للأطفال"، المؤتمر السادس للنصوص والبحوث الأدبية، ایران، 1397 هـ.ش، صص 1-11.
- محجوب، محمد جعفر، تحقیق در آثار فکار و اشعار ایرج میرزا: دراسة آثار إیرج میرزا وأفكاره وأشعاره، گلشن، ایران، ط3، 1353 هـ.ش.